

Form und Funktion im literarischen Kontext

Irena Šebestová, Iveta Zlá
(Hrsg.)

Ostrava 2023

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Philosophische Fakultät der Universität Ostrava

Form und Funktion im literarischen Kontext

Beiträge der literarischen Sektion
der Konferenz Form und Funktion
(Ostrava 18.–20. Mai 2022)

Irena Šebestová
Iveta Zlá
(Hrsg.)

Ostrava 2023

Form und Funktion im literarischen Kontext

Irena Šebestová, Iveta Zlá (Hrsg.)

Wissenschaftliches Komitee / Scientific Committee

Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Ludwig M. Eichinger (Universität Ostrava)

Prof. PhDr. Věra Janíková, Ph.D. (Masaryk-Universität Brno)

Doc. Mgr. Martin Mostýn, Ph.D. (Universität Ostrava)

Prof. PhDr. Lenka Vaňková, Dr. (Universität Ostrava)

Prof. Dr. Claudia Wich-Reif (Universität Bonn)

Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Norbert Richard Wolf (Universität Ostrava)

Doc. et Doc. Mgr. Iveta Zlá, Ph.D. (Universität Ostrava)

Rezension / Rewiev

Doc. Mgr. Kristýna Solomon, Ph.D.

Doc. Ludovít Petraško, Ph.D.

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout / Cover design and Layout

MgA. Helena Franz

Erschienen bei / Published by

Universität Ostrava

Dvořákova 7, 701 03 Ostrava


Erste Auflage, 200 Seiten

Ostrava 2023

ISBN 978-80-7599-426-4 (online)

ISBN 978-80-7599-425-7 (print)

doi.org/10.15452/FuFLit2023

 This work is licenced under the Creative Commons Attribution
4.0 International license for non-commercial purposes.

Inhalt

- 7 Vorwort / Preface
- Iveta Zlá
11 **Das kulturelle Kolorit ausgewählter westschlesischer
Schlossresidenzen zwischen Barock und Aufklärung. Seine Form
und Funktion**
- Sabine VODA ESCHGFÄLLER
21 **Anmerkungen zur Rezension als Gattung in der ersten
österreichischen Gelehrtenzeitschrift aus Olmütz**
- Markéta BALCAROVÁ
33 **Josef Blaus Erzählung ‚Der Honigbaum‘. Eine sich ereignete
unerhörte Begebenheit aus dem Böhmerwald**
- Jindra DUBOVÁ
53 **Manfred Böckls ‚Šumava‘. Die Saga des Böhmerwaldes‘. Roman als
Beitrag zur Aussöhnung zwischen Deutschen und Tschechen**
- Petr KUČERA
69 **Das literarische Werk von Hans Multerer als interkulturelles
Problem**
- Mathias BECKER
81 **Berggeister, Steiger und Grubenmeister. Zu den Themen
Bergbau und Bergmann in den deutschsprachigen Sagen des
Altvatergebirges**
- Irena ŠEBESTOVÁ
97 **Das Volkslied im Hultschiner Ländchen**
- Stefan LINDINGER
109 **„Höhlender Wind wohnt zwischen dem kalten Gemäuer der Stadt“.
Gottfried Kölwels ‚Münchner Elegien‘ (1947)**
- Petr PYTLÍK
127 **Zur Transformation der Narrativität in aktuellen Theater-
und Videoadaptionen des Romans ‚Die Wand‘ von Marlen
Haushofer**
- Susanne LORENZ
141 **Heldinnen der Gegenwart. Die Versepfen von Ann Cotten und Anne
Weber als Brücken zwischen Antike und Postmoderne**

- Bernhard CHAPPUZEAU
157 **Literatur nach dem *cultural turn*. Metatextuelle Diskurse in der
Literatur seit 1990 (Maxim Biller und Mathias Énard)**
- Naděžda HEINRICHOVÁ
169 **Formen der Heimat und Funktion Der Geschichtsvermittlung
anhand des graphischen Romans ‚Heimat‘ (2018) von Nora Krug**
- Ingrid PUCHALOVÁ
183 **„Jetzt ist kein Gesetz außer mir...“. Literarischer Mythos – seine
Form und Funktion am Beispiel des Dea Lohers Dramas Manhattan
Medea**
- 197 Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Vorwort

Die Form und Funktion spielen im literarischen sowie im kulturellen Radius eine prägende Rolle. Die Problematik ist mit einer thematischen Breite, literatur- und kulturhistorischen Metamorphosen sowie literaturtheoretischen Reflexionen verbunden. Sie wurde zum Themenschwerpunkt der internationalen Konferenz Form und Funktion, die vom 18. bis zum 20. Mai 2022 an der Universität Ostrava stattfand. Auf der Konferenz haben 106 Teilnehmer aus 10 Ländern teilgenommen.

Die Beiträge reflektieren das zentrale Konferenzthema von verschiedenen Blickpunkten. Aufmerksamkeit wird den interkulturellen Regionen der Grenzgebiete (der Böhmerwald, das Altvatergebirge, das Hultschiner Ländchen, das Gebiet zwischen Troppau und Hotzenplotz) geschenkt, deren literarischer und kultureller Nachlass allmählich wieder entdeckt wird. Die Problematik des multikulturellen Mosaiks des Böhmerwaldes wurde in den Beiträgen von **Markéta Balcarová**, **Jindra Dubová** und **Petr Kučera** behandelt. Die Studie von **Markéta Balcarová** stellt die Novelle ‚Honigbaum‘ Josef Blaus vor, die die Besiedlung des Böhmerwaldes im 16. Jh. thematisiert. Das literarische Schaffen Hans Mutlers war vor allem mit der ersten Hälfte des 20. Jh. verknüpft. Sein literarisches Werk sowie seine Biografie beleuchtet der Artikel von **Petr Kučera**. Das Zusammenleben der Deutschen und Tschechen im Laufe von einigen Jahrhunderten wurde zum Mittelpunkt des Romans von Manfred Böckl ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘, dessen thematische Akzente und historische Hintergründe der Artikel von **Jindra Dubová** vorstellt. Die Sagen des Altvatergebirges und des Zuckmantels wurden im Beitrag **Mathias Beckers** vorgestellt. Er konzentriert sich auf die Volksagen, die das Leben der Bergleute in diesem Gebiet nahebringen. Das literarische Schaffen von August Scholtis wurde im Beitrag von **Irena Šebestová** fokussiert. Sie konzentriert sich vor allem auf die Gattung des Volkslieds, in dem sich das multikulturelle Kolorit dieser Region widerspiegelt. Das Gebiet zwischen Troppau und Hotzenplotz wurde im Artikel von **Iveta Zlá** untersucht. Sie stellt einige Schlossresidenzen vor, die in der Zeit zwischen Barock und Aufklärung durch florierende Kunstentwicklung gekennzeichnet wurden. Das multikulturelle Milieu war nicht zuletzt für die mährische Stadt Olmütz prägend. Die dort herausgegebene österreichische Gelehrtenzeitschrift ‚Monathliche Auszuege alt, und neuer gelehrten Sachen‘ steht im Vordergrund der Studie **Sabine Voda Eschgfällers**. Die Autorin wendet sich der Gattung der Rezension zu, deren Kriterien im letzten Viertel des 18. Jh. am Beispiel der entomologisch ausgerichteten Artikel Charles Bonnets beachtet werden.

Mit der modernen Auffassung des Mythos beschäftigt sich der Artikel von **Ingrid Puchalová**, der auf die mythologischen Darstellungen im Drama Dea Lohers ‚Manhattan Medea‘ eingeht. Zur literaturtheoretischen Grundlage des Beitrags wurden die Reflexionen Hans Blumenbergs, der sich die Fragen stellt, welche Formen und Funktionen Autoren bei der Adaptation und Transformation der mythologisch verankerten Themen umsetzen.

Die Zerstörung Münchens während des Zweiten Weltkriegs wurde in ‚Münchener Elegien‘ Gottfried Kölwels untersucht, die im Artikel **Stefan Lindingers** in Hinblick auf ihre formale Struktur dargelegt werden.

Ausgewählte Themen der Gegenwartsliteratur wurden in den Beiträgen von **Naděžda Heinrichová**, **Susanne Lorenz** und **Petr Pytlík** fokussiert. Auf den graphischen Roman als Form der Auseinandersetzung mit Vergangenheit, Identität sowie mit der Problematik der Heimat geht der Artikel von **Naděžda Heinrichová** ein. **Susanne Lorenz** befasst sich in ihrem Beitrag mit den Berührungspunkten zwischen der Poesie Ann Cotons und Anne Webers. **Petr Pytlík** setzte sich in seiner Studie zum Ziel, die Veränderungen der Narrativität in den Dramen und Videoadaptationen des Romans ‚Die Wand‘ Marlen Haushofes zu erörtern.

Mit den metatextuellen Diskursen in der Literatur seit 1990 setzt sich **Bernhard Chappuzeau** in seinem Artikel auseinander.

Die einzelnen Kapitel des Sammelbandes erhellen die thematische Vielfalt, die mit der Problematik der Form und Funktion zusammenhängt und bieten Gedankenansregungen für die weitere Untersuchung dieses Forschungsfeldes.

Iveta ZLÁ

Preface

Form and function play a decisive role in literature and culture in general. The relationship between these concepts is of relevance to notions of thematic scope, literary and cultural-historical metamorphoses, and questions of literary theory. These issues were addressed at the international conference ‘Form and Function’, which was held at the University of Ostrava from 18–20 May 2022. The conference was attended by 106 participants from 10 countries.

The contributions in this volume reflect the conference’s central theme from various perspectives. They explore the intercultural regions in the Czech borderlands (the Šumava and Jeseníky Mountains, the Hlučín region, and the area between Opava and Osoblaha), whose literary and cultural heritage is gradually being rediscovered. The multicultural mosaic of the Šumava region was the focus of contributions by Markéta Balcarová, Jindra Dubová and Petr Kučera. **Markéta Balcarová’s** study presents Josef Blau’s novella ‘Honigbaum’, which deals with the settlement of the Šumava region in the 16th century. Hans Mutlerer’s literary work was primarily associated with the first half of the 20th century; **Petr Kučera’s** article sheds light on Mutlerer’s life and literary oeuvre. The coexistence of Germans and Czechs over the course of several centuries was the focus of Manfred Böckl’s novel ‘Šumava. The Saga of the Bohemian Forest’, whose thematic focus and historical background are the topic of the article by **Jindra Dubová**. Legends of the Jeseníky Mountains and the Zlaté Hory area are presented in the article by **Mathias Becker**. He focuses particularly on folk tales, which offer an insight into the life of miners in this region. The literary work of August Scholtis is the focus of the paper presented by **Irena Šebestová**. This contribution focuses primarily on the genre of folk song, which reflects the distinctive multicultural nature of Scholtis’s region. The area between Opava and Osoblaha is the focus of **Iveta Zlá’s** article. She presents a number of manor houses where cultural life flourished during the period between the Baroque and the Enlightenment. The Moravian city of Olomouc was likewise a multicultural environment. The Austrian scholarly journal ‘Monathliche Auszuege alt, und neuer gelehrten Sachen’, published in Olomouc, is the focus of the study by **Sabine Voda Eschgfäller**. She explores the genre of the review, examining its characteristic features during the last quarter of the 18th century using the example of Charles Bonnet’s articles on entomology.

Ingrid Puchalová’s paper deals with the modern conception of myth, focusing on mythological representations in Dea Loher’s drama ‘Manhattan Medea’. The paper is based on the literary theory of Hans Blumenberg, who investigates

which forms and functions authors use when adapting and transforming themes rooted in mythology.

The destruction of Munich during the Second World War was the subject of Gottfried Kölwel's 'Münchener Elegien', which are presented in **Stefan Lindinger's** article with a focus on their formal structure.

The contributions by Naděžda Heinrichová, Susanne Lorenz and Petr Pytlík investigate selected topics in contemporary literature. The paper by **Naděžda Heinrichová** explores the graphic novel as a form of coming to terms with the past, identity and the problem of homeland. **Susanne Lorenz** examines the points of contact between the poetry of Ann Coton and Anne Weber. **Petr Pytlík** discusses changes in narrativity in the drama and video adaptations of Marlen Haushof's novel 'Die Wand'.

The paper by **Bernhard Chappuzeau** examines metatextual discourses in literature since 1990.

The chapters in this anthology cast light on the thematic diversity associated with the relationship between form and function, offering potential inspiration for future investigations in this field of research.

Iveta ZLÁ

Das kulturelle Kolorit ausgewählter westschlesischer Schlossresidenzen zwischen Barock und Aufklärung. Seine Form und Funktion

Iveta ZLÁ

University of Ostrava
iveta.zla@osu.cz

ABSTRACT

The cultural atmosphere of selected West Silesian castle residences between the Baroque and Enlightenment. Its form and function

The article deals with the presentation of cultural life in selected West Silesian castles. His main aim is to highlight the cultural renown of these dominions and to look at them in terms of form and function. The study will focus on the castles in Rosswald, Gotschdorf, Geppersdorf, Groß Hoschütz, Johannesburg and in Grätz near Troppau in the period between the Baroque and the Enlightenment.

KEYWORDS

Aristocratic culture, theater, music, baroque, enlightenment

1. Einleitung in die Thematik

Die Barockzeit wurde durch zahlreiche Paradoxien geprägt, die sich von der Lebensweise, Kultur sowie von den Machtverhältnissen der europäischen Herrscherkreise abwickelten. Gravierende Unterschiede zwischen den sozialen Gesellschaftsschichten, die Einwurzelung der Menschen in die existenziellen Fragen, die in die Lebensgrundsätze wie *Carpe diem* und *Memento Mori* mündeten, brachten gleichsam auffallende kulturelle Gegenpole hervor. Zwischen Barock und Aufklärung kam es nicht nur zu einer florierenden Entwicklung der Schlosstheater, sondern in der Literatur dominierten auch Lyrik und Romane. Sie stellten nicht selten den Dreißigjährigen Krieg, die Not, den Tod und die menschliche Qual dar, die Hand in Hand mit Vergänglichkeit des Diesseitigen gingen.

Das Ziel dieser Studie ist mit der Erhellung des kulturellen Lebens in ausgewählten westschlesischen Schlössern verbunden, die trotz der herrschenden Kriegskonflikte zu *Oasen der künstlerischen Inspiration* wurden. Die Intentionen der vorliegenden Studie bestehen deshalb in der Darlegung eines Einblicks

in die Entfaltung der Theaterkultur in ausgewählten westschlesischen Schlössern zwischen Barock und Aufklärung. Zweifelsohne können dabei die Forscher auch den Fragen nach der Rolle der Funktion und Form in der reichhaltigen kulturellen Entwicklung Westschlesiens nachgehen, dessen historische Metamorphosen durch auffällige Paradoxien, fast verwirrende Grenzverschiebungen und trotzdem fruchtbares Zusammenleben einiger Nationalitäten gekennzeichnet waren. Die Auseinandersetzung mit dieser Problematik enthüllt die Vielschichtigkeit des kulturellen Kolorits, in dem sich historische Ereignisse widerspiegeln, Provinz mit Metropolen begegnen sowie einige Sprachen und Kulturen koexistieren.

2. Zwischen dem „Schlesischen Versailles“ und dem „Kleinen schlesischen Wien“ in der Zeit zwischen Barock und Aufklärung

Die Zeit zwischen Barock und Aufklärung war in Westschlesien mit der Entwicklung des künstlerischen Lebens verknüpft. Aufmerksamkeit verdienen u. a. künstlerische Aktivitäten des Adels, die einerseits auf den Ansprüchen einer angemessenen barocken Repräsentation fußten, andererseits mit intensiven Bemühungen um die Verbreitung der Literatur, Kultur und Bildung zusammenhingen. In Westschlesien räsionierten in diesem Zusammenhang Namen wie Graf Dominik Ignaz Chorinsky (1729–1792), Graf Albert Joseph Hoditz (1706–1778) und nicht zuletzt Fürst Karl Alois Lichnowsky (1761–1814). Um die Verbreitung der Kultur und Bildung haben sich jedoch auch die im Schloss Johannesberg ansässigen Bischöfe verdient gemacht, unter denen Bischof Philipp Gotthard Schaffgotsch (1715–1795) emporragte. Die Literatur und Kultur entwickelten sich auf westschlesischen Schlössern in der Zeit zwischen Barock und Aufklärung trotz der herrschenden Kriegskonflikte, womit sie überzeugend den Spruch Ciceros „Inter arma silent Musae“ (Unter den Waffen schweigen die Musen) ganz entschieden widerlegten.

3. Graf Albert Joseph Hoditz und sein „Schlesisches Versailles“

Dem Kriegswirbel entging das Schloss des Grafen Albert Joseph Hoditz in Rosswald (Slezské Rudoltice), das in den historisch ausgerichteten Publikationen als *schlesische Arkadien* (Bein 1992:35) *Heiligthum der Musen und Gratien* (Bein 1992:35), *Feensitz* (Feensitz 1996:18) und *Schlesisches Versailles* (Myška 2011: 119) bezeichnet wurde. Obwohl die Umgebung des Rosswalder Schlosses durch den Siebenjährigen Krieg geplagt wurde, war in diesem Schloss eine Oase des

Friedens zu finden. Zum Ruf dieses Adelshofes hat vor allem der Graf Albert Joseph Hoditz beigetragen, dessen kulturelles Engagement sowie literarisches Schaffen einen Einblick in die Atmosphäre zwischen Barock und Aufklärung bieten.

Hoditz knüpfte an die bereits von seinem Vater Karl Joseph Hoditz (1673–1741) gepflegte kulturelle Tradition an. Ebenso schöpfte dieser Adlige künstlerische Impulse aus den Schlossresidenzen in der Umgebung von Rosswald wie Gotschdorf (Hošťálkovy), Geppersdorf (Linhartovy) und vor allem aus Johannesberg in Jauernig (Jánský Vrch v Javorníku), mit denen er zusammengearbeitet hat. Das Dasein dieses Grafen wurde von den für den Barock kennzeichnenden Grundsätzen wie *Carpe Diem*, *Memento Mori* sowie vom Vanitas-Gedanken geprägt, wie sein eigenes literarisches Schaffen belegt (vgl. Nachlass Eduard Richters). Darüber hinaus wurde er jedoch auch mit zentralen Gedanken der Aufklärung konfrontiert, die er vor allem im Bereich der Kultur und Bildung durchsetzte. Diese Initiativen des Grafen Hoditz wurden durch seine Bildung und Kavalierreisen zweifelsohne unterstützt. Sie wurden jedoch auch durch seine Ehefrau Wilhelmine Friederike Sophia von Sachsen-Weißenfels (1684–1758) angeregt, die bereits am Erlanger Schloss zahlreiche Festivitäten veranstaltete und das dortige kulturelle Leben unterstützte.

Einen kulturellen Mittelpunkt des Rosswalder Dominiums hat das Schlosstheater dargestellt, in dessen Repertoire neben den Schauspielen von Molière (1622–1673), Pierre Corneille (1606–1684) sowie von François Marie Arouet Voltaire (1694–1778) sowie Ludwig Holberg (1684–1754) die Dramen der Autoren Christian Fürchtegott Gellerts (1715–1769) und Gotthold Ephraim Lessings (1729–1761) zu finden sind. Für die Theater- und Musikaufführungen im Rosswalder Schlosstheater waren ebenfalls die Werke von Ignaz Pintus (1714–1786) bestimmt, die nach den Erforschungen Milan Myškas im Inventar der Schlossbibliothek vorlagen (Vgl. Myška 2011:119).

In die Geschichte des Rosswalder Schlosstheaters sind auch Aufführungen der Dramen des Grafen Hoditz eingegangen. Er schrieb vor allem Libretti zu Opern *Die vergötterte Sophia* und *Einquartierung der Panduren*, die leider verschollen sind. Das Theatergeschehen in Rosswald ist ebenfalls vor dem Hintergrund der dortigen Musikbühne zu betrachten (vgl. Myška 2011:148–164), deren Tätigkeit mit dem Wirken von Karl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) und Ignaz Pintus (1714–1786) sowie mit der musikalischen Tätigkeit des Freunds Ludwig van Beethovens Karl Hanke (Lebensdaten unbekannt) und des Schülers Christoph Willibald Glucks Heinrich Klein (Lebensdaten unbekannt) etc. verknüpft ist (vgl. Zlá 2020:53–61) .

Informationen über das Rosswalder Schlosstheater bieten nicht zuletzt die mit dem Herrschaftsgut Groß Hoschütz zusammenhängenden Archivalien, in

denen neben den Sentenzen des Grafen Hoditz das diesem Adligen dedizierte Vorspiel *Die Vereinigung des Trauerspiels, des Lustspiels, der Tonkunst und des Tanzes* von Johann Heinrich Friedrich Müller überliefert ist (Vgl. ZAO, FVH, 163, 93).

Obwohl die Informationen über die Rosswalder Theaterszene spärlich sind, ist es nicht anzuzweifeln, dass sich um die kulturelle Entwicklung des dortigen Schlosstheaters sowohl der Graf Albert Joseph Hoditz als auch der von ihm nach Rosswald berufene Johann Heinrich Friedrich Müller (1738–1815) verdient gemacht hatten.

Der spätere Schauspieler des Wiener Burgtheaters sowie Dramatiker Johann Heinrich Friedrich Müller kam wahrscheinlich 1757 nach Rosswald, wober er in seinen Memoiren *J. H. F. Müllers Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne* berichtet (vgl. Müller 1802:31–33). Sein künstlerisches Engagement wurde im Rosswalder Schloss durch die Leitung des Schlosstheaters, schauspielerische Tätigkeit und durch sein dramatisches Schaffen geprägt. Obwohl Müller für die Rosswalder Theaterbühne einige klassizistische Dramen Molières einstudiert hat, hat er sich bereits Ende der 1750er-Jahre an der Auführung des bürgerlichen Dramas Gotthold Ephraim Lessings *Miss Sara Sampson* das Rosswalder Theaterprogramm bereichert. Die Theatervorstellung folgte zwischen 1758–1761 kurz auf ihre Uraufführung im Mai 1755 im Theater Frankfurt an der Oder.

Obwohl dieses Vorspiel 1770 in Troppau herausgegeben wurde, wurde es im Rosswalder Theater bereits 1758 uraufgeführt. Der Lobrede an Albert Joseph Hoditz sind die folgenden Worte zu entnehmen, durch die Müller seine Dankbarkeit dem Grafen zum Ausdruck gebracht hat:

*Eine Pflicht erfordert es, daß ich Ihnen gnädiger Graf und Herr, durch alles, was nun von mir abhängt, meine Dankbarkeit bezeige. Denn was bin ich Ihnen schuldig? Sie haben mich Ihres Schutzes und Ihrer Gnade gewürdiget; beydes wird mir so lange ich lebe ein Vorwurf zur Dankbarkeit.*⁴¹(ZAO, FVH, 163, 93)

Die Dramen-, Ballett- und Operaufführungen wurden jedoch nicht nur im Schlosstheater gegeben, sondern auch in den sentimental Garden situiert, der das Rosswalder Schloss umgab. In der Chronik der Markt Rosswald wird diese Gartenlandschaft mit den folgenden Worten erfasst: *Feenhaft war die Umgebung und das Schloss, märchenhaft bunt das tägliche Leben und Treiben. Bei dem Zauber dieses Lebens, inmitten von Parkfesten, Schäferspielen, Theater, Maskeraden, Musikfesten [...] fehlte es nie an Gästen.* (ZAO, FVH, 163, 93)

1 Müller, Johann Heinrich Friedrich: *Vereinigung des Trauerspiels, des Lustspiels, der Tonkunst und des Tanzes*. Troppau 1770. ZAO, FVH, Inventarnr.: 163, Kartonnr.: 93.

Rosswald wurde tatsächlich von zahlreichen Gästen besucht, unter denen z. B. der Breslauer Arzt und deutschsprachiger Autor Balthasar Ludwig Tralles (1708–1797), der berühmte französische Philosoph Voltaire (1694–1778) und vor allem der preußische Kaiser Friedrich II. (1712–1786) nicht fehlten.

4. Das kulturelle Leben zwischen Groß Hoschütz und Johannesberg zwischen Barock und Aufklärung. Ein Abriss

Das kulturelle Leben in Rosswald entfaltete sich jedoch ebenfalls dank den Kontakten zu den weiteren westschlesischen Schlossresidenzen, zu denen u. a. das Schloss in Groß Hoschütz gehört hat. Das kulturelle Leben entwickelte sich am genannten Adelshof vor allem in den 1760er und 1770er Jahren. Der Graf Dominik Ignaz Chorinsky (1729–1792) unterhielt in diesem Schloss sein eigenes Orchester und Theater. Zu den führenden Persönlichkeiten gehörte dort der spätere Olmützer Domkapellmeister Joseph Puschmann (1738–1794). Die im Landesarchiv Troppau befindlichen Archivakten erhellen das Theaterrepertoire an diesem Adelshof, in dem das Schauspiel Elias Franckes *Der rasende Alexander und seltsame Fabian* zu finden ist. Die Handlung dieses Dramas wurde vor allem auf die Belehrung und Erziehung des Publikums ausgerichtet. Auf dem Spielplan standen jedoch auch die Dramen Gottlieb des Jüngeren Stephanies (1741–1800). Der Autor setzte sich in seinen Schauspielen vorwiegend mit Fragen nach der menschlichen Stellung in der Welt und der Suche nach dem Schutz auseinander. Das kulturelle Leben in Großhoschütz skizzieren auch einige lateinisch und französisch geschriebene Dramenentwürfe sowie panegyrisch geprägte Poeme und Oratorien für Maria Theresia (1717–1780) und Friedrich II (Vgl. Zlá 2020: 53–61).

Das Musik- sowie Theaterleben waren jedoch auch mit den Schlössern in Gotschdorf und Geppersdorf verknüpft. Das Repertoire dieser Kunststätten stützte sich vor allem auf die französischen klassizistischen Vorbilder und wurde vor allem durch die barocken künstlerischen Impulse geprägt (vgl. Zlá 2020: 53–61).

Die Blütezeit der westschlesischen kulturellen Entwicklung zwischen Barock und Aufklärung war jedoch auch mit dem musikalischen Schaffen Karl Ditters von Dittersdorfs (1739–1799) verknüpft, der 1766–1795 im Sommersitz der Breslauer Bischöfe, im Schloss Johannesberg (Jánský Vrch v Javorníku) tätig war (vgl. Ulbrecht 2012). Der Komponist, der seine ersten komischen Opern gerade in Jauernig aufgeführt hat, beteiligte sich auch am kulturellen Leben der benachbarten Schlösser und trug wesentlich zur Entwicklung der kirchlichen Musik in Schlesien bei.

5. Schloss Grätz bei Troppau als *Kleines schlesisches Wien*

Wenn das Schloss Rosswald (Slezské Rudoltice) „Schlesisches Versailles“ genannt wird, würde ich wagen, das Schloss Grätz bei Troppau (Hradec nad Moravicí) als „Kleines schlesisches Wien“ zu bezeichnen. Diese Periphrase bezieht sich zeitlich allerdings nicht nur auf das kulturelle Bild dieses Adelsitzes zwischen Barock und Aufklärung, sondern die kulturelle Tradition wurde auf diesem Schloss ungefähr in der Zeitspanne 1776–1945 in vier nacheinander folgenden Generationen des Adelshauses Lichnowsky gepflegt. Die kulturelle Familiengeschichte wird mit dem literarischen und musikalischen Schaffen ihrer Mitglieder sowie mit kulturellen Kontakten z. B. zu Gerhart Hauptmann, R. M. Rilke, Johannes Robert Becher, Franz Werfel usw. verbunden (vgl. Rucková/Zlá 2007).

Die Adelsfamilie der Lichnowskys schöpfte in der Zeit der sich durchsetzenden Aufklärung zweifelsohne künstlerische Anregungen aus Wien, wo der Fürst Karl Alois Lichowsky (1761–1814) in seinem Palais eigenes Streichorchester unterhielt. Da der Fürst Alois Lichnowsky musikalisch begabt war, erkannte er bereits in den 1790er Jahren das phänomenale musikalische Talent des jungen Beethoven, den er finanziell unterstützte. Viele von seinen Kompositionen wurden zuerst von diesem Streichorchester gespielt. Im Brief Beethovens vom 16. Februar 1805 an den Verlag Breitkopf und Härtel in Leipzig wird Beethovens Beziehung zum Fürsten Lichnowsky durch Folgendes zum Ausdruck gebracht: [...] *Fürst Lichnowsky wird ihnen nächstens wege[n] meinem Oratorium schreiben – er ist wirklich – was in diesem Stande wohl ein seltenes Beyspiel ist – einer meiner treuesten Freunde und Beförderer meiner Kunst [...]*. (Beethoven 1992: 243)

Die musikalische Tradition wurde allerdings auch in Grätz bei Troppau gepflegt. Es sei vom Adelshaus Tomagnini-Nefzern, das das Schloss bis 1776 besaß oder von der Adelsfamilie Lichnowsky. Der Besuch Beethovens auf dem Grätzer Schloss im Jahre 1806, in dem es angeblich zum Streit zwischen Lichnowsky und dem Komponisten kommen sollte, ist mit historischen Ungenauigkeiten verbunden. Der Streit war jedoch wahrscheinlich nicht von langer Dauer, denn der Komponist besuchte Grätz bei Troppau im Jahre 1811, in dem er an der Auf-führung seiner C-dur-Messe in der Troppauer Heilig-Geist-Kirche anwesend war. (Boženek 1967:38)

Aus Grätz bei Troppau hat Karl Alois Lichnowsky ebenfalls in den 1790er Jahren Briefe an Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Joseph Franz Haydn (1732–1809) und nicht zuletzt an seinen Freund Georg Adam Forster (1754–1794) gerichtet, der an der Universität Göttingen zu seinen Studienkollegen gehört hat. Mit Georg Adam Forster traf sich Karl Alois Lichnowsky 1784 und der Fürst machte ihn mit vielen bedeutenden Persönlichkeiten des dama-

ligen Wien bekannt. Forster verzeichnet vor seiner Abreise am 16. September 1784 diese Worte in sein Tagebuch: *Gute, liebe, herzliche Kinder! Warum? O, warum Euch kennen gelernt, um Euch wieder und wer weiß auf wie lange zu verlieren?* (Forster 1973:141)

Aus *Kleinem schlesischem Wien* schrieb Lichnowsky Briefe jedoch auch an Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), den er am 4. Juni 1810 in Karlsbad kennen gelernt hat, als er die Kaiserin Maria Ludovica (1787–1816) bei ihrem Kuraufenthalt begleitet hat. Lichnowsky und Goethe trafen sich in der Zeitspanne 1810–1812 noch einige Male persönlich. In Sauer's Monographie *Goethe und Österreich* von 1902 (Sauer 1902) ist der Briefwechsel zwischen dem Fürsten und dem berühmten Autor zu finden. In der Korrespondenz kommen sowohl Informationen über Kontakte Goethes zur österreichischen Kaiserin sowie zum Fürsten Lichnowsky vor als auch bezieht sich der Briefwechsel auf die Errichtung der Handbibliothek der neuesten deutschen Literatur am Wiener Hof:

[...] so würden Sie mir sehr verbunden, wenn Sie mir hierinn eine kleine Auswahl träfen, und mir ein Verzeichnis derjenigen zu schicken, die ihrem innern Gehalte nach in eine solche Sammlung zu kommen, verdienen. [...] Herr Dr. Riemer wird gewiß die Gefälligkeit haben dazu zu helfen, und mir dann dieß kritische Verzeichnis bald, wenn es sein kann über Prag, Brünn nach Troppau adressieren. (Sauer 1902:5)

Die Kontakte des Fürsten Karl Alois Lichnowsky eröffnen die kulturelle Geschichte des Adelshauses Lichnowsky, dank dessen Engagement sowohl Westschlesien als auch die europäische Kunstgeschichte um wichtige künstlerische Impulse bereichert wurde.

6. Schlussfolgerungen

Die Auseinandersetzung mit der vorgestellten Problematik lässt erkennen, welche Formen und Funktionen im kulturellen Mosaik Westschlesiens zwischen Barock und Aufklärung als dominant zu betrachten sind. Die in den westschlesischen Schlössern tätigen Adeligen haben die Impulse rezipiert, die teils mit den vorherrschenden Einflüssen der barocken Adelskultur und teils mit den Prioritäten und der Lebensweise zur Zeit der Aufklärung korrespondierten.

Während die kulturelle Tätigkeit der Grafen Albert Joseph Hoditz und Dominik Chorynsky zum Teil noch im Dienste des nachklingenden Barocks stand, waren die kulturellen Aktivitäten des Fürsten Karl Alois Lichnowsky vorwiegend durch die Atmosphäre der Aufklärung geprägt.

Das kulturelle Bild des Rosswalder sowie Großhoshützer Herrschaftsguts deutet an, dass zu seinen Funktionen die Repräsentation und das gesellschaftliche

Prestige gehört haben. Obwohl die Schlösser der Grafen Hoditz und Chorynsky relativ weit von den Metropolen wie Wien, Prag oder Berlin lagen, wurden die kulturellen Aktivitäten dieser Adligen von zahlreichen Einflüssen inspiriert: von Ausbildung über kulturelle Erfahrungen und Kontakte bis zum Gedankenaustausch und zur gegenseitigen Zusammenarbeit der westschlesischen Schlösser.

Obwohl im Fokus dieser Untersuchungen vor allem die literaturhistorischen Schwerpunkte lagen, ist sie von der Entwicklung anderer Kunstformen zwischen Barock und Aufklärung nicht zu trennen. Im Repertoire der vorgestellten Schlosstheater sind nämlich neben den Aufführungen der Komödien, Tragödien, Possen usw. musikalische Genres wie Opern und Tanzgattungen wie z. B. Ballett zu finden, die oft ein Ganzes gebildet haben. Diese Tendenz spiegelt den barocken Gedanken über *Theatrum mundi* wider. In der Verbindung des Dramatischen und Musikalischen sowie der Choreographie hat sich die Allegorie des menschlichen Lebens Niederschlag gefunden. Die Funktion dieser Aufführungen hing sowohl mit Repräsentationszwecken zusammen, als auch besonders seit dem Ende der 1750er Jahre zielte sie auch auf die Bildung und Belehrung des Publikums ab. Da in der deutschsprachigen Barockliteratur lyrische Gedichtformen wie Sonett, Elegie, Epigramm, Ode usw. sowie Romane dominiert haben, standen auf dem Theaterprogramm des Rosswalder und Groß Horschützer Theaters bis Ende der 1750er Jahre vor allem klassizistische Regeldramen (vor allem von Corneille). Einen gewissen Umbruch haben die Schauspiele Voltairs sowie das Drama *Miss Sara Sampson* Lessings markiert, die im Geiste der Aufklärung verfasst wurden. Darüber hinaus hat die aufklärerischen Dramenprinzipien Johann Heinrich Friedrich Müller in seinem Vorspiel einige Jahre vor dem Erscheinen der theoretischen Schriften Gotthold Ephraim Lessings formuliert.

Die Verbreitung der aufklärerischen Gedanken war auch für den Fürsten Karl Alois Lichnowsky kennzeichnend. Er ließ sich vor allem durch das kulturelle Leben Wiens inspirieren, dessen ausgewählte Anregungen er in seinem schlesischen Schloss umgesetzt hat. Seine Aktivitäten waren mit Mäzenatentum verbunden und auf die Verbreitung der Kultur und Bildung ausgerichtet. Er hat durch sein kulturelles Engagement jedoch vor allem die künstlerische Kontinuität seines Adelhausens eröffnet, dessen nachfolgende Generationen zur Herausbildung eines einzigartigen kulturellen Mosaiks beigetragen haben.

Obwohl das kulturelle Bild Westschlesiens durch äußere Einflüsse geprägt wurde, waren und ständig sind für diese Region dank ihren historischen Metamorphosen und Multikulturalität Einmaligkeit, Potenzial und zugleich Offenheit kennzeichnend.

Literaturverzeichnis

Archivalien

Nachlass Eduard Richters, Zemský archiv v Opavě [Landesarchiv Troppau], Inventarnr. 6/

Zemský archiv v Opavě [Landesarchiv Troppau], Fond Groß Hoschütz, Inventarnr. 163, Kartonnr. 93.

Literatur

BEETHOVEN, Ludwig van (1996): *Briefwechsel Gesamtausgabe*. Bd. 1. München.

BEIN, Werner (1992): „Der mährische Epikuräer“. Albert Joseph von Hoditz (1706–1778) als Mäzen der schönen Künste. In: Schlager, Karlheinz (Hg.): *Festschrift Hubert Unverricht*. Tutzing, S. 35.

BOŽENEK, Karel (1967): Beethovenovská tradice ve Slezsku. In: *Slezsko*, Nr. 2. S. 38.

MYŠKA, Milan (2011): *Hrabě Hodic a jeho svět*. Ostrava.

SAUER, August (Hg.) (1902): *Goethe und Österreich*. Bd. I. Weimar.

SONDERMANN, Frieder (1996): Notizen über einige Hunde-Epitaphe des Grafen Hoditz (1706–1778). In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Nr. 115. Berlin. S. 18.

ULBRECHT, Siegfried (2012): *Johannesberg, Jauernig und Umgebung. Begegnungen von Personen und Kulturen in einer europäischen Region*. Freiburg-Görlitz.

ZLÁ, Iveta (2020): Ausgewählte westschlesische Schlossresidenzen als kulturelle Repräsentanzen. Abriss der Problematik im literatur- und kulturhistorischen Blickwinkel. In: *ACC Journal*. Nr. 26/3. Liberec. S. 5–61.

Anmerkungen zur Rezension als Gattung in der ersten österreichischen Gelehrtenzeitschrift aus Olmütz

Sabine VODA ESCHGFÄLLER

Palacký University Olomouc
sabine.voda@upol.cz

ABSTRACT

Comments on the review as a genre in the first Austrian Learned journal from Olomouc

The article focuses on the question of which parameters applied to reviews in the scholarly journal “Monthly Extracts of Old and New Learned Things” (Monathliche Auszuege alt, und neuer gelehrten Sachen) from Olomouc. These parameters and the special nature of the review of a scholarly publication are outlined using a concrete example: A book review of an entomological work penned by Charles Bonnet will be discussed in more detail. In it, the scientist deals with the question of parthenogenesis in the animal world. The reviewer comments on this result in the light of the guidelines that applied to the journal.

KEYWORDS

Enlightenment, scholarly journal, Moravia, history of science, Monthly Extracts of Old and New Scholarly Things

1. Vorausgeschickt

Wie Katrin Löffler feststellt, gelten Gelehrte Journale seit dem späten 17. Jahrhundert als das wichtigste Instrument zur Verbreitung und Diskussion von Ideen und als ein Medium, das eine bisher nicht existente Öffentlichkeit produzierte (Löffler 2020:9). Der Begriff der „Rezension“, seit dem 17. Jahrhundert mit seiner lateinischen Bedeutung im Sinne der Besprechung von kulturellen Neuheiten eingeführt, wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts im Deutschen gebräuchlich und avancierte bis zum 19. Jahrhundert zu einem festen Fachterminus (Habel 2007:18).

Als „Zeitschrift“ wurden Druckerzeugnisse aber erst ungefähr seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnet. Wenn im Folgenden in Bezug auf die Olmützer Publikation von einer Rezensionszeitschrift die Rede ist, spielt im Hintergrund

immer eine pragmatische Entscheidung eine Rolle, die in Anlehnung an eine Terminologie getroffen wurde, die sozusagen ex post getroffen wurde. Dieses terminologische Missverhältnis ist bereits an anderer Stelle beschrieben worden (Habel 2007:25). Im Wesentlichen kritisiert Habel – und dies absolut zurecht –, dass die frühen Rezensionszeitschriften über das hinausgingen, was wir heute unter dem Terminus verstehen. In solchen Publikationen, wie auch dem Blatt, von dem in diesem Aufsatz die Rede ist, wurden außer Buchbesprechungen auch Ereignisse, Personalien und verschiedenste Mitteilungen der gelehrten Welt präsentiert. Dieses Format blieb seit dem Beginn der Existenz von Rezensionszeitschriften im deutschsprachigen Raum, an deren Anfang die „Acta Eruditorum“ stehen, für mehrere Dekaden erhalten (zur Bedeutung dieser Zeitschrift für die deutschsprachigen Gelehrten Journale s. Laeven 1990:147 f.). Nicht erst in der Spätaufklärung jedoch konnten Rezensionen, sofern sich nicht nach seriösen ethischen Standards verfasst wurden, auch gewissermaßen politisch (oder für private Interessen) instrumentalisiert werden.

2. Die Olmützer „Auszuege aus Alt-, und neuen Gelehrten Sachen“

Der Kanoniker Franz Georg von Dittrich schreibt im Jahr 1788 in seinen „Anmerkungen“ über eine Rezension in der Oberdeutschen allgemeinen Literaturzeitung:

Rezensionen, die von gruendlich gelehrten Maennern mit Unparteilichkeit und Maeßigung geschrieben werden, bringen der Litteratur wahren Nutzen. Sie bewahren vor der Autorsucht, weisen von Verirrungen zurueck, helfen zur Entdeckung der Wahrheit. – Werden Sie aber von einem Broschuerendoktor, nur ums Brod, mit Parteigeist, mit Ungezogenheit geschrieben; so arten sie in schaedliches Flatterzeug, in ehrenruehrliche Pasquillen aus, die in einem polizirten Staate nicht geduldet werden sollten. (Dittrich 1788:3)

Dittrich reagiert in seiner ‚Rezension einer Rezension‘ auf die Tatsache, dass Buchbesprechungen seit Beginn der Flut von Gelehrten Zeitschriften Ende des 17. Jahrhunderts zu einem zentralen wissenschaftlichen Kommunikationsmedium geworden waren. Die Gelehrten Zeitschriften waren auch im deutschsprachigen Raum wie Pilze aus dem Boden geschossen. Viele dieser Projekte waren gekennzeichnet von einer deutlichen Kurzlebigkeit (abgesehen etwa von berühmten Ausnahmen wie den bereits zitierten „Acta Eruditorum“), was aber nicht als ein Scheitern interpretiert werden muss, sondern vielmehr als integraler Bestandteil im Aufbau der deutschen Gelehrtenrepublik gesehen werden kann. Zunächst ging es in diesen Gelehrten Zeitschriften, wie bereits erwähnt,

um die Vorstellung und Besprechung von Publikationen aus den Geistes- und Naturwissenschaften, also darum, dem interessierten Laien einen Überblick über den internationalen wissenschaftlichen Buchmarkt zu geben. In Dittrichs Fall schließlich um eine weitere, insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert aufkommende Art der Rezension, nämlich der literarischen. Was er hier in eingangs zitierter Passage anspricht, ist eine häufig thematisierte Deformation innerhalb der Textsorte Rezension, die von Anfang an, auch in den allerfrühesten Ephemeriden des deutschsprachigen Raumes, aufgetaucht ist. Von Anfang an waren von Größen der Aufklärung, wie dem Vorreiter der Enzyklopädisten, Pierre Bayle, Exaktheit und Überparteilichkeit zu Eckpfeilern der wissenschaftlichen Berichterstattung erhoben worden; damit wurden nach Hirschi (2011:102) juristische Konzepte in den Gelehrten Diskurs importiert, wobei die Regeln im wissenschaftlichen Disput aber nicht, wie in einem gerichtlichen Verfahren, von außen geleitet wurden, sondern von den diskutierenden Parteien – bisweilen nur hinter dem Schleier der Objektivität – inszeniert wurde.

Der Kampf um Glaubwürdigkeit und Transparenz wird auch von der ersten Rezensionszeitschrift in den habsburgischen Ländern, den Olmützer ‚Auszu-egen aus Alt-, und neuen Gelehrten Sachen‘, als zentrales Anliegen reflektiert; der Verfasser der Einleitung der ersten Ausgabe sieht darin die einzige Möglichkeit, dem Leser nicht nur einen besseren Buchgeschmack, sondern auch die Werkzeuge kritischen Denkens beizubringen:

Ich weissage daß durch eine unpartheyliche Entscheidung einer vernuenfftigen Nicht-Kunst man nach und nach erlehre sich von denen an einem anderen angezeigten Fehlern zu hueten / das gute in dem wahren Geschmack erkenne / in seinen eigenen Lesungen eine kluegere Wahl zu treffen wisse / die falschen Gruende nach und nach unterscheide / und sich endlichen aus den Verhindernuessen / mit welchen uns entweder die Unerfahrenheit / oder unsere eigene Nachlaessigkeit / oft auch / ohne all unser Zuthun / die empfangene Erziehung bestricket hat / mit einem edlen Gewalt heraus reisse. (Monathliche Auszuege; Bd. 1 1747:4)

Bereits in den 1740er Jahren, als sie herausgebracht wurde, hinterfragten die Rezensenten hier also die Intentionen der Kollegen und die Motivationen des den aufklärerischen Ideen mitunter ablehnend gegenüberstehenden Publikums. Dies taten sie unter Anderem, indem sie die Textsorte Rezension in ihrer Funktionalität ausloteten. Die besprochenen Werke wurden zusammengefasst, diskutiert und zur weiteren Lektüre und Diskussion dem Publikum vor Augen geführt.

Die Olmützer Rezensionszeitschrift verstand ihre Bestimmung von Anfang an vor allem darin, die österreichischen Länder wissenschaftlich voranzubringen. Dies nicht nur dadurch, dass man in den Besprechungen die aktuellsten Informationen vom internationalen Buchmarkt offeriert, sondern auch, indem

man versuchte, aus den österreichischen Ländern zum internationalen Wissenschaftsdiskurs beizutragen. Die Qualität der eigenen Expertise und die Chance, ebenfalls am wissenschaftlichen Fortschritt partizipieren zu können, sollte dadurch gesichert werden, dass die Zeitschrift, einem häufigen Muster folgend, von einer Gelehrtengesellschaft herausgegeben wurde. Im Falle der Olmützer ‚Monathlichen Auszuege‘ handelte es sich hierbei um die *Societas eruditorum incognitorum in terris austriacis*, die vom Slawonier Joseph von Petrasch 1746 gegründet wurde. Der Freiherr hatte auf seiner Kavaliereise durch Europa, seinem Studium im niederländischen Leyden und durch seine Funktion als Adjutant des legendären Prinzen Eugen ein solides Netzwerk von europäischen Gelehrten und mächtigen aufklärerischen Förderern aufbauen können. Die Sozietät bestand zum Zeitpunkt, als er die erste Ausgabe der Zeitschrift herausbrachte, offiziell nur wenige Wochen und zählte nach der Gründungsakte, 12 Beisitzer – aus Italien, aus Deutschland, aus der Slowakei und aus Mähren (vgl. Haubelt 1986:155–165). Der berühmteste Name darunter ist wohl jener von Beisitzer Nummer Zwölf, Johann Christoph Gottsched, der die Zeitschrift gegen Ende ihrer Existenz, im Jahre 1748, praktisch „gekapert“ hatte, mit anderen Worten: er leitete sie zu diesem Zeitpunkt inhaltlich weitgehend alleine. Neben den Beisitzern gab es europaweit zahlreiche weitere korrespondierende Mitglieder, wie Maria Theresias Leibarzt Gerard van Swieten, die zur Zeitschrift beitrugen. Dessen Rolle im Rahmen der Theresianischen Reformen, u. a. als Direktor des Unterrichtswesens und geistlicher Angelegenheiten, verlieh seiner Mitgliedschaft zusätzliche Bedeutung (Martus 2015:604).

Beschäftigt man sich mit den Rezensionszeitschriften, die im Göttinger Forschungsprojekt mit dem Titel ‚Gelehrte Journale und Zeitungen als Netzwerke des Wissens im Zeitalter der Aufklärung‘ erfasst sind, wird deutlich, dass fächersystematisch alles Mögliche besprochen, aber nicht im Einzelnen problematisiert wird, wie eine Rezension im Rahmen der Presselandschaft aussehen sollte. Regelpoetische Anleitungen lassen sich zu vielerlei Textsorten des Barock finden, nicht (oder kaum) aber zum Verfassen einer Rezension. Dennoch bleibt das verwendete Muster in den Zeitschriften zwischen 1688 und 1800, die vom Göttinger Projekt untersucht wird, relativ konstant und funktionierte wohl hauptsächlich auf der Grundlage von Imitation großer Vorbilder wie der ‚Acta Eruditorum‘. Am Beispiel einer ausgewählten Rezension aus den Olmützer ‚Monathlichen Auszügen‘ soll nachstehend skizziert werden, wie speziell darin Buchbesprechungen gestaltet wurden. Dies soll gleichzeitig einen Seitenblick darauf ermöglichen, als wie vielfältig sich die Fächersystematik dieser zwar kurzlebigen, aber für den habsburgischen Raum dennoch bemerkenswerten Ephemeride erweist (zur allgemeinen Fächersystematik in Gelehrten Journalen s. Habel 2007:347 f.).

In der ausführlichen Einleitung zum ersten „Stück“ der Zeitschrift äußert sich Petrasch übrigens klar dazu, was der Zweck der Publikation sein soll und skizziert im Sinne Bayles (und Ditterichs) zumindest inhaltlich, was die Funktion der darin veröffentlichten Rezensionen ausmacht:

Man wird suchen die Auszuege so deutlich zu stellen, daß der Leser den Inhalt des Werckes so viel wie moeglich fassen koenne, und eine nutzliche Kenntnisse aus demselbten allein erwerbe. Die Anmerckungen, welche die Liebe zu der Wahrheit beyzuruecken erforderen wird, sollen ohne allem Geist der Partheylichkeit auf solche Art hinbeygefueget werden, wie es sich vor wohl erzohene Gemuehte gehoeret, man kann sich auch von uns versichern, daß sich ueber die Unhoefflichkeit unserer Redens-Art zu beschweren wir niemanden Gelegenheit geben werden.
(Monathliche Auszuege; Bd. 1 1747:23–24)

Petrasch und seiner Redaktion geht es also einerseits darum, die wichtigsten Informationen der besprochenen Werke zu liefern, aber andererseits auch darum, Anmerkungen, wie er es nennt, dazu zu machen. Diese Anmerkungen gelte es objektiv und fair zu formulieren, so dass klar ist, dass man das Publikum nicht provozieren, sondern vor allem informieren und mit ihm diskutieren wolle. Das zentrale Qualitätskriterium einer Buchbesprechung ist hier also vor allem inhaltlicher Natur. Petrasch betrachtete sein Zeitungsprojekt als Unterfangen, das sich dadurch in einer ständigen Entwicklung befand, dass es nicht nur Objekt, sondern auch Subjekt konstanter Kritik war: Man sei für Verbesserungsvorschläge offen und lade den Leser dazu ein, auf die Rezensionen zu reagieren. Dies verbindet die Arbeit der Redakteure einmal mehr mit dem zentralen Motto der „Monathlichen Auszuege“: „Wir verlangen zu lehren, und gelehrt zu werden“ (Monathliche Auszuege; Bd. 1 1747:24).

3. Beispiel einer Rezension aus den ‚Monathlichen Auszuegen‘: Charles Bonnet und die Parthenogenese bei Insekten

Wie die Rezensionen formal aussehen, kann man dem ersten Beispiel einer Buchbesprechung entnehmen, das gleich auf die Einleitung zur ersten Ausgabe, aus der bereits mehrfach zitiert wurde, folgt und dem man von Redaktionsseite bis 1748 mustermäßig treu bleiben wird. Ich wähle als Protobeispiel eine relativ umfangreiche Besprechung aus dem Bereich der damals gerade in Mode gekommenen Insektenkunde, die im zweiten „Stück“ des Jahres 1747 publiziert wurde.

Im Mittelpunkt des ausgesuchten Beitrages stehen die neuesten Erkenntnisse zu Erdflöhen und ihrer Regenerationsfähigkeit aus der Feder des Schweizer

Entomologen Charles Bonnet. Jede Rezension, also auch diese, beginnt in den ‚Monathlichen Auszuegen‘ mit dem einleitenden Satz *Das ist*, gefolgt von einem Doppelpunkt und dann in Großbuchstaben vom Titel des Werkes. Daneben wird immer der ursprüngliche Erscheinungsort der jeweiligen Schrift, erst dann klein daneben der Autor, der Verlag und die Seitenzahl genannt. Der Fokus liegt also auf den ersten Blick auf dem Titel resp. dem Thema des Werkes, weniger auf dem Autor oder dem Verlag. (In diesem Fall erschien das Werk im französischen Original bei Durand.) Erst dann folgt der Text der Rezension, der wiederum, wie in der Einleitung versprochen, in den Teil der Zusammenfassung – dem sogenannten Extrakt – und den Teil der Anmerkungen, also der eigentlichen Werkkritik.

Für die Besprechung der ‚Abhandlungen aus der Insektologie‘ gilt, wie für die meisten der Rezensionen in den „Monathlichen Auszuegen“, dass es sich um relativ aktuelle Publikationen handelt, in diesem Fall aus dem Jahr 1745. Die deutsche Übersetzung durch Johann August Ephraim Goeze, dem Bruder von Lessings Gegenspieler Johann Melchior Goeze, wird erst knappe dreißig Jahre später veröffentlicht werden. Der (deutsche) Rezensent und gelehrte Rezipient der Zeit ist daran gewöhnt, Informationen innerhalb der europäischen Gelehrtenrepublik in verschiedenen Sprachen aufnehmen zu können; im Falle der ‚Monathlichen Auszuege‘ werden Werke aus dem Englischen, Französischen, Italienischen, Slowakischen, Ungarischen und manchmal aus der gewohnten Gelehrtensprache, dem Lateinischen, besprochen und in der deutschen Sprache reflektiert. Den Rezensenszeitschriften kommt in diesem Zusammenhang eindeutig das Verdienst zu, dem Publikum neue wissenschaftliche Erkenntnisse zu präsentieren, noch ehe es Gelegenheit hat, diese in der eigenen Muttersprache studieren zu können.

Die Rezension zu den Erdflöhen umfasst sechsundzwanzig Seiten, was gut fünf bis zehn Seiten über dem Durchschnitt einer Buchbesprechung in dieser Zeitschrift liegt. Auch der überdurchschnittliche Umfang der Besprechung mag illustrieren, für wie wichtig man die Erkenntnisse Bonnets hielt. Der Rezensent tritt, wie in dieser Zeitschrift üblich, in der Ich-Form auf, bleibt aber anonym, wie alle anderen Rezensionen in der Zeitschrift, was durchaus der Tradition der aufklärerischen Ephemeriden, zumindest der frühen Aufklärung, entsprach (die Anonymität bei Ephemeriden dieser Art war weit verbreitet und hatte grundsätzlich damit zu tun, den Verfasser zu schützen s. Habel 2077:126–127). Die bereits zitierte Einleitung bildet in dieser Hinsicht insofern eine Ausnahme, da Petrasch in ihr als Vorsitzender der Sozietät und Redaktion nominell eine verbindliche Aussage für die Publikation trifft; es ist aber festzuhalten, dass sein Name nicht unter dem Text steht, sondern lediglich aus seiner Position abgeleitet werden kann. Innerhalb dieser für seine Zeitgenossen teilweisen Erkennbar-

keit postuliert er für die Zeitschrift das Ideal der freien Meinungsäußerungen über Themen der Wissenschaft und Kultur.

Der Rezensent in dieser Rezensionszeitschrift bleibt jedoch trotz seiner Anonymität in der Zusammenfassung anderweitig präsent, indem er sich nämlich enthusiastisch der Aufzählung der interessantesten Ergebnisse der Wasserfloh-forschung widmet. Diese begeisterte Emotionalität setzt er dafür ein, gleichzeitig den gewählten Wissenschaftsgegenstand zu rechtfertigen. Dies scheint bei vielen etablierteren geisteswissenschaftlichen Forschungsgegenständen nicht notwendig zu sein, aber, wie in den verschiedenen Bänden deutlich wird, sehr wohl in verschiedenen moderneren Bereichen der Naturwissenschaften, hier hinsichtlich der Entomologie, an anderer Stelle bezüglich der Erforschung der Elektrizität. In der enthusiastischen Färbung der Buchbesprechung findet sich auch eine Art von Alleinstellungsmerkmal, welches die ‚Monathlichen Auszuege‘ im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen deutschsprachigen Publikationen dieser Art auszeichnet: Die Begeisterung für den Fortschritt der Wissenschaft verbindet sich hier mit einer immer wieder postulierten und artikulierten Gottesgläubigkeit. Damit kann die Publikation im Kontext der österreichischen Aufklärung gesehen werden, die in weiten Teilen der Forschung gerne als katholische Aufklärung bezeichnet wird (s. zur Begrifflichkeit der so genannten katholischen Aufklärung Michler 2021:145–150). Im Zeichen der gläubigen Begeisterung feiert der Rezensent in diesem Artikel also die *Allmacht des Schoepfers* (Monathliche Auszuege; Bd. 2 1747:537), die sich in diesem Fall in der Perfektion und Komplexität der Insektenwelt widerspiegeln; als Beispiel für das fromme Staunen, welches die Besprechung charakterisiert, sei folgende Passage ausgewählt:

Je Entdeckungen und Nutzen so der Fleiß in Untersuchung deren sogenannten Ungeziefere gegeben solte bereits jederman zu genugsamer Anfrischung in diesen Beobachtungen dienen, ja auch den jeningen welchen solche Vortheile annoch unbekannt seynd, könnte man hoffen würde die Annehmlichkeit so sich hierinnen weiset eine solche Mühewaltung leichtlich bezahlen so sie auch nicht den Fürwitz oder Verlangen hätten die Natur, in deren Mitte sie sich befinden, kennen zu lehrnen; Ja ich sage noch mehr, ungeachtet unmöglich ist die Grösse des Schöpfers vollkommentlich erkennen, benihmet sich der jenige viele Gelegenheiten selbige zu bewundern, der sie in denen kleinsten Cörpern verabsäumet, und ich konnte mit Brockes sagen; Freuen wir uns nicht des Schöpfers Creaturen Pracht, So ist wenigstens für uns die Welt umsonst gemacht. (Monathliche Auszuege; Bd. 1 1747:535–536)

Der Rezensent verknüpft also seine Begeisterung für die Wissenschaft, in diesem Fall speziell für die Zoologie, mit seiner christlichen Gläubigkeit und Frömmigkeit; dies entspricht dem Tenor der Zeitschrift, sich einer katholischen Aufklärung verpflichtet zu sehen, in der Wissenschaft und Religion einander

ergänzen, aber nicht ausschließen (in diesem Beispiel gelingt dieses Kunststück noch, auf anderen Gebieten, wie beispielsweise der Medizin, wird der Spagat deutlich schwieriger s. Thomson 2008:16 f.).

Konkret durch Bonnet wird in dieser Schrift richtiggestellt, dass gerade diese bislang als „animalia imperfecta“ angesehenen Insekten sich etwa durch eine außerordentliche Art und Weise der Fortpflanzung auszeichnen würden. Durch seine Beobachtung der Wasserflöhe und der Tintenfische, die der Rezensent zusammenfasst, hatte sich herausgestellt, dass es eine – vereinfacht gesprochen – „männchenlose“ Art der Fortpflanzung gebe. Die wunderbare Parthenogenese sei, so fügt der Rezensent noch vor seiner eigentlichen Werk-Kritik, hinzu, dass diese umwälzende Erkenntnis in keinem Konflikt mit den Lehren der katholischen Kirche stünde, sondern vielmehr eine Chance für die wissenschaftlich interessierte Öffentlichkeit darstelle. Diese Chance bestünde darin, dass man die bisher für wahr gehaltenen Thesen endlich revidieren könne. Dabei appelliert der Verfasser an eine wissenschaftliche Demut, mit der man neuen Erkenntnissen begegnen müsse und die es einem kritischen Denker ermögliche, sich tatsächlich auch in geistiger Hinsicht weiterzuentwickeln. Die Präsentation der Erkenntnisse von Bonnet durch diese glaubenskonforme Linse stellt sich vor der eigentlichen Position Bonnets in der Diskussion um die Epigenese und deren Vereinbarkeit mit den kirchlichen Lehren natürlich eine auffällige Abweichung dar (s. zum Diskurs der Präformationslehre Thomson 2008:192).

Der Rezensent lobt dezidiert die Unvoreingenommenheit, mit der Bonnet auch an die Frage herangeht, was der Polyp, der so genannte Vielfuß, eigentlich sei und inwieweit die gewonnenen Erkenntnisse bezüglich der Flöhe hier Indizien zu dessen Fortpflanzungsweise gäben. Mithilfe neuester Technik, als durch den Gebrauch verschiedener Vergrößerungsgläser, beobachtet der Zoologe Bonnet hierzu das Lebewesen und setzt seinen Zweifel an überlieferten Informationen zu diesem Tier produktiv ein. Er stellt sich die Frage, ob der Vielfuß ein Tier oder mehrere Tiere zusammen sei und beschreibt detailliert, wie faszinierend dessen Fähigkeit sei, Gliedmaßen zu reproduzieren, wenn man ihm diese abschneide. Der Rezensent sieht in dieser Fähigkeit des Polypen einen Ausdruck der Allmacht Gottes, und die Tatsache, dass man diese Fähigkeit momentan nur beschreiben, aber naturwissenschaftlich nicht erklären könne, stört ihn in keiner Weise. In Anlehnung an die Auffassung der „Bibliothèque Raisonnée“ wird in den ‚Monatlichen Auszügen‘ im Allgemeinen – und in dieser Rezension im Speziellen – die Ansicht vertreten, dass eine stolze Unwissenheit gebe, die der arroganten Behauptung widerspricht, dass man sich sicher sei und etwas sicher wisse.

Die Aufzählung der neuesten Informationen zum Erdfloh und zum Polypen gerät also in dieser Rezension zu einem Plädoyer für ein aufklärerisches

Verständnis von Naturwissenschaft und zu einem Plädoyer für ein Wissenschaftsverständnis, das versucht, die Gottesgläubigkeit miteinzuschließen. Dies entspricht dem Impetus, den die erste habsburgische Rezensionsschrift aus Mähren während ihrer gesamten Existenz transportieren wollte: Auch, oder besonders in dem damals noch jesuitisch beherrschten Bildungsumfeld des Habsburgerreichs, galt es, den Skeptizismus gegenüber dem wissenschaftlichen Fortschritt in allen Bereichen der Wissenschaften abzuschwächen. Dadurch geraten insbesondere die naturwissenschaftlichen Rezensionen, in denen alte Lehrmeinungen angezweifelt oder widerlegt werden, zu Apologien aufklärerischen Denkens, dass aber in der so genannten Provinz immer wieder Angriffen ausgesetzt ist. Im Falle der ‚Monathlichen Auszuege‘ und der damit verbundenen „Societas eruditorum incognitorum in terris austriacis“ gelang es letztlich nicht, die Anfeindungen vor Ort zu überwinden. Obwohl Petrasch versucht hatte, die Initiative der Sozietät vor Vorwürfen der Freimaurerei und allgemein vor Vorwürfen des Ketzertums zu schützen, indem beispielsweise er sein Palais am heutigen Horní náměstí jeden Donnerstag, wenn Vorträge stattfanden, für die Öffentlichkeit zugänglich machte. Von Seiten der Jesuiten und des Magistrats in Olmütz, genauso wie von Seiten der Hauptmannschaft in Brünn, wurden in verschiedener Form Hürden aufgebaut, die Petrasch letztlich nicht mehr überwinden konnte oder wollte (die Rolle des Jesuitenordens hinsichtlich der Wissenschaft in der Aufklärung sollte allerdings differenziert gesehen werden, im Falle der ‚Monathlichen Auszuege‘ war ein Jesuit Mitglied der Sozietät, während andere Jesuiten in Olmütz das Intelligenzblatt und die dazugehörige Gesellschaft angriffen; zum Verhältnis zwischen dem Jesuitenorden und der Wissenschaft s. Feingold 2003:1–47). Auch der Schutz durch Wien, die einflussreichen Gönner und Mitarbeiter, konnten das letzte Scheitern des aufklärerischen Projekts nicht mehr aufhalten (so zumindest das Narrativ der Geschichte der Gelehrten-gesellschaft und ihres Gründers, das seither perpetuiert wurde, s. Schram 1886:1).

4. Abschließend

In diesen Beitrag sollte dargestellt werden, dass die Rezension damals wie heute ihre Bedeutung als Lebenselixier der wissenschaftlichen Kommunikation nicht verloren hat. Sehr wohl haben sich aber die formalen und inhaltlichen Ansprüche an Rezension und Rezensenten geändert. Im Falle der vorgestellten Rezension über den Erdfloh und den Vielfuß gelten zwar ebenfalls Parameter wie Objektivität und Faktentreue, jedoch auch ein epochenentsprechender Enthusiasmus für das Neue und ein publikationsspezifischer Versuch zur Versöhnung zwischen wissenschaftlichem Fortschritt und katholischem Glauben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- DITTERICH, Franz Georg (1788): *Anmerkungen über eine Rezension in der Oberdeutschen allgemeinen Litteraturzeitung*. Straßburg: Franz Georg Levrault, der bischöflichen Universität Buchdrucker.
- ANONYM (1747): *Monathliche Auszuege Alt, und neuer Gelehrten Sachen*. Olmütz: Franz Anton Hirnle, mit hoher obrigkeitlicher Erlaubnis (Bd. 1).
- ANONYM (1747): *Monathliche Auszuege Alt, und neuer Gelehrten Sachen*. Olmütz: Franz Anton Hirnle, mit hoher obrigkeitlicher Erlaubnis (Bd. 2).

Sekundärliteratur

- FEINGOLD, Mordechai (2007): *Jesuit Science and the Republic of Letters*. Cambridge/London: Massachusetts Institute of Technology.
- HABEL, Thomas (2007): *Gelehrte Journale und Zeitungen der Aufklärung. Zur Entstehung, Entwicklung und Erschließung deutschsprachiger Rezensionszeitschriften des 18. Jahrhunderts*. Bremen: Edition Lumière.
- HAUBELT, Josef (1986): *České osvícenství*. Praha: Nakladatelství Svoboda.
- MARTUS, Steffen (2015): *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*. Berlin: Rowohlt.
- THOMSON, Ann (2008): *Bodies of Thought. Science, Religion, and the Soul in Early Enlightenment*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- LÖFFLER, Katrin: Wissen braucht einen Träger. In: LÖFFLER, Katrin (2020): *Wissen in Bewegung. Gelehrte Journale, Debatten und der Buchhandel der Aufklärung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 9–31.
- MICHLER, Werner: Michael Denis und die „katholische Aufklärung“. In: SCHMITT-MAASS, Christoph / STIENING, Gideon / VOLLHARDT, Friedrich (Hgg.) 2021: *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte*, Bd. 33, Hamburg, S. 145–173.
- SCHRAM, Wilhelm: Die Gesellschaft der Unbekannten. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur in Oesterreich. In: *Mährisches Tagblatt*, 27. 9. 1886, 7. Jahrgang, Olmütz, S. 1–3.

Online-Artikel

- DIETZ, Bettina (2009): Aufklärung als Praxis. Naturgeschichte im 18. Jahrhundert. In: *Zeitschrift für Historische Forschung*, Nr. 36, Berlin, S. 235–257. Zugänglich unter: <https://www.jstor.org/stable/43571051> [1. 8. 2022]

HIRSCHI, Caspar (2011): *Piraten der Gelehrtenrepublik. Die Norm des sachlichen Streits und ihre polemische Funktion*. Zugänglich unter: https://ethz.ch/content/dam/ethz/special-interest/gess/wiss-dam/documents/publikationen/2011_Hirschi-Piraten_der_Gelehrtenrepublik.pdf [1. 8. 2022]

Josef Blaus Erzählung ‚Der Honigbaum‘

Eine sich ereignete unerhörte Begebenheit aus dem Böhmerwald

Markéta BALCAROVÁ

University of West Bohemia, Pilsen
balcarov@kgs.zcu.cz

ABSTRACT

Josef Blau's short story *Der Honigbaum*. An unheard event that has occurred

In his story *Der Honigbaum* about the settlement of Šumava in the 16th century, Blau narrates the story of a Bavarian, Wolf Weiß, who moves with his wife from the Bavarian village Loifling (near Cham) under Mount Ostrý. The adaptation is difficult for Wolf, but Wolf eventually becomes fond of his new homeland. The nub of the story is an astonishing encounter between Wolf and a bear in the hollow of a tree full of honey. This event can be understood as an unheard event that has occurred; the text can thus be assigned to the genre of the novella in Goethe's sense. The novella and its typical unheard event that has occurred seem to be a suitable genre for Blau in more than one case to portray life in ancient Šumava.

KEYWORDS

colonization, novella, homeland, Šumava literature

1. Einleitung

Die Forschung zur regionalen Literatur erfreut sich in den letzten Jahrzehnten einer steigenden Beliebtheit. Seit den bahnbrechenden Studien von Renate von Heydebrand (1983) zur Literatur Westfalens und Norbert Mecklenburgs (1982, 1991) zu unterschiedlichen Phänomenen regionaler Literaturen, die die regionale Literaturgeschichte nach der Diskreditierung durch Josef Nadlers nationalistisch anmutende ‚Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften‘ (ersch. 1912–1928) sozusagen rehabilitierten,¹ entstanden

1 Heydebrand betont die sozialgeschichtliche Perspektivierung ihrer Arbeit, auf die sich auch die heutige Forschung beruft. Sie fokussiert auf regionale Publikations-, Distributions- und Rezeptionsverhältnisse sowie auf die sprachliche Situation, religiöse und soziale Verhältnisse sowie ideologische Voraussetzungen. Sie wendet einen breiten Literaturbegriff an.

etliche Abhandlungen über die literarische Produktion in kleineren Gebieten als in einem ganzen Staat.² Der Blick auf einen überschaubaren Raum erweist sich gleich in mehrerlei Hinsicht als fruchtbar. Mit dem Fokus auf ein begrenztes übersichtliches Gebiet kann das dortige literarische Leben detailliert untersucht werden, was bei der Betrachtung eines ganzen Staates nahezu unmöglich ist. Die Konzentration auf ein engeres Korpus erlaubt darüber hinaus auch eine Auseinandersetzung mit nicht kanonischen Texten, die bei einer Untersuchung großer Räume häufig außer Acht gelassen werden müssen. Die Analysen von Texten regionaler Autorinnen und Autoren können zu Feststellungen über thematische sowie gattungsspezifische Charakteristika der mit der betreffenden Region in Verbindung stehenden Texte führen, das heißt es kann anhand des Korpus gezeigt werden, dass die Texte aus der bzw. über die Region zu bestimmten Themen tendieren, oder aber dass sie spezifische Gattungsmerkmale aufweisen. Als interessant erweist sich gerade die Konzentration auf multikulturelle Regionen, weil man hier anhand literarischer Texte Phänomene der interkulturellen Beziehungen, beispielweise die literarische Darstellung des Fremden, des Eigenen und der Grenzüberschreitung, herausarbeiten kann. Solche Texte präsentieren eine Reflexion über die örtlichen Verhältnisse und sie veranschaulichen zugleich die Ansichten der Autorinnen und Autoren über interkulturelle Phänomene. Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit regionaler Literatur kann nicht zuletzt die tradierten schematischen Feststellungen der auf große Räume ausgerichteten literarischen Geschichtsschreibung widerlegen. Indem sie komplexe Texte entdeckt, können zum Beispiel die geläufigen Thesen von der Minderwertigkeit der Literatur der Peripherie oder von der nationalistischen Ausrichtung der Regionalliteratur infrage gestellt werden.³

In diesem Beitrag soll der Text ‚Der Honigbaum‘ (ersch. 1934) des aus Neuern stammenden Josef Blau (1872–1960) untersucht werden, als Beispiel der Literatur des Böhmerwaldes.⁴ Josef Blau kann ohne Weiteres als ein Regionalautor

2 Zur Rechtfertigung der Behandlung regionaler Literaturen vgl. z. B. Hartmann (1997), Michler (2007), Vorderegger (2010). Alle drei beschreiben Regionalliteraturen aus der Perspektive einer sozialgeschichtlichen Regionalliteraturforschung, d. h. mit Fokus auf das literarische Leben der betreffenden Region.

3 In Bezug auf die mährische Moderne vgl. Peštová (2022).

4 Der Böhmerwald (Šumava) ist ein Gebirge an der Grenze zum heutigen Deutschland und Österreich. Im 11. Jahrhundert entstanden dort Handelswege in das deutsche Gebiet (am bekanntesten ist der sogenannte Goldene Steig) mit vereinzelt Siedlungen. Im 12. Jahrhundert entstanden weitere Siedlungen, es kamen Bauern und Handwerker in die Gegend. Im 13. Jahrhundert fing man mit dem Abbau von Edelmetallen (Gold, Silber) an, im 16. Jahrhundert entstanden im Böhmerwald viele Glashütten, im 17. und 18. Jahrhundert kam der Holzabbau dazu. Die deutsche Bevölkerung ließ sich im Böhmerwald seit dem Ende des 12. Jahrhunderts nieder. Zur Besiedlung des Böhmerwaldes vgl. Jelinek (2005:25–41), Podhola (2017) oder *Identita versus integra I* (2007).

und seine Texte als Regionalliteratur bezeichnet werden – Blau stammt aus dem Böhmerwald, er verbrachte dort fast sein ganzes Leben und er thematisiert diese Gegend in seinen Texten.⁵ Die Erzählung ‚Der Honigbaum‘, die die Kolonisierung des Böhmerwaldes durch die Bayern im 16. Jahrhundert zum Thema hat, soll unter dem Aspekt ihrer Gattungsmerkmale untersucht werden, denn die dargestellte Geschichte konvergiert mit der Gattung Novelle im Sinne Johann Wolfgang Goethes, und diese Gattung scheint nicht zufällig für das Thema der Böhmerwaldkolonisierung gewählt worden zu sein.

2. Josef Blau – Leben und Werk

Josef Blau ist ein heutzutage nahezu vergessener deutschsprachiger Böhmerwaldautor.⁶ Seine Vorfahren waren Bayern, im Jahre 1809 kam sein Urgroßvater, der Schuster Joseph Anton Blab aus Eschelkam, nach Hoslau (Blata) bei Neuern (Nýrsko). Möglicherweise war er fahnenflüchtig und floh, bevor er als Soldat eingezogen werden konnte (Joh 2014:9). Der Großvater Georg Blau war Schuster und Uhrmacher, er beschäftigte sich gerne mit Volkskunde der Böhmerwälder und war in dieser Hinsicht ein Vorbild für seinen Enkel. Auch der Vater Josef Blau war Schuhmacher. Josef Blau der Jüngere wurde am 12. 8. 1872 in der Gemeinde Neuern⁷ geboren, in der Kostelní Straße 39, als Sohn von

5 Es ist grundsätzlich schwierig festzulegen, welche Texte alle zur regionalen Literatur gehören. Die breite Auffassung zählt zur regionalen Literatur Texte, die von Autorinnen und Autoren geschrieben sind, die in dieser Region eine gewisse Zeit lebten, sowie Texte, die die Region thematisieren, ohne zwangsläufig von Autorinnen und Autoren verfasst worden zu sein, die eine Beziehung zu dieser Region haben. Ein Autor wie Josef Blau gilt jedoch zweifelsohne als ein Regionalautor. „Zum Schluß die Frage [...]: welche Autoren gehören in eine regionale Literaturgeschichte? Und die kurze Antwort: gewiß all jene, die in einer bestimmten Region geboren wurden, dort gelebt und gewirkt haben, unabhängig davon, ob Eigenheiten der Region (landschaftliche, historische, sprachliche) – bewußt oder unbewußt – in ihr Werk eingegangen sind; ferner solche, die, von außen gekommen (wann auch immer), Eigenheiten der Region adaptiert haben und in ihrem Werk widerspiegeln. [...] Schließlich: eine regionale Literaturgeschichte sollte auch die Autoren berücksichtigen, die, wann auch immer, die Region ihrer Geburt verlassen haben, dieser aber, wie ihre Werke zeigen, nicht entkommen konnten.“ Oellers (1992:21)

6 Zu Blau gibt es kaum Sekundärliteratur. Eine Ausnahme bildet der Sammelband des Neuerer Museums Škorpil/Velkoborský (2008), aus dem ich die Informationen zu seinem Leben beziehe.

7 Neuern (Nýrsko) entstand im 12. Jahrhundert als tschechische Siedlung am Fluss Angel (Úhlava) auf dem Handelsweg von Klattau nach Cham; im 14. Jahrhundert wurden dann Deutsche eingeladen, um dort Grundstücke zu kaufen und Bauernhäuser zu bauen. Ursprünglich gab es zwei Siedlungen, Oberneuern gehörte zu der im 14. Jahrhundert gebauten Burg Bayereck (Pajrek), die im 15. Jahrhundert beschädigt und im 16. Jahrhundert definitiv verlassen wurde. Unterneuern war demgegenüber Bestandteil der Herrschaft Bysřitz (Bystřice). Im Jahre 1558 wurden beide Teile verbunden im Herrschaftsgut Bysřitz. Die Zusammensetzung der Bevölkerung war überwiegend deutsch. Im Jahre 1900 hatte

Josef Blau und seiner Ehefrau Barbara Schrall aus Neuern.⁸ In den Jahren 1878–1886 besuchte er die Neuerner Schule, im Jahre 1887 übte er seinen ersten Beruf aus, er war Schreiber beim Notar Albert Sander. In den Jahren 1890–1894 besuchte er die Lehrerbildungsanstalt in Prag. Danach war er als Lehrer in Neuern und Umgebung tätig, 1894–1896 in Dschenitz (Dešenice), 1896–1897 in Sankt Katharina (Svatá Kateřina), 1897–1900 in Rothenbaum (Červené Dřevo), 1900–1907 in Orlowitz (Orlovice), 1907–1924 in Freihöls (Stará Lhota), 1924–1929 in Neuern (Nýrsko), danach ging er in Rente.⁹ Außerdem war er Mitarbeiter bei den Stadtarchiven in Prag und Pilsen in Bezug auf Böhmerwaldthemen.

Was das Familienleben angeht, war Josef Blau zweimal verheiratet. Seine erste Frau Marie Anna Stuibler (1874–1899), mit der er zwei Kinder hatte, starb im Jahre 1899 infolge eines Sturzes von der Treppe. Die Tochter Hildegard (1897–1898) lebte nur ein Jahr, der Sohn Karl (1899–1918) starb im Ersten Weltkrieg im Lazarett an einer Infektion. Im Jahre 1900 heiratete Blau zum zweiten Mal, eine Tschechin namens Barbora Jindřichová, die er ebenfalls überlebte; sie starb 1942. Mit Jindřichová hatte er keine Kinder, sie erzogen gemeinsam Blaus Neffen Franz (1917–1991), dessen Vater, Blaus Bruder, vorzeitig verstarb.¹⁰

Die bestehenden Spekulationen über Blaus politische Aktivitäten – Mitgliedschaft bei den deutschen Sozialdemokraten¹¹ bzw. Mitgliedschaft in der NSDAP¹² – sind nicht nachgewiesen, seine politische Zugehörigkeit zu einer der Parteien ist nach Václav Maidl (2003:239f.) eher unwahrscheinlich. In Bezug auf die nationale Gesinnung gibt es konträre Tendenzen in Blaus Leben, sodass man schlussfolgern kann, dass sich Blau als Deutscher fühlte,¹³ dass er jedoch keinen

Neuern 1844 Einwohner, davon 197 Juden, 40 Tschechen, der Rest, das heißt die Mehrheit, waren Deutsche (Nýrsko ve století proměn 2002:4). Zur Geschichte Neuerns und den dortigen deutsch-tschechischen Beziehungen vgl. Kříž (2003).

8 Zu den Vorfahren Blaus vgl. Joh (2014:8), zu seiner Geburt vgl. Sýkorová (2014:56f.).

9 Zu Blaus Ausbildung und Lehrerberuf vgl. Sýkorová (2014:57f.).

10 Zum Familienleben Blaus vgl. Sýkorová (2014:58f.).

11 Nach seinen eigenen Worten trat Blau 1919 der Sozialdemokratischen Partei bei. Vgl. Sýkorová (2014:67), die diese Aussage Blaus in Archivmaterialien fand.

12 In seinen Erinnerungen aus den Jahren 1945–1946 behauptet er, nie Mitglied der NSDAP gewesen zu sein. Sýkorová (2014:60). Auch der Leiter der örtlichen NSDAP-Gruppe bestreitet es, er fügt jedoch hinzu, dass Blau Mitglied des sogenannten „Opferrings“ war, ein durch die NSDAP organisierter Zusammenschluss von Hinterbliebenen der im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten. Vgl. Maidl (2003:240).

13 Davon zeugen auch einige Passage aus seinem literarischen Werk. Am Schluss der Erzählung ‚Der Kampf um die Kirchburg‘ aus der in diesem Beitrag behandelten Erzählammlung bewertet er die Angriffe der Schweden folgendermaßen: *Unser deutsches Volk aber leidet noch heute an den Nachwehen jener bösen Zeit.* (Blau 1934:21)

Hass gegenüber den Tschechen empfand, denn er schätzte viele von ihnen als Künstler sowie Intellektuelle.

Dass er im sprichwörtlichen Sinne zwischen zwei Stühlen saß, zeigen einige Fakten aus seinem Leben. Seitens der Deutschen wurde er wegen seiner volkskundlichen Forschung und seines Interesses auch für die tschechische Kultur¹⁴ protschechischer Sympathien verdächtigt, es wurde ihm auch der tschechische Text auf dem Grabstein seiner tschechischen Schwiegermutter vorgeworfen (Viktora 2014:94 und Maidl 2003:239f.). Die Akzeptanz der Entstehung der Tschechoslowakei fiel ihm als Deutschem schwer. Es überwog dann doch die Loyalität gegenüber dem neu gegründeten tschechoslowakischen Staat, was, ähnlich wie Blaus Kontakte mit tschechischen Wissenschaftlern, zu einem Misstrauen ihm gegenüber in den deutschen nationalistisch gesinnten Neuerner Kreisen führte (Viktora 2014:94). Einige seiner Texte weisen jedoch ausgeprägte nationale Töne auf, zum Beispiel die pädagogischen Schriften ‚Der Lehrer als Heimatforscher‘ (1915), ‚Der Lehrer an der Sprachgrenze‘ (1930) und vor allem die Publikation ‚Böhmens Kampfheide. Die Kriegsergebnisse im Augeltale und im Landstore von Neumark‘ (1938), in der die deutsch-tschechischen Kämpfe mit deutlichen prodeutschen Sympathien geschildert werden, sowie die Chronik der Stadt Neuern aus den Jahren 1938–1939. (Viktora 2014:94) Im Jahre 1938 ergriff Blau angeblich eine Panik und er flüchtete nach Bayern, nach ein paar Tagen kehrte er jedoch zurück. (Sýkorová 2014:59) Im Zusammenhang mit dem Münchener Abkommen und der Annexion der Sudeten durch Deutschland schrieb er einen lobenden Artikel über Adolf Hitler:

Die schärfste kriegerische Bedrohung schwebte aber im Jahre 1938 wie eine gewitterschwere, finstere Wolke über unserer Stadt. Wir haben es nur der weisen Führung des Zeitgeschehens durch Adolf Hitler zu verdanken, daß die furchtbare Gefahr des gänzlichen Unterganges unserer Stadt abgewehrt wurde.¹⁵

Trotz der nationalen bis nationalistischen Töne in seinen Texten, die davon zeugen, dass das deutsche Element für Blaus Identität eine große Rolle spielte, und obwohl er – durch die Zeitereignisse und wohl die Begeisterung der meisten in den Grenzgebieten der Tschechoslowakei lebenden Deutschen bedingt – auch eine Lobrede an Hitler schrieb, gibt es andererseits Beweise für seinen interkulturellen Standpunkt. Im Jahre 1938 setzte er sich zum Beispiel in einem Brief an den Landrat in Cham, zu dem Neuern ab 1938 gehörte, für die Aufrechterhaltung

14 Im Jahre 1929 gab er in Jena *Westslawische Märchen* heraus.

15 MAROUSCHEK, Herbert von (1941): *Mein Böhmerwald. Monatshefte für heimisches Schrifttum, Kunst und Geschichte*. Jahrgang 5, Nr. 4 (März), S. 4–11, hier S. 10. Zitiert nach Maidl (2003:240).

jüdischer Denkmäler ein. (Maidl 2003:240) Es steht ebenfalls außer Frage, dass er rege Kontakte mit Tschechen pflegte und den kulturellen Transfer unterstützte, indem er 1941 Baars Roman ‚Jan Cimbura‘ aus dem Jahre 1908 ins Deutsche übertrug und sich beispielsweise als Konservator und Denkmalpfleger während des Zweiten Weltkriegs um die Aufrechterhaltung des Jindřich-Šimon-Baar-Museums in Klenčí verdient machte. Nach seinen eigenen Worten unterhielt er schriftlichen Verkehr außer mit Baar auch mit den Schriftstellern Čeněk Zíbrt und August Sedláček (Sýkorová 2014:65). Ein Beweis dafür, dass er im Nationalsozialismus nicht als ausreichend loyal galt, stellt die Tatsache dar, dass in der Zeit des Zweiten Weltkriegs von Blau kein Buch erschien, er durfte auch die Neuerer Stadtchronik nicht schreiben¹⁶ (Sýkorová 2014:60). Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte Blau ein Bleiberecht, er wurde nicht vertrieben, er habe jedoch ein Jahr Hausarrest gehabt, wohl weil er verdächtigt wurde, wegen der prodeutschen Schrift ‚Kampfheide. Die Kriegsergebnisse im Augeltale und im Landstore von Neumark‘ (1938) ein Spion gewesen zu sein. (Joh 2014:9) Er ersuchte 1945 um ein antifaschistisches Zeugnis, das ihm aufgrund der Ehe mit einer Tschechin sowie vieler Kontakte mit tschechischen Wissenschaftlern erteilt wurde. Seinem Ersuchen um die tschechische Staatsbürgerschaft im Jahre 1947 wurde jedoch nicht stattgegeben, angeblich aus formellen Gründen, weil er das Ersuchen nicht zum festgelegten Termin einreichte, sondern früher (Sýkorová 2014:59–63 und Viktora 2014:95). Im Jahre 1948 zog er schließlich nach Bayern, nach Schachten, nicht zuletzt deswegen, weil seine ganze Verwandtschaft nach Deutschland vertrieben wurde. 1949 meldete er sich bei seinem Neffen Franz in Neuhausen, Landkreis Deggendorf, an. 1955 zog er nach Deggendorf, 1958 meldete sich Blau in Straubing an, wo er bis zu seinem Tod am 22. 10. 1960 lebte.¹⁷ Die Persönlichkeit Blaus zeigt, dass die nationale Gesinnung der deutschen Bevölkerung im Böhmerwald im 20. Jahrhundert verschiedene Facetten hatte, und zwar auch bei ein und demselben Menschen. Blau ist – beispielsweise im Gegensatz zu Watzlik (Koschmal/Maidl 2006; Maidl 2003) – im Hinblick auf den Nationalismus in seinen Ansichten jedenfalls gemäßigt (Maidl 2002:30).

Als Volkskundler war Blau Mitglied vieler Institutionen und hatte viele Funktionen inne: Seit 1910 war er Ehrenmitglied des Museums für österreichische Volkskunde, seit 1913 Denkmalpfleger für einige westböhmisches Bezirke, seit 1914 Korrespondent des Prager Denkmalamtes, seit 1919 Mitglied der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste, seit 1939 Mitglied der Deutschen Akademie der Wissenschaften und Künste in Prag. 1952 erhielt er das Bundesverdienstkreuz, im selben Jahr wurde er Ehrenmitglied des Baye-

16 Er schrieb die Stadtchronik von 1928 bis 1941 (Sýkorová 2014:63f.).

17 Zu den Lebensstationen in Bayern vgl. Joh (2014:9–11).

rischen Landesvereins für Heimatkunde.¹⁸ Zu seinen bedeutendsten volkskundlichen Schriften gehören ‚Die Böhmerwälder Hausindustrie und Volkskunst‘ in zwei Bänden (ersch. 1917 – erster Band: ‚Wald- und Holzarbeit‘; 1918 – zweiter Band: ‚Frauenhauswerk und Volkskunst‘), ‚Die Glasmacher im Böhmer und Bayerwald‘ in zwei Bänden (ersch. 1954 und 1956, Reprint 1983, 1984)¹⁹ und die historiografische, 1932 erschienene Monografie ‚Geschichte der Künischen Freibauern im Böhmerwalde‘. Er verfasste auch eine Studie über die Geschichte der jüdischen Minderheit in Neuern in dem 1934 von Hugo Gold herausgegebenen Buch ‚Die Juden und Judengemeinden Böhmens in Vergangenheit und Gegenwart‘.²⁰ Außerdem schrieb er etliche pädagogische Abhandlungen und ein schmales belletristisches Werk.

Blaus ethnografische Texte wurden in Verlagen und Zeitschriften/Zeitungen auf dem Gebiet Böhmens und Mährens (Prag: Bohemia, Mitteilung des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Verlag des deutschen Vereins zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, J. G. Falce, A. Haase, Roland Verlag Morawitz, Staatliche Verlag Anstalt; Budweis: Südböhmische Volkszeitung, Waldheimat; Reichenberg: Reichenberger Zeitung, Franz Kraus, Paul Sollors Nachfolger Verlag; Pilsen: Westböhmische Druckindustrie, A. H. Bayer; Plan bei Marienbad: Deutsche Heimat; Eger: Böhmerland-Verlag; Neuern: Lehrerverein Werner, Mein Böhmerwald; Prachatitz: W. J. Schramm; Olmütz: Doktor Louis Bergmann) sowie des heutigen Deutschlands (Leipzig: Hanns Horst Kreisel; München: Gans, Frankfurt/M., Regensburg: Michael Lassleben, Habel; Grafenau; Dresden; Jena) und Österreichs (Wien: Zeitschrift für österreichische Volkskunde, Verein für österreichische Volkskunde) publiziert; er war also ein weithin anerkannter Volkskundler.²¹

Wichtig ist auch Blaus öffentliches kulturelles Engagement – zusammen mit zwei weiteren mit Neuern verbundenen Schriftstellern, Hans Multerer und Hans Watzlik, wirkte er an der Eröffnung der Waldbühne in Neuern mit, wo von 1936 bis in die 1960er Jahre Theaterstücke unter freiem Himmel gespielt wurden. Einige von ihnen verfasste Blau selbst, z. B. das Schauspiel ‚Künische Freibauern‘. Blau schrieb auch das Tagebuch der Waldbühne.²²

18 Die Mitgliedschaft in unterschiedlichen Organisationen sowie die Ehrungen zählt Sýkorová in ihrer Studie (2014:64) auf.

19 Zu Blaus Studien über die Glasmacherei mit einer Übersicht der Arbeiten zu diesem Thema vgl. Lněničková (2014).

20 Zu Blaus Beitrag in dieser Publikation vgl. Vaňkátová (2014).

21 Eine Übersicht der Verlage und Zeitungen/Zeitschriften liefert Ulrychová (2014:37f.).

22 Zu Blau und der Neuerner Waldbühne vgl. Sýkorová (2014:66f.) und *Nýrsko ve století proměn* (2002: 22–24).

Das prosaische Werk Blaus, zu dem der Erzählband ‚Der Honigbaum und andere Geschichten‘ (ersch. 1934, zweite Auflage 1937), die Erzählung ‚Der tapfere Lenz. Geschichtliche Erzählung aus der Vergangenheit des Böhmerwaldes‘ (ersch. 1936) über die Kämpfe der künischen Freibauern gegen die Obrigkeit am Anfang des 17. Jahrhunderts sowie der Roman ‚Die goldene Säule. Ein Bauernroman‘ (ersch. 1958) über das schwere Leben einer Bäuerin im Böhmerwald²³ gehören, steht eher im Hintergrund seiner Tätigkeit, wenn man es mit der Menge seiner wissenschaftlichen Monografien und Artikel vergleicht. Die Thematisierung des Lebens im Böhmerwald in seinen drei belletristischen Texten zeugt von Blaus Bemühung, einen anderen Rezipientenkreis anzusprechen als mit seinen volkskundlichen Texten, um möglichst viele Leser zu erreichen. Auch in seiner Prosa zeigt Blau sein volkskundliches Wissen, denn auch in den literarischen Texten werden die Traditionen, das Handwerk und die Geschichte des Böhmerwaldes vermittelt. Zugleich spiegelt sich in den Erzählungen Blaus ein didaktischer Impetus wider, der mit seinem Lehrerberuf zusammenhängt. In manchen Erzählungen gibt es explizite moralische Belehrungen.²⁴ In Bezug auf den Roman ‚Die goldene Säule‘ stellt in dieser Hinsicht Marta Ulrychová fest:

„In der Belletristik macht sich das Interesse des Ethnografen vor allem in den beschreibenden Passagen sichtbar, in den Passagen mit einem erklärenden Charakter, in der Mühe um eine didaktische Anschaulichkeit, in der Nutzung von Redewendungen, Sprichwörtern sowie Belehrungen, die meistens am Ende der Erzählungen angeführt werden, oder im Laufe des Romantextes.“²⁵
(Ulrychová 2014:72)

3. Die Erzählung ‚Der Honigbaum‘

Blaus Erzählung ‚Der Honigbaum‘ stammt aus dem Erzählband ‚Der Honigbaum und andere Geschichten‘, der im Jahre 1934 im Verlag Morawitz²⁶ erschien und in drei Abschnitte aufgeteilt ist.

23 Näheres zum Inhalt dieses Romans vgl. Ulrychová.

24 Vgl. Blau: Ein Glasmacher, in: Ders.: Der Honigbaum, S. 37–50, hier S. 50 oder Blau: Bauer und Räuberhauptmann, in: ebd., S. 65–73, hier S. 73, Blau: Salz über Gold, in: ebd., S. 105–114, hier S. 114, Blau: Heilsamer Schrecken, in: ebd., S. 137–138, hier S. 138.

25 Übersetzung der Verfasserin. („V beletrii se Blauův zájem etnografa projevuje zejména v popisných pasážích, v pasážích výkladového charakteru, ve snaze o didaktickou názornost, ve využití rčení, přísloví i poučení, která jsou většinou vyřčena na konci povídek, anebo průběžně v románovém textu.“)

26 Die zweite Auflage erschien 1937.

Im ersten Abschnitt, der im Inhaltsverzeichnis ‚Aus der Vorzeit der Heimat‘ heißt, gibt es Erzählungen, die mit historischen Ereignissen aus der Gegend um Neuern zusammenhängen. ‚Der Honigbaum‘ spielt im 16. Jahrhundert in der Nähe des Berges Osser (Ostrý) und behandelt das Thema der Besiedlung der Böhmerwaldlandschaft durch Bayern. ‚Der Kampf um die Kirchburg‘ spielt im 17. Jahrhundert zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges; in der Erzählung geht es um den Überfall der Schweden auf die Neuerner Kirche. ‚Klosterimmen‘ ist eine Geschichte über die Verbreitung des Christentums im Böhmerwald rund um die Gemeinde Eisenstein, am Ende des 17. Jahrhunderts. In der Erzählung ‚Ein Glasmacher‘, die im 17. und 18. Jahrhundert spielt und vom Schicksal eines jungen fiktiven Glasmachers erzählt, wird der Leser mit der Tradition der Glasmacherei im Böhmerwald bekannt gemacht. In ‚Die Schatztruhe auf dem Teufelsberge‘ wird eine Sage über einen verborgenen Schatz auf einem Berg erzählt. Die anekdotenhafte Erzählung ‚Bauer und Räuberhauptmann‘ weist auf die Präsenz vieler Räuberbanden in der Böhmerwaldgegend hin.

Der zweite Abschnitt ‚Jugenderleben‘ beinhaltet autobiografisch inspirierte Geschichten, die das Leben im Böhmerwald, die dortigen Sitten und Bräuche präsentieren. Dieser Teil der Erzählensammlung beinhaltet folgende Erzählungen: ‚Auf der falschen Wiese‘, ‚Abenteuer in der Christnacht‘, ‚Weihnacht im Schnee‘, ‚Der gache Müllner‘, ‚Der Ministrant‘, ‚Salz über Gold‘ und ‚Mein erster Weg auf den Osser‘.

Im dritten Abschnitt mit dem Titel ‚Heitere Geschichten‘ werden witzige Anekdoten erzählt, die im Gebirge spielen: ‚Geld läßt nicht schlafen‘, ‚Der mühselige Groschen‘, ‚Vom reichen und vom armen Bruder‘, ‚Heilsamer Schrecken‘, ‚Gespenster gehen um!‘, ‚Der Spitzname‘, ‚Mißverständnisse bei Gericht‘.

Die Erzählung ‚Der Honigbaum‘ wird in Ich-Form von einem auktorialen aus dem Böhmerwald stammenden Erzähler geschildert. Es handelt sich um die Nacherzählung des Schicksals von Wolf Weiß, einem Vorfahren des Ich-Erzählers, wie jener als Bauer mit seiner Ehefrau aus Bayern, Loifling, im Jahre 1570 in den Böhmerwald, in die Gegend des Ossers, kam, um dort eine Landwirtschaft zu gründen. Während seine Frau von der Möglichkeit begeistert war, in der neuen Heimat einen je nach Belieben großen Bauernhof gründen zu können, fühlt sich Wolf in seinem neuen Zuhause nicht wohl und sehnt sich danach, nach Loifling zurückzukehren:

Mein Ur-Urahne, der Bauernsohn Wolf Weiß aus Loifling bei Cham, hatte sich mit seinem jungen Weibe im Taldorfe östlich des Waldes angesiedelt. Sein Hof lag schön und breit in der Sonne und weitum dehnten sich die mühsam gerodeten Fluren, fruchtbar von der Asche des Urwaldes. Dennoch fühlte er sich nicht wohl in der neuen Heimat und es drängte ihn, den lieben Geburtsort in Bayerlande aufzusuchen und nach seinen Freunden zu sehen. (HB:7)

Wegen seines großen Heimwehs beschließt er, seine Familie und Freunde in Loifling zu besuchen. Er begibt sich zu Fuß nach Bayern, an der Grenze beim sogenannten grünen Kreuz verabschiedet er sich von seiner Frau, die ihn ein Stück auf dem Weg begleitet hat. In Loifling angekommen wird Wolf jedoch nicht herzlich willkommen geheißen, sondern sein Bruder wundert sich, wieso Wolf wieder da ist, wo er doch bereits alle seine Sachen mitgenommen hat: *Du hast ja schon alles bekommen, was Dir gebührt hat, ein Paar Ochsen, zwei Kühe, einen Wagen, Pflug und Egge, Saatgetreide, einen Immen, Hacke und Säge und was alles noch, und jetzt kommst du schon wieder daher.* (HB:9)²⁷ Der kühle Empfang führt dazu, dass sich Wolf in Loifling nicht lange aufhalten will und er begibt sich gleich am nächsten Morgen auf den Weg zurück nach Böhmen. Gegen Abend verläuft er sich jedoch in der Gegend der bayrisch-böhmischen Grenze: *Da kam aus dem jenseitigen Tal ein Nebel gezogen, der legte sich mir über Wald und Weg, so daß ich irre ging, wo ich schon nimmer weit heim gehabt hätte.* (HB:10) Und er beschließt, die Nacht sitzend auf einem stehenden, jedoch abgestorbenen Baum zu überstehen, der, weil er morsch ist, fast keine Äste mehr hat, sodass sich auf dem Baumstumpf bequem sitzen lässt: *Und als dann die Nacht einfiel, war es um mich geschehen. Nur gut, daß ich diesen geschickten Baum gefunden habe!* (ebd.) Auf diesem provisorischen Sessel fühlt sich Wolf vor Wildtieren, Gespenstern und Schmugglern sicher und grübelt über den misslungenen Besuch. Den Böhmerwald hält er nach dieser Erfahrung für einen geeigneten Ort zur Niederlassung für ihn sowie für seine Nachkommen:

Nach einer Weile fing der Wolf Weiß wieder an laut zu denken: „Und ich muß es bekennen, der Weg nach Loifling hat mich von meinem Heimweh geheilt. Ich sehe es nun, ich habe dort nichts mehr zu suchen, meine große Aufgabe fürs ganze Leben, die liegt hier in dieser Weite, die man gar nicht ausmessen kann. Ein neues Leben öffnet sich mir da. Wie eng und armselig ging es doch in den letzten Jahren in meiner alten Heimat zu! Da drängten sich sovielen Leute ohne Eigentum und ohne Arbeit in den Dörfern zusammen. [...] Aber hier im neuen Land, da kann ich mit meinen Buben, – wenn sie nur schon groß und stark wären – hier können wir mitsammen räumen und roden und sie sollen sich hier vermehren und ausbreiten und jeder von ihnen soll einen großen Hof kriegen und sie und ihre Kinder und Kindeskinder sollen allen Boden ringsherum bevölkern! Es ist ja doch schön hier und heimlich und ich fühle, wie nun ein anderes Blut von Mut und Freude in meinen Adern rinnt. Wenn es doch nur schon Tag wäre, daß ich herunter könnte von diesem Baum und mitten hinein ins neue, frohe Leben! (HB:10)

Wolf bemerkt in der Dunkelheit nicht, dass der Baumstamm hohl ist, und fällt unglücklicherweise hinein. Unten landet er in einem süßen Brei, der sich als eine

27 Die Abkürzung HB steht für die Erzählung *Der Honigbaum* in Blau (1934:5–15).

Menge Honig herausstellt. Verzweifelt ruft er um Hilfe, als an dem Baum ein Mensch vorbeiläuft. Dieser ist ein Schmuggler, der die aus dem Baum hohlklingende Stimme für ein Gespenst hält. Er bekommt panische Angst, lässt das Bündel mit geschmuggelten kostbaren Tüchern fallen und ergreift die Flucht. Wolf fürchtet, in der Baumhöhle zu sterben, weil ihn dort niemand finden wird. Dann kommt es noch schlimmer, da sich ein Bär dem Baum nähert, der den Honig riecht und von ihm kosten will. Rücklings will er in die Baumhöhle hinunterklettern, was Wolf für sein Ende hält. In diesem Moment kommt Wolf jedoch die rettende Idee: Er ergreift den hinunterkletternden Bären am Schwanz, dieser klettert vor Schreck wieder hoch und rettet Wolf, der den Bärenschwanz nicht loslässt:

Der arme Wolf Weiß duckte sich, so gut er konnte, zusammen und hielt die Hände schützend über den Kopf; als er aber den Schwanz des Bären über sich spürte, kam ihm ein rascher Entschluß; er faßte diesen mit beiden Händen und hielt ihn so fest, daß der Bär vor Schreck einen Brummer ausstieß und voll Angst schleunigst wieder nach oben strebte. (HB:13)

Der erschrockene Bär flüchtet, ohne sich darum zu kümmern, was oder wer ihm am Schwanz gezogen hat. Wolf sitzt glücklich wieder auf seinem ursprünglichen Platz auf dem Baumstumpf:

Der Mond war schon im Verblassen, denn im Osten leuchtete es bereits von den ersten Strahlen der Sonne; gleich darauf vergoldeten diese schon die Spitze des Ossers und sie grüßten ihn als das Wahrzeichen der neuen, nun erst wirklich gewonnenen Heimat. In dankbarer Rührung und tiefergriffen verblieb der Ur-Ur-ahne geraume Zeit andächtig auf seinem Hochsitz; [...]. (HB:14)

Am nächsten Tag kehrt Wolf unbeschadet in sein neues Haus zurück, und er bringt den Sack voll kostbarer Tücher, die der Schmuggler im Wald liegen ließ, mit. Der unbefriedigende Besuch seines Heimatdorfes hat zur Folge, dass er die neue Heimat in Böhmen liebgewinnt. Bei der Ankunft grüßt er seine Frau, die bei seinem Anblick einen Krug Milch verschüttet, weil sie ihn nicht so früh zurückerwartete und meinte, dass er in Loifling mehrere Tage verbringen werde, mit den Worten: *Ich bin wieder da, daheim in dem Land, das vor Milch und Honig fließt!* (HB:15) Später kehrt er zu dem hohlen Baum zurück und bringt noch viel Honig und Wachs nach Hause.

Der Text thematisiert an einem konkreten Fall die schwierige Integration der nach Böhmen kommenden Bayern. Im allgemeinen Sinne beschäftigt sich der Text mit der komplizierten Integration eines Einzelnen in ein neues Heimatland sowie der Entfremdung von der ursprünglichen Heimat. Besonders peinlich ist das Gefühl, nirgendwohin zu gehören. Der Wechsel des Wohnortes und in diesem Text mehr noch des Heimatlandes ist offenbar ein komplexer Prozess,

der mit physischer sowie psychischer Anstrengung verbunden ist. Dem physischen Umzug wird im Text kaum Aufmerksamkeit gewidmet – es wird lediglich darauf hingewiesen, dass Wolf alle notwendigen Sachen aus Bayern mitgenommen hat (HB:9). Auch die Vorstellung der Strecke von vierzig Kilometern zeugt von einer Anstrengung beim Umzug. Im Fokus der Erzählung steht jedoch die psychische Belastung, die hier metaphorisch versinnbildlicht wird – in der Schilderung des Besuches des bayerischen Dorfes, aus dem Wolf stammt, und der Rückkehr in den Böhmerwald. Der geistige Zustand der Verzweiflung über den Wechsel der Heimat endet für den Protagonisten beinahe fatal. Es folgt ein Happyend, das in der Liebgewinnung der neuen Heimat besteht.

Das Thema des mühevollen Sich-Zurechtfindens in einer neuen Gegend wird anhand einer anekdotenhaften erstaunlichen Geschichte dargestellt. Das Zustandekommen einer solchen Situation wirkt unwahrscheinlich, weil hier viele ungewöhnliche Aspekte zusammenspielen. Grundsätzlich könnte allerdings so etwas passieren. Es wirken hier keine übernatürlichen Kräfte, im Böhmerwald lebten damals, zur erzählten Zeit, noch Bären,²⁸ Waldbienen gibt es dort nach wie vor. Der Charakter dieses unwahrscheinlichen, aber grundsätzlich möglichen Ereignisses erinnert zusammen mit dem Motiv einer Raubkatze auffallend an Goethes literarischen Text *Novelle* (entstanden 1826–27, ersch. 1828) bzw. an Goethes Ausführungen zur Gattung *Novelle*, wie sie in den Gesprächen mit Johann Peter Eckermann überliefert sind.

Goethes literarischer Text mit dem Titel ‚Novelle‘, den er als Musterbeispiel dieser Gattung präsentiert, hat folgende Fabel: An einem Herbsttag möchte der Fürst im Wald seines Fürstentums jagen. Während der Fürst in den Wäldern jagt, beobachtet seine Frau mit einem Fernrohr die uralte, halbverfallene Burg auf einem Felsen und verfolgt dabei den Ritt des Gatten durch das Fernrohr. Der Oheim erläutert der Gräfin anhand von Zeichnungen die geplanten Restaurierungsarbeiten an jener Burg. Danach reiten die Gräfin, der Oheim und der Hofjunker Honorio aus. Zuerst kommen sie in die Stadt zum Markt, danach haben sie vor, sich die Burgruine anzuschauen, die die Gräfin vorher mit dem Fernrohr beobachtete. In der Stadt gelangen die Reiter an eine Holzhütte, in der ein Löwe und ein Tiger zur Schau gestellt werden. Gegen Mittag nähern sich die Reiter der Ruine. Honorio, der ein Sehrohr mitnahm, sieht, dass es in der Stadt auf dem Markt zu brennen anfing. Alle drei wollen zurückreiten, um zu helfen, als in einem Tal plötzlich der Tiger auftaucht und sich der Gräfin nähert. Der tapfere Honorio erschießt ihn mit seiner Pistole. Unmittelbar danach kommen die Besitzer des Raubtiers, Betreiber einer Wandermenagerie, die man vorher in der Stadt sah: eine Wärterin und ein Knabe, der eine Flöte in der Hand hält. Die Wärterin klagt

28 Der letzte Bär im Böhmerwald wurde 1856 erschossen. (URL 1)

über die Ermordung des Tigers, die nicht notwendig gewesen sei. Das Jagdfolge des Fürsten kommt in dem Augenblick, und der Fürst steht *vor dem seltsamen, unerhörten Ereignis* (Goethe 1981:505). Dann kommt auch der Vater des Knaben zum Fürsten und teilt mit, dass auch der Löwe los sei. Es stellt sich heraus, dass sich dieser in der Burgruine aufhält. Der Vater des Knaben bittet, das große Tier selber fangen zu können. Der Junge soll die Raubkatze mit seinem Flötenspiel besänftigen, dann soll sie in den mitgebrachten Kasten gelockt werden. Der Fürst und die Fürstin reiten mit dem Jagdfolge hinab in Richtung fürstliche Residenz. Honorio bleibt auf Befehl des Fürsten bewaffnet im Wald auf der Wache. Der Knabe geht zur Ruine und beschwichtigt den Löwen, Flöte spielend und singend: *Denn der Ew'ge herrscht auf Erden, / Über Meere herrscht sein Blick; / Löwen sollen Lämmer werden, / Und die Welle schwankt zurück.* (Goethe 1981:512) Der Löwe nähert sich besänftigt dem Jungen, er legt ihm seine verletzte Pfote auf den Schoß, und der Knabe entfernt einen Dorn aus der Pfote. Die Novelle schließt mit einer letzten, von dem Knaben gesungenen Strophe: *Und so geht mit guten Kindern / Sel'ger Engel gern zu Rat, / Böses Wollen zu verhindern, / Zu befördern schöne Tat. / So beschwören, fest zu bannen / Liebem Sohn ans zarte Knie / Ihn, des Waldes Hochtyrannen, / Frommer Sinn und Melodie.* (Goethe 1981:513)

Goethe bietet in einem der Gespräche mit Eckermann eine Deutung seiner ‚Novelle‘ und definiert zugleich diese Gattung anhand seines Mustertextes. Für ihn besteht die Gattung Novelle in der Darstellung „eine[r] sich ereignete[n] unerhörte[n] Begebenheit“ (Gespräch vom 29. 1. 1827, Eckermann/Moldenhauer 1884:228). Diese Definition ist bis in die heutige Zeit für die Auffassung der Gattung im deutschsprachigen Raum richtunggebend und findet ihren Platz in deutschen Lexika zur literaturwissenschaftlichen Terminologie (z. B. Korten 2007:548). In einer Novelle im goetheschen Sinne soll demnach ein Ereignis (Begebenheit) geschildert werden, das theoretisch passieren (sich ereignen) könnte, das jedoch eher ungewöhnlich und unerwartet (unerhört²⁹) ist und im Einklang mit der Bezeichnung Novelle als Neuheit bezeichnet werden kann.³⁰ Im Zentrum des Erzählten steht somit das ungewöhnliche Ereignis, nicht die Charaktere.³¹

29 Benno von Wiese versteht das Wort „unerhört“ eher als „noch nicht gehört“ (1963:5).

30 Lateinisch bedeutet *novus* ‚neu‘, das italienische Wort *novella* bedeutet ‚Neuigkeit‘. Eine literarisch dargestellte Neuigkeit ist übrigens ein Grundzug der Novelle bis zur Moderne: „Es handelt sich hier um Prosa-, in selteneren und meist früheren Fällen auch um Verserzählungen von geringerem Umfang, die ein bestimmtes herausgehobenes, mehr oder weniger ungewöhnliches Ereignis berichten.“ Wiese (1963:5) Zur Novelle der Moderne und ihrer Entwicklung zur Kurzgeschichte vgl. Wiese (1963:77–87).

31 Dies ist ein Grundzug der Novelle allgemein: „Charakteristisch für die Novelle ist der grundsätzliche Vorrang des Ereignisses vor den Personen und den Dingen.“ Wiese (1963:5)

Goethe erklärt auch, welchen Aufbau eine Novelle haben soll. Sie sei ein *aus der Wurzel hervorschießend [...] grünes Gewächs, das eine Weile aus einem starken Stengel kräftige grüne Blätter nach den Seiten austreibt und zuletzt mit einer Blume endet. Die Blume war unerwartet, überraschend, aber sie mußte kommen; ja das grüne Blätterwerk war nur für sie da und wäre ohne sie nicht der Mühe gewesen.* (Gespräch vom 18. 1. 1827, Eckermann/Moldenhauer 1884:215)

Diese metaphorische Beschreibung des Aufbaus einer Novelle erläutert er anhand seines literarischen Mustertextes ‚Novelle‘:

Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle, und dieses schöne Ziel, welches sich im Kinde und Löwen darstellt, reizte mich zur Ausführung. Dies ist das Ideelle, dies die Blume. Und das grüne Blätterwerk der durchaus realen Exposition ist nur dieserwegen da und nur dieserwegen etwas wert. Denn was soll das Reale an sich? Wir haben Freude daran, wenn es mit Wahrheit dargestellt ist, ja es kann uns auch von gewissen Dingen eine deutlichere Erkenntnis geben; aber der eigentliche Gewinn für unsere höhere Natur liegt doch allein im Idealen, das aus dem Herzen des Dichters hervorging. (Gespräch vom 18. 1. 1827, Eckermann/Moldenhauer 1884:216)

Hinter der geschilderten unerhörten Begebenheit soll sich also eine allgemeine Aussage verbergen, eine Botschaft, das „Ideale“,³² das Goethe metaphorisch als Blume bezeichnet. Bei Goethe ist dieses Ideale in der ‚Novelle‘ das noch durch die Weimarer Klassik propagierte humanistische Verhalten der Menschen, dem Gewalttaten untersagt werden.

Auch in ‚Der Honigbaum‘ findet man beide Ebenen, sowohl das Reale als auch das Ideale: Einerseits wird ein ungewöhnliches konkretes Ereignis geschildert (das grüne Blätterwerk), andererseits ist dieses mit einer abstrakten Botschaft (einer Blume) verknüpft. Auch bei Blau steht eine unerhörte Begebenheit im Zentrum der Novelle – es handelt sich um den Fall der Kollision zwischen dem Protagonisten und dem Bären in einer Baumhöhle voll Honig, um die anschließende fast wunderbare Rettung des Protagonisten sowie um seinen nachfolgenden materiellen Profit von diesem Ereignis. Der psychologische Prozess des Fußfassens in einem neuen Heimatland wird anhand dieser unerhörten Begebenheit bildlich dargestellt. Die Integrierung in die neue Heimat umfasst

32 Das Ideal bzw. das Ideale ist eine abstrahierte Vorstellung. Vgl. z. B. die Erklärung des Wortes „Ideal“ in Johann Christoph Adelungs *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* (1774–1786): „Das Ideal, des -es, plur. die -e, aus dem Lat. Idealis, ein nur in der Vorstellung befindlicher Begriff von einer Sache. [...] Daher idealisch, nur in der Vorstellung befindlich.“ (URL 2)

extreme Gefühle – Heimweh, Verzweiflung, Gefühl der Entwurzelung, panische Angst, danach Euphorie und Adaptation. Von einer Anlehnung an Goethe zeugt nicht nur die Doppelbödigkeit des erzählten unerhörten Ereignisses, das heißt die Verknüpfung eines sensationellen Erlebnisses mit einer idealen Ebene, sondern auch die Wahl des Motivs einer Raubkatze – auch Wolf, der selbst den Namen eines Raubtiers trägt, wird wie die adelige Gesellschaft in der ‚Novelle‘ durch ein Raubtier bedroht.

Während Goethes ‚Novelle‘ zum Schluss vom Prosaischen zum Lyrischen übergeht, um den ideellen Gehalt der Geschichte hervorzuheben, greift Blau zu einer mythischen Dimension. Den Ausklang seiner ‚Novelle‘ mit poetischen Liedern begründet Goethe folgendermaßen: „Aber ein ideeller, ja lyrischer Schluß war nötig und mußte folgen; denn nach der pathetischen Rede des Mannes, die schon poetische Prosa ist, mußte eine Steigerung kommen, ich mußte zur lyrischen Poesie, ja zum Liede selbst übergehen.“ (Gespräch vom 18. 1. 1827, Eckermann/Moldenhauer 1884:215) In ‚Der Honigbaum‘ wird zwar kein Lied gesungen, Wolf Weiß konnotiert seine neue Heimat im Böhmerwald jedoch schließlich durch einen Hinweis auf die Bibel mit Israel als verheißenem Land, in dem Milch und Honig fließen.³³ Hierdurch wird auf die tiefgreifende Dimension der Geschichte Wolfs hingewiesen, auf die Relevanz der psychischen Bindung eines jeden Menschen an seine Heimat, um zufrieden zu sein und um sich nicht verirrt auf der Welt vorzukommen. Zugleich unterstreicht die Geschichte die Tatsache, dass „Heimat kein starres, feststehendes Etwas, sondern ein lebenslanger Prozess“ (Joisten 2009:36f.) und dass die „Grundstruktur des Menschen doppelseitig ist: „das ‚Wohnen-Können‘ und ‚Unterwegs-sein-Können‘, das ‚Heimische‘ und das ‚Weghafte‘, sind untrennbar miteinander verbunden, der Mensch pendelt ständig zwischen diesen beiden Seiten hin und her.“ (Ebd.:35)

Die Adaptation Wolfs in einer neuen Heimat als Ortswechsel sowie als Übergang aus einer Lebensphase in eine andere weist anhand der unerhörten Begebenheit, die beinahe an eine Kulthandlung (Sturz in die Baumhöhle, Bad im Honig, Bedrohung durch ein Raubtier, Rettung) erinnert, zugleich die Merk-

33 Zuerst taucht dieser in der Bibel mehrmals vorzufindende Beleg in Exodus 3, 8 auf. In Anlehnung an die Bibel wird in der tschechischen Sage über den Urvater Boemus (Čech) von Böhmen als von einem üppigen Land gesprochen, in dem es unter anderem (fruchtbarer Boden, viele Tiere etc.) viel Honig gibt. Vgl. z. B. Jirásek (1995:16). Jiráseks böhmische Sagen erschienen zum ersten Mal im Jahre 1894, auf Tschechisch. Die Sage über den Urvater Boemus und den Spruch über das Land voll von Honig findet man schon in der berühmten, auf Latein verfassten Chronik von Kosmas aus dem 12. Jahrhundert. Zum Symbol des Honigs als Geschenk des Himmels auch in der antiken Literatur vgl. Butzer/Jacob (2012).

male eines Übergangsritus³⁴ auf, der sich durch drei Phasen auszeichnet: Trennungsphase, Schwellen- bzw. Umwandlungsphase, Angliederungsphase (Gennep 1999:21). Diese drei Stadien durchläuft Wolf. Er trennt sich von der alten Heimat, danach durchlebt er eine schwierige Schwellenphase, bis er sich in der neuen Heimat etabliert hat. Indem die Geschichte mithilfe einer einen Übergangsritus konnotierenden Episode geschildert wird, wird auf die Wichtigkeit des Themas hingewiesen – die Signifikanz des Heimatwechsels im Lebensweg eines Individuums.³⁵

4. Ausblick

Für Blau ist die Vorrangstellung der Gattung Novelle im Sinne Goethes im ganzen ersten Abschnitt des untersuchten Sammelbandes zu beobachten; etliche Erzählungen stellen unerhörte Begebenheiten dar, in denen in vier Fällen Immen (Bienen) den unerhörten Faktor ausmachen: In ‚Klosterimmen‘ wird im 17. Jahrhundert ein Korb mit Immen vom Kloster Gotteszell über Zwiesel nach Eisenstein in den neu gegründeten Pfarrhof getragen. Auf dem Weg wird ein Bär durch den Honiggeruch angelockt, den es schließlich zu bekämpfen gelingt. In ‚Der Kampf um die Kirchburg‘ werden, ebenfalls im 17. Jahrhundert, die Schweden, die die Kirchburg angreifen, mithilfe von wütenden Immen besiegt. In ‚Die Schatztruhe‘ besiedeln die Immen eine steinerne Höhle, in der sich seit Jahrhunderten ein von Räubern versteckter Schatz befindet, und produzieren dort eine Unmenge Honig, sodass ein doppelter Schatz gefunden wird. Auch in ‚Der Honigbaum‘ sind die Immen ein Glied der Kette von Ereignissen, die die unerhörte Begebenheit hervorrufen – ohne sie und ihren Honig wäre der Bär in die Baumhöhle nicht hinuntergeklettert. In ‚Ein Glasmeister‘ wird im Jahre 1648 in Oberzwieselau ein Baby auf einem *Deckelbrett eines Hafens, in einen armeseligen Polster gewickelt* (Blau 1934:37) gefunden, aus dem und dessen Nachkommen dann tüchtige Glasmacher in Eisenstein werden. Alle diese unerhörten Begebenheiten in dem Erzählband, an denen meistens leitmotivisch Bienen partizipieren, die hier einerseits im Zusammenhang mit dem Honig auf Üppigkeit, und andererseits im Hinblick auf ihre Stacheln auf Kampfkraft hinweisen, beziehen sich auf den Böhmerwald als noch durch Bären bewohnten Urwald, auf seine Geschich-

34 Das grundlegende Werk zu den Übergangsriten schrieb 1909 der französische Anthropologe Arnold van Gennep, an den die weiteren Theorien zu Übergangsriten anknüpfen.

35 Im Zusammenhang mit den anderen Texten der Erzählensammlung, die sich fast alle um das Thema Böhmerwald als Heimat drehen und manchmal nationale Töne anklingen lassen (die deutsche Bevölkerung wird mancherorts als ursprünglich und bedroht präsentiert), können Blaus literarische Texte als Heimatliteratur bzw. Grenzlandliteratur gelesen werden. Zur Heimatliteratur vgl. Van Uffelen/de Geest/Hermann/Moors (2009), zur Grenzlandliteratur vgl. Rinas (2015).

te und Traditionen. Es werden die Besiedlung der Gegend durch Deutsche sowie das Schmuggeln von Ware über die Grenze thematisiert („Der Honigbaum“), die Verbreitung des Christentums aus Bayern („Die Klosterimmen“), die einst in den Wäldern verbreiteten Räuberbanden („Die Schatztruhe“), die Plünderungen des Böhmerwaldes durch die Schweden in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges („Der Kampf um die Kirchburg“). Der Urwald- und Grenzcharakter des Böhmerwaldes scheint für Blau eine reiche Quelle für unerhörte Begebenheiten darzustellen. Die unerhörten Begebenheiten sind jeweils mit einer metaphysischen Ebene verknüpft, sie sind eng mit abstrakten Begriffen (Heimat, Religion, Krieg und Frieden, Beruf bzw. Berufung des Menschen) verbunden. Eine umfangreichere Auseinandersetzung mit dem Böhmerwaldschrifttum,³⁶ das bisher nur in Ansätzen in Bezug auf ausgewählte Schriftsteller erforscht wurde, könnte erweisen, dass die Novelle im goetheschen Sinne ein beliebter Typus für die Bearbeitung der Themen Besiedlung und hartes Leben im einst dicht bewaldeten Böhmerwald auch bei anderen Böhmerwaldautoren ist.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- BLAU, Josef (1934): *Der Honigbaum und andere Geschichten*. Praha: Morawitz.
 GOETHE, Johann Wolfgang (1981): Novelle. In: TRUNZ, Erich (Hrsg.): *Goethes Werke*. Band VI. Romane und Novellen. München: C. H. Beck, S. 491–513.

Sekundärliteratur

- BUTZER, Günter / JACOB, Joachim (2012): Honig. In: Dies. (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 191–192.
 ECKERMANN, Johann Peter / MOLDENHAUER, Gustav (1884): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Erster Band, 1825–1827. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Gustav Moldenhauer*. Leipzig: P. Reclam jun.
 GENNEP, Arnold van (1999): *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt/New York: Campus.
 HARTMANN, Regina (1997): „Regionalität“ – „Provinzialität“. Zu theoretischen Aspekten der regionalliterarischen Untersuchungsperspektive. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*, Nr. 7(3), S. 585–598.

36 Zusammenfassende Übersichtsdarstellung der Böhmerwaldliteratur sind: Kučera (2018), Maidl (1999), Zálaha (2003).

- HEYDEBRAND, Renate von (1983): *Literatur in der Provinz Westfalen 1815–1945. Ein literaturhistorischer Modellentwurf*. Münster: Regensburg.
- Identita versus integrita I. Spolužití Čechů, Němců a Židů v oblasti Šumavy a Českého lesa. Průvodce expozicí v Horské synagoze v Hartmanicích – Identität versus Integrität I. Zusammenleben von Tschechen, Deutschen und Juden auf dem Gebiet des Böhmerwaldes und des Böhmisches Waldes. Führer durch die Exposition in der Bergsynagoge Hartmanitz* (2007). Plzeň: Grafia.
- JELÍNEK, Josef (2005): *Od jihočeských pralesů k hospodářským lesům Šumavy* [Von den südböhmischen Urwäldern zu wirtschaftlichen Wäldern des Böhmerwaldes]. Praha: Ministerstvo zemědělství České republiky.
- JIRÁSEK, Alois (1995): Praotec Čech [Urvater Boemus]. In: Ders.: *Staré pověsti české* [Alte böhmische Sagen]. Praha: Albatros, S. 13–21.
- JOH, Georg (2014): Josef Blau, Stamm wurzeln [sic!], Leben und Werk / Rodové kořeny, život a dílo. In: ŠKORPIL / VELKOBORSKÝ, S. 7–31.
- JOISTEN, Karen (2009): Woher komme ich? Wohin gehe ich? Oder: Eine Annäherung an das Phänomen Heimat aus der Sicht der narrativen Philosophie. In: VAN UFFELEN, Herbert / DE GEEST, Dirk / HERMANN, Christine / MOORS, Hilde (Hrsg.): *Heimatliteratur 1900–1950 – regional, national, international*. Wien: Praesens, S. 35–54.
- KOSCHMAL, Walter / MAIDL, Václav (Hrsg.) (2006): *Hans Watzlik – ein Nazi-dichter?* Wuppertal: Arco.
- KŘÍŽ, Martin (2003): *Nýrsko. Toulky minulostí města* [Neuern. Ein Streifzug durch die Vergangenheit der Stadt]. Klatovy: Arkáda.
- KUČERA, Petr (2018): Šumavská literatura jako regionální literatura středoevropské periferie [Die Böhmerwalddliteratur als regionale Literatur der mitteleuropäischen Peripherie]. In: POSPÍŠIL, Ivo (Hrsg.): *Střední Evropa včera a dnes: proměny koncepcí II (jazyk – literatura – kultura – politika – filozofie)* [Mitteleuropa gestern und heute: Verwandlungen der Konzeptionen II (Sprache – Literatur – Kultur – Politik – Philosophie)]. Brno: Středoevropské centrum slovanských studií, S. 115–128.
- KORTEN, Lars (2007): Novelle. In: BURDORF, Dieter / FASBENDER, Christoph / MOENNIGHOFF, Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart, Weimer: Metzler, S. 547–548.
- LNĚNIČKOVÁ, Jitka (2014): Josef Blau a historie sklárství na Šumavě a v Českém lese / Josef Blau und die Historie der Glasmacherei im Böhmerwald. In: ŠKROPIL / VELKOBORSKÝ, S. 97–108.
- MAIDL, Václav (1999): Deutschgeschriebene Literatur des Böhmerwaldes. In: Ders. (Hrsg.): *Aus dem Böhmerwald. Deutschsprachige Erzähler*. Passau: Karl Stutz, S. 423–444.

- MAIDL, Václav (2002): Německy psaná literatura v Nýrsku a okolí [Deutsch geschriebene Literatur in Neuern und Umgebung]. In: *Nýrsko ve století proměn* [Neuern in einem Jahrhundert des Wandels]. Nýrsko: Vlastivědné muzeum v Nýrsku, S. 24–36.
- MAIDL, Václav (2003): Rozdílné postoje sudetoněmeckých spisovatelů v letech 1938–1945. Na příkladu Josefa Blaua a Hanse Watzlika [Unterschiedliche Stellungnahmen der sudetendeutschen Schriftsteller in den Jahren 1938–1945]. In: *Západočeský historický sborník [Westböhmischer historischer Sammelband]*. Plzeň: Státní oblastní archiv, Nr. 8, S. 237–248.
- MECKLENBURG, Norbert (1982): *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein i. Ts.: Athenäum.
- MECKLENBURG, Norbert (1991): Wiewiel Heimat braucht der Mensch? Gedanken über Beziehungen zwischen Literatur und Region. In: RITTER, Alexander (Hrsg.): *Literaturen in der Provinz – provinzielle Literatur? Schriftsteller einer norddeutschen Region*. Heide i. Holstein: Boyens, S. 11–30.
- MICHLER, Werner (2007): Zur Geschichte regionaler Literaturgeschichtsschreibung. In: BRANDTNER, Andreas / MICHLER, Werner (Hrsg.): *Zur regionalen Literaturgeschichtsschreibung. Fallstudien/Entwürfe/Projekte*. (Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich, Bd. 11). Linz: StifterHaus, S. 20–36.
- Nýrsko ve století proměn* [Neuern in einem Jahrhundert des Wandels] (2002). Nýrsko: Vlastivědné muzeum v Nýrsku.
- OELLERS, Norbert (1992): Aspekte und Prinzipien regionaler Literaturgeschichtsschreibung. In: GRUND, Uwe / SCHOLDT, Günter (Hrsg.): *Literatur an der Grenze. Der Raum Saarland – Lothringen – Luxemburg – Elsaß als Problem der Literaturgeschichtsschreibung*. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag, S. 11–21.
- PEŠTOVÁ, Alžběta (2022): *Mährische Moderne. Ein Beitrag zur regionalen Literaturgeschichte Böhmischer Länder*. Berlin: Peter Lang.
- PODHOLA, Roman (2017): *Odkaz staré Šumavy* [Das Vermächtnis des alten Böhmerwaldes]. Praha.
- RINAS, Karsten (2015): Grenzlandliteratur als Forschungsgegenstand. In: *Brücken: Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft*, Nr. 23(1–2), S. 287–314.
- SÝKOROVÁ, Lenka (2014): Josef Blau a jeho život v Čechách před odchodem do exilu / Josef Blau und sein Leben vor seinem Weggang in's [sic!] Exil. In: ŠKORPIL / VELKOBORSKÝ, S. 56–69.
- ŠKORPIL, Pavel / VELKOBORSKÝ, Karel (Hrsg.) (2014): *2013 – Rok Josefa Blaua. Připomínky literárních osobností města Nýrska. 2. ročník. Sborník z konference k osobnosti Josefa Blaua. Nýrsko 1. 6. 2013. / 2013 – Josef Blau Jahr. Er-*

- innerungen an Literarische Persönlichkeiten der Stadt Neuern. 2. Jg. Sammelband aus der Konferenz zur Persönlichkeit von Josef Blau. Neuern 1. 6. 2013.* Nýrsko: Muzeum Královského hvozdu v Nýrsku.
- ULRYCHOVÁ, Marta: Román Josefa Blaua „Die goldene Säule“ z etnografické perspektivy / Der Roman von Josef Blau „Die goldene Säule“ von entografischen [sic!] Sicht entstand [sic!]. In: ŠKORPIL / VELKOBORSKÝ, S. 70–80.
- VAN UFFELEN, Herbert / DE GEEST, Dirk / HERMANN, Christine / MOORS, Hilde (Hrsg.) (2009): *Heimatliteratur 1900–1950 – regional, national, international.* Wien: Praesens.
- VAŇKÁTOVÁ, Irena: Zhodnocení příspěvku J. Blaua o dějinách nýrských Židů do sborníku Hugo Golda „Židé a židovské obce v Čechách v minulosti a současnosti, 1934“ / Bewertung des Beitrages von Josef Blau zur Geschichte der Neuerner Juden für Hugo Golds Sammelband „Die Juden und Judengemeinden Böhmens in Vergangenheit und Gegenwart“ aus 1934. In: ŠKORPIL / VELKOBORSKÝ, S. 81–86.
- VIKTORA, Viktor (2014): Osud Josefa Blaua / Josef Blau's [sic!] Schicksal. In: ŠKORPIL / VELKOBORSKÝ, S. 87–96.
- VORDEREGGER, Roger (2010): Regionale Literaturgeschichtsschreibung. Ein Problemaufriss, eine Perspektive. In: *Jahrbuch Franz-Michael-Felder-Archiv der Vorarlberger Landesbibliothek*, Nr. 11, S. 7–19.
- WIESE, Benno von (1963): *Novelle.* Stuttgart: Metzler.
- ZÁLOHA, Jiří (2003): Šumavská krásná literatura v německém jazyce [Schöne Literatur aus dem Böhmerwald in deutscher Sprache]. In: ANDĚRA, Miloš / ZAVŘEL, Petr (Hrsg.): *Šumava: příroda, historie, život* [Böhmerwald: Natur, Geschichte, Leben]. Praha: Baset, S. 507–512.

Online-Artikel

- URL 1: Kudyznudy.cz. *Medvědí stezka na Šumavě* [Bärenpfad im Böhmerwald]. <https://www.kudyznudy.cz/aktivita/medvedi-stezka-na-sumave> [30. 6. 2022]
- URL 2: Münchener Digitalisierungszentrum. *Adelung – Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart.* https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/lemma/bsb00009132_4_0_12 [30. 6. 2022]

Manfred Böckls ‚Šumava‘ Die Saga des Böhmerwaldes‘

Roman als Beitrag zur Aussöhnung zwischen Deutschen und Tschechen

Jindra DUBOVÁ

University of Hradec Králové
jindra.dubova@uhk.cz

ABSTRACT

Manfred Böckls ‚Šumava‘. The Saga of the Bohemian Forest

Novel as a contribution to reconciliation between Germans and Czechs

A novel as a contribution to the reconciliation of Czechs and Germans after 1989. With this idea in mind, the Bavarian writer Manfred Böckl wrote his novel ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘. The historical novel describes the coexistence of two nations over a period of 600 years. The article presented here presents the life and work of the writer Manfred Böckl with a focus on the Bavarian-Czech theme in his work. At the same time, it shows how and in what form the author's expressed wishes are reflected in the novel ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘.

KEYWORDS

Manfred Böckl, Bavarian literature, Bavarian-Czech themes, coexistence of Czechs and Germans, ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘

1. Einleitung

Geographische Regionen, die für literarische Areale gehalten werden, sind nicht an Staats- und oft nicht einmal an Sprachgrenzen gebunden (Schumacher, 1999:206). Dies bedeutet zugleich, dass sich politische, ökonomische und soziale Konstellationen, denen ein regionaler Raum unterliegt, in diachronischer Sicht ändern, wodurch das Raum-Verhältnis zur Literatur immer wieder neugestaltet wird (Caspers 2019:9). Dies wirkt sich stärker aus, wenn es sich um ein literarisches Areal handelt, das sich beiderseits einer Grenze befindet. Die oben aufgestellte Hypothese unterstützt Eder wie folgt (2019:330): „[...] auch dort wo ein Eiserner Vorhang, Stacheldraht, Mauern, Waffen trennen, ‚überlebt‘ ein solcher Raum als kultureller.“ Über so ein literarisches Areal können wir im Falle des

bayerisch-böhmischen Grenzlandes sprechen, das auf der gemeinsamen Geschichte der Deutschen und Tschechen (vgl. Brockhoff et al. 2007), dem Aufeinandertreffen der deutschen und tschechischen Sprache und nicht zuletzt in literarischer Hinsicht auf der Behandlung der deutsch/bayerisch-böhmischen Thematik basiert. Angesichts näherer Forschungen ist es jedoch lohnenswert, diesen Raum in kleinere Segmente einzuteilen, die über eigene Spezifika verfügen.

Im Hinblick auf das literarische Erkunden dieses Raumes gibt es unterschiedliche Studien. Das erwähnte Areal und seine Segmente werden bezogen auf die literarische Darstellung des Raumes oder der Thematik untersucht, weiter wird z. B. als Auswahlkriterium die Herkunft der Autor*innen gewählt. Berücksichtigen wir eine ausführliche Übersichtsstudie von Kučera (2018:115–128), der eine topographische Abgrenzung des Raumes zugrunde liegt, indem sie auf das Berggebiet des Böhmerwaldes und seinem Vorgebirge fokussiert und die hier wirkenden Autor*innen in die Untersuchung aufnimmt. Kučera beschäftigt sich mit der langen Tradition des literarischen Schaffens auf diesem Gebiet sowohl in der deutschen als auch in der tschechischen Sprache ab dem 10. Jhd. bis zur Gegenwart.

Das Projekt ‚Aus der Tradition in die Zukunft. Das sprachlich-literarische Erbe Ostbayerns und Südböhmens als Fokus universitärer Zusammenarbeit‘ richtet sich bei der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem tschechisch-bayerischen Raum auf Passau, České Budějovice, den Bayerischen Wald und den Böhmerwald. Es wurde eine Auswahl von Autor*innen nach ihrer Bedeutung und dem topographischen Bezug ihrer Werke zu der genannten Region getroffen. Im Fokus auf die gegenwärtigen bayerischen Autor*innen, bei deren Texte die Region des Böhmerwalds präsent ist, werden nur Harald Grill und Bernhard Setzwein angeführt (Harnisch, Jaklová 2019), wobei hier auch mit Sicherheit Manfred Böckl, dem dieser Artikel gewidmet ist, dazugehört. Insgesamt kann man feststellen, dass das gründliche literaturwissenschaftliche Interesse an bayerischen Gegenwartsautor*innen, die zu diesem grenzüberschreitenden literarischen Areal gehören und es in seinen Texten reflektieren, gering ist.¹ Diese Schriftsteller*innen gehören meistens nicht zu kanonisierten Autor*innen. Das Studium ihrer Texte bietet jedoch die Möglichkeit, die Veränderungen der Region unter anderem im Hinblick auf interkulturelle Beziehungen in diachronischer Sicht (siehe oben Casper) zu reflektieren und den aktuellen Zustand herauszuarbeiten.

1 Eine Ausnahme stellt in diesem Fall der bayerische Schriftsteller Bernhard Setzwein dar, dessen Texte in größerem Maße literaturwissenschaftlich behandelt wurden (vgl. dazu mehrere literaturwissenschaftliche Beiträge der Autorin dieses Artikels). Setzweins literarische Ambitionen überschreiten wesentlich den regionalen Rahmen der Literatur und konstruieren die Grenzregion als einen mitteleuropäischen Raum.

Als nützliche Sekundärliteratur zu Manfred Böckl erweist sich der Beitrag im Lexikon der bayerischen Autor*innen (Rammer 2004) und die Bachelorarbeit von Prchalová (2010), die Böckls Werke mit deutsch-tschechischen Inhalten behandelt. Erwähnenswert sind noch einige Zeitungsartikel und die Webseite des Autors (URL 1). Einen kurzen, aber fundierten Einblick in die Rolle des Böhmerwaldes bei Böckl in ‚Šumava‘ vermittelt Denková (2010), die das Werk im Kontext der sowohl deutsch- als auch tschechischgeschriebenen Literatur im Hinblick auf die Darstellung dieses Gebirges einordnet. Die aktuellste Quelle zum Leben und Werk des Schriftstellers bietet Böckls Autobiographie ‚Oft war es wie im Roman‘ (2018).

Der nachfolgende Artikel stellt das Schaffen und Werk Manfred Böckls vor. Er nimmt Böckls Roman ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘² in den Fokus und beantwortet die Frage, wie die von Böckls beabsichtigte Romanfunktion, nämlich der Roman als Beitrag zur Aussöhnung zwischen Deutschen und Tschechen, das Werk beeinflusst.

2. Manfred Böckl – Leben und Werk

Der bayerische Schriftsteller und Journalist Manfred Böckl wurde in Landau an der Isar im Jahr 1948 geboren. Er wohnte in Deggendorf, Regensburg, Zwiesel und Salzweg (in der Nähe von Passau). Heute lebt er in Empertsreut (Gde. Perlesreut), in der Nähe von Ringelai (Bayern). Im Jahre 1968 legt er das Abitur am Gymnasium Dingolfing ab. Während seiner Studienzeit in Regensburg probiert er mehrere Studienrichtungen (u. a. Germanistik, Geschichte, Geographie, Anglistik, später Jura) aus, die er jedoch ohne Studienabschluss verlässt. Gleichzeitig (1970) arbeitet er kurz als Redaktionsvolontär für die Landauer Lokalredaktion der Passauer Neuen Presse, wo er später als Redakteur wieder tätig ist (1973–1976). Als freier Schriftsteller wirkt er mit einigen Unterbrechungen (1973–1976) seit dem Jahr 1971.

Böckls literarische Anfänge in den Achtzigerjahren sind mit Science-Fiction-Romanen, Gruselromanen und trivialen Illustriertengeschichten verbunden. Zu seinem literarischen Schaffen in dieser Zeit merkt er an:

Diese Offerte [Gruselromane und triviale Illustriertengeschichten zu schreiben, Anm. d. Verf.] kollidierte zwar mit meinem eigentlichen Ziel, denn ich wollte mich schließlich zu einem ernsthaften Schriftsteller entwickeln und anspruchsvolle Bücher schreiben. Andererseits aber hatte ich in Deggendorf schmerzhaft

2 Für die Zwecke dieses Artikels wurde die Herausgabe des Romans aus dem Jahr 2005 benutzt, der den Titel ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘ trägt. Die erste Auflage erschien im Jahr 1992 unter dem Titel ‚Šumava. Ein Epos aus dem Böhmerwald‘.

gelernt, dass ich ausreichend Geld verdienen musste, um mich als Freiberufler behaupten zu können, und diese pekuniäre Chance bot mir der große Heftroman-Verlag. (Böckl 2018:71)

Ende der Achtziger/Anfang der Neunzigerjahre veröffentlichte Böckl zusammen mit Helmut Watzke unter dem gemeinsamen Pseudonym „Jean de Laforet“ die Jugendbuchreihe ‚Geheimbund Blaue Rose‘. Außer dieser Abenteuerreihe schrieb er noch weitere Jugendromane, die als Bearbeitungen bekannter Abenteuerstoffe zu bezeichnen sind (Böckl 2018:97). Einige Abenteuerbücher sind unter seinem weiteren Pseudonym Thomas Drayton erschienen.

Für seinen ersten Roman für Erwachsene ‚Der Meister von Amberg‘ (Böckl 1984) wählte Böckl einen historischen Stoff aus der Geschichte des Eisenerzbergbaues in der Oberpfalz. In den Achtziger- und vor allem Neunzigerjahren entstanden weitere Romane, die sich mit der bayerischen oder auch bayerisch-böhmischen Thematik auseinandersetzen. Die den bayerischen historischen Themen gewidmeten Prosatexte bilden den größten Teil davon und Böckl nutzt diesen motivischen Kreis bis heute (‚Die Hexe soll brennen‘ [Böckl 1989], ‚Mühlhiasl. Der Seher vom Rabenstein‘ [Böckl 1991], ‚Agnes Bernauer. Hexe, Hure, Herzogin‘ [Böckl 1993], ‚THONARSTEYN. Das verwaiste Burgdorf‘ [Böckl 2022]).³

Die Romane mit dem Fokus auf das Bayerisch-Böhmische fallen teilweise in die Achtziger-, aber vor allem in die Neunzigerjahre. Eine Geschichte aus dem 14. Jahrhundert wird im historischen Roman ‚Die Leibeigenen‘ (Böckl 2004, Erstausgabe 1986) geschildert. An der Donau ansässige Leibeigenen des Herrn von Natternburger leiden unter der brutalen Feudalherrschaft. Aus Versehen wird einer seiner Ritter von einem Dorfbewohner totgeschlagen, der anschließend mit seiner Frau in die Gegend des Urwaldgebietes des Arbers flieht, außerhalb der Macht des Feudalherrn. Der Wille des Menschen, sich in der Wildnis einen Platz für ein sicheres Leben zu suchen und mit der Natur in Symbiose zu leben, wird zum Hauptthema. Den nächsten historischen Stoff greift der Schriftsteller im Roman ‚Der Prophet aus dem Böhmerwalde‘ (Böckl 2006, Erstausgabe 1992) auf, der durch die reale Gestalt des sogenannten „blinden Hirten von Prag“, der durch seine Visionen Bekanntheit erreicht hat, inspiriert wurde. ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘ (Böckl 2005, Erstausgabe 1992) gehört zu Böckls ausführlichsten Werken im Bereich der bayerisch-böhmischen Thematik und dem wird im folgenden Artikel die Aufmerksamkeit geschenkt. Die Spannung in dem nächsten historischen Abenteuerroman ‚Die

3 Eine komplette Übersicht Böckls veröffentlichter Romane und Sachbücher vgl. <http://www.manfred-boeckl-schriftsteller.homepage.t-online.de/>.

Säumerfehde am Goldenen Steig‘ (Böckl 2000) verschafft die Wildnis des Böhmerwaldes und das Treiben der Räuber am Goldenen Steig im 16. Jahrhundert.

Wegen seiner historischen Romane unternimmt Böckl Recherchereisen. Im Zusammenhang mit seinen tschechischorientierten Werken waren es Aufenthalte z. B. in Prachatice (vgl. sein Roman ‚Die Säumerfehde am Goldenen Steig‘), Kašperské Hory, Tábor oder Husinec (Recherchearbeit für ‚Šumava‘⁴). Als weitere Quellen nutzt er Chroniken, diverse Urkunden sowie Fachbücher (Prchalová 2010:42).

Den zweiten großen Themenkreis in Böckls Schaffen stellen Romane und Sachbücher zu keltischen Themen dar. Manfred Böckl bezeichnet sich selbst als „wiedergeborener moderner Kelte“ (URL 2). Er ist aus der katholischen Kirche ausgetreten und seine Beziehung zur Religion beschreibt er folgendermaßen:

Offen für alles, hatte ich mich mit Buddhismus, Hinduismus, Schintoismus und auch indianischer Religion beschäftigt, hatte jedoch letztendlich gespürt, dass meine metaphysischen Wurzeln weder im fernen Osten noch im fernen Westen lagen. [...] ich hatte mich auf die Weisheit der vorchristlichen Völker und Stämme Europas besonnen und hatte begriffen: Allein dieser Pfad entsprach meinem Wesen und meiner tiefen Sehnsucht; nur auf diesem Weg würde ich ans geistige Ziel meines gegenwärtigen Lebens gelangen. / Prägend für diese Erkenntnis waren meine einschlägigen Erlebnisse in Britannien, Irland und auch in Ostbayern gewesen [...]. Dank dieser prinzipiell stets spirituellen Erfahrung hatte ich mich der alteuropäischen Religion mehr und mehr angenähert, und je tiefer ich in ihr Wesen eingedrungen war, desto stärker hatte sich eine besondere Verbindung zum keltischen Heidentum herauskristallisiert: zur druidischen Weisheit, die einst sowohl auf dem europäischen Festland als auch auf den Britischen Inseln geblüht hatte. (Böckl 2018:185f.)

Böckl besucht Britannien und Irland mehrere Male und schöpft aus deren Geschichte und Mythologie mannigfaltige Stoffe für seine Werke. Die keltische Geschichte Europas findet jeweils Eingang in seine historischen Romane. Erwähnen wir z. B. ‚Die Bischöfin von Rom‘ (Böckl 2002), wo die Hauptfigur versucht, die Barriere zwischen dem Wissen der Druiden und dem noch jungen frühchristlichen Milieu abzubauen oder ‚Der Druidenstein‘ (Böckl 2010), wo die Angriffe der Römer auf in Mitteleuropa lebende Kelten skizziert werden.⁵

Wie schon erwähnt, tritt Böckl als Verfasser unterschiedlicher Sachbücher hervor. In den Mittelpunkt stellt er mitteleuropäische Geschichte und Geistesgeschichte (z. B. ‚Die Botschaft der Druiden. Weisheit aus der Anders-

4 ‚Šumava‘ steht stellvertretend für den Roman ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘.

5 Eine komplette Übersicht zu den veröffentlichten Texten zu der keltischen Thematik vgl. fred-boeckl-schriftsteller.homepage.t-online.de.

welt‘ [Böckl 1999], ‚Merlin. Leben und Vermächtnis des keltischen Menschheitslehrers‘ [Böckl 2005]). Große Aufmerksamkeit widmet er Weissagungen und Prophezeiungen, die er mit eigenem Kommentar versieht und interpretiert („Die berühmtesten Propheten Europas und ihre Weissagungen für das Dritte Jahrtausend‘ [Böckl 2007], ‚Das große Weltabräumen. Weissagungen über die Endzeit in Bayern‘ [Böckl 2008]).

Die Suche nach dem Humanismus, seine Neigung zum Paranormalen und die von ihm postulierte „Heimkehr ins Heidentum“ (Böckl 2018:187) prägt seine Stoffwahl. Zu dem oft gewählten Motivkreisen gehören Machtmissbrauch und Ungerechtigkeiten. Seine Romanfiguren sind dadurch zu charakterisieren, dass sie sich ihrem Schicksal nicht ergeben und gegen die Ungerechtigkeit aufbegehren. Mit diesem Vorgehen will Böckl eine Art Menschaufklärung erreichen und die Literatur stellt für ihn ein Mittel dar, wie man wenigstens kleine Veränderungen in der Gesellschaft ermöglichen kann:

Ich weiß nicht, was ich erreiche und kann lediglich sagen, was ich mir wünsche: Das wäre mehr Aufklärung in Bayern – speziell Ostbayern –, mehr Demokratie, mehr Zivilcourage, mehr Humanismus. Schön wäre es, wenn die Menschen ihre Wut über Ungerechtigkeiten nicht herunterschlucken, sondern ihre Wut zeigen, auf die Straße gehen und ihre demokratischen Rechte wirklich wahrnehmen würden. (Grüberl/Hilger 1993:34)

Manfred Böckl hat mehr als 80 Bücher geschrieben und seine Werke wurden ins Tschechische, Italienische, Portugiesische, Russische, Bulgarische, Estnische und Niederländische übersetzt. Zu Böckls literarischen Auszeichnungen gehört die Ernennung zum Stadtschreiber von Ottendorf (1986) und die Erteilung des Neumüller-Stipendiums der Stadt Regensburg (1987/88).

3. Der Roman ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘ – Perspektive des Autors und die Darstellungsform des Tschechischen

Böckls umfangreichster Roman aus dem bayerisch-böhmischen Raum, der das gemeinsame Zusammenleben Deutscher und Tschechen im Laufe mehrerer Jahrhunderte darstellt, trägt den Titel ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘ (Böckl 2005). Nach der Vorstellung des Schriftstellers soll er zur Aussöhnung zwischen Deutschen und Tschechen beitragen. „Hier sehe ich eine wichtige Aufgabe, die alten Verbindungen wieder herzustellen, die gemeinsame Geschichte zwischen Böhmen und Bayern aufzuarbeiten und etwas für die Aussöhnung zwischen den beiden Völkern zu tun“ (Grüberl/Hilger 1993:32). Um den Impuls

dieser Bemühungen zu verstehen, ist es nötig, den Zeitkontext zu analysieren, in den Jahren unmittelbar nach dem Fall des Eisernen Vorhangs. Dahinter stehen nicht nur der Wiederaufbau der deutsch-tschechischen Beziehungen und das Interesse der deutschen Autoren an dem vorher nicht zugänglichen Land, sondern auch die Tatsache, dass Böckl im Jahr 1991 nach Zwiesel umgezogen ist und von hier aus das bayerisch-böhmische Gebiet erkundet (Böckl, ohne Jahresangabe: 99ff). Die Inspiration kommt vom Grenzwald selbst:

Les mě ukrývá jako mateřský klín. Jako pára vyvstává nesmírné mlčení. Veverička sbíhá ve spirále k zemi po kůře kmene, náhle strne jako bez života. Stojím také docela tiše, naše oči se setkají. ‚Šumava‘, slyším to slovo v mysli. ‚Šumící‘. Český název pro toto pohoří, kterému my říkáme ‚Böhmerwald‘. Náhle si uvědomuji jako nikdy předtím tichý šumivý pohyb vrcholků stromů. Našel jsem nový název románu; příběh z něj vyvěrá jako nezkrotný proud. [Der Wald verbirgt mich wie ein Mutterschoß. Wie ein Dampf ersteht ein ungeheueres Schweigen. Ein Eichhörnchen läuft auf der Baumbirke in Spiralen zum Boden, plötzlich erstarrt es wie ohne Leben. Ich stehe auch ganz still, unsere Augen treffen sich. ‚Šumava‘, ich höre das Wort in meinem Kopf. ‚Die Rauschende‘. Die tschechische Benennung für das Gebirge, das wir ‚Böhmerwald‘ nennen. Ich bin mir plötzlich stiller, rauschender Bewegung der Baumgipfel wie nie zuvor bewusst. Ich habe einen neuen Romantitel gefunden: die Geschichte quillt daraus hervor wie ein ungezähmter Strom.] (Böckl, ohne Jahresangabe: 99)⁶

In Böckls Autobiographie beschreibt er dieses Erlebnis ähnlich, als er erneut auf den intensiven Augenkontakt zwischen ihm und dem Tier eingeht:

[...] es war, als würde sich eine mentale Brücke von dem kleinen Wildtier zu mir aufbauen – plötzlich schoss mir eine Flut von Bildern aus lange vergangenen Zeiten durch den Kopf. Ich sah Menschen, Bauwerke, Kämpfer, Liebende, Adlige, Bauern; sah Szenen, die sich sowohl in Bayern als auch in Böhmen abspielten; nahm wahr, wie Jahrhunderte vorbeirauschten, und spürte zuletzt, wie sich all dies zu einem Ganzen zusammenfügte. (Böckl 2018:137)

Dieses als paranormale Erscheinung zu bezeichnende Erlebnis versteht Böckl als Verkörperung eines hilfreichen Geistes in Form eines Eichhörnchens, ganz konkret in der Verkörperung von Mühlhiasl (Böckl 2018:137). Es war ein bayerischer, in der Nähe von Zwiesel lebender Prophet, über den Böckl einen erfolgreichen Roman verfasst hat, der dem Roman ‚Šumava‘ unmittelbar vorangegangen ist.

6 Die Übersetzung ins Deutsche stammt von der Autorin des vorliegenden Artikels.

3.1. ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘ – Inhalt

Der Roman ‚Šumava‘ wird von einem präteritalen Er-Erzähler begleitet und ist nach geschichtlichen Etappen in drei Teile, im Roman ‚Bücher‘ genannt, gegliedert (Erstes Buch: Die Rodenden [1010 bis 1257], Zweites Buch: Die Goldgräber [1330 bis 1500], Drittes Buch: Die Glasmacher [1502 bis 1637]). Im Roman wird vor dem historischen Hintergrund, die Geschichte des bayerisch-böhmischen Grenzraumes von 1010 bis 1637, das Schicksal von Menschen beiderseits der Grenze erzählt, deren Lebensinhalte vorwiegend ineinander verflochten sind, wodurch eine Saga mehrerer Geschlechter entsteht. Der Romananfang spielt in der Böhmerwaldwildnis: Ein Slawe namens Boleslav hilft einem Bayer namens Birg im Kampf gegen Wölfe und rettet ihm dadurch das Leben. Boleslav heiratet später Birgs Schwester Gerlind und ab dem Punkt wird diese Geschlechterlinie geschildert. Gemeinsame Kontakte zwischen beiden Völkern werden entweder auf der Hochzeitsbasis oder durch zufällige Freundschaften gepflegt. Dazu treten noch zwei weitere Familienlinien, nämlich die der Ritter von Windberg und die einer jüdischen Familie auf. Die Figurenzahl wird sehr umfangreich, die detaillierte Beschreibung aller Verzweigungen der Familienstämme wird in der Romanhandlung vom Autor nicht beabsichtigt. Im Romananhang sind jedoch für eine bessere Orientierung je vier Familienstambäume hinterlegt.

Der Böhmerwald wird im ersten Buch als ein nicht gerodetes Gebiet dargestellt, die Scheidungslinie zwischen zwei Staaten wird nicht deutlich, sie existiert nicht. Gerade im Zusammenhang mit der Notwendigkeit klarer Grenzmarkierungen treten im Text „Chodové“ (Choden) in den Vordergrund. Episodische Haupthelden führen durch den Roman. Die Rodungsarbeiten im Böhmerwald und der damit verbundene Alltag stellen wesentliche Inhaltspunkte im ersten Buch dar. Zu den historischen Ereignissen, die die Pfeiler der Handlung bilden, gehören die Schlacht zwischen dem deutschen Kaiser Heinrich III. und Břetislav aus dem Geschlecht der Přemysliden im Jahr 1040, die sich am Landestor von Furth im Wald ereignet hat.

Für das zweite Buch sind aus geschichtlicher Sicht die Person des Kaisers Karl dem Vierten, die Regierung seines Sohnes und nicht zuletzt der Hussitismus prägend, dem sich einer der Chodenlinie anschließt. Die Geschichte des Böhmerwaldes wird hier mit dem Goldabbau verbunden.

Der Inhalt des dritten Teiles steht im Schatten des Dreißigjährigen Krieges. Die Mitglieder der jüdischen Familie helfen dabei, in Bayern eine Glashütte zu gründen, wo ein böhmischer Glasmacher namens Filip einen rubinroten Glasbecher herstellt. Das Glas aus dieser Glashütte wird in das gesamte Deutsche Reich exportiert.

3.2. „Der Fremde“ nur im Anfangskapitel

Der Begriff des „Fremden“ wird im Rahmen der Wissenschaftsdisziplinen unterschiedlich interpretiert (Wierlacher 1994:12). Böckls Darstellung des „Fremden“ in ‚Šumava‘ entspricht einer Definition aus der Kulturanthropologie, in der als ‚Fremder ein Mensch fremder Kulturen bezeichnet wird‘. Der Anfang des ersten Romankapitels, in dem der bayerische Jäger (Birg) durch einen Slawen (Boleslav) vor Wölfen gerettet wird, wird mittels personalen Erzählens des Bayern gestaltet. Dass es sich um einen Kontakt mit einem Fremden handelt, verrät die Beschreibung Boleslavs Sachen bei dem ersten gemeinsamen Treffen, als der Slawe dem Bayern im Kampf mit den Wölfen hilft: *fremdartig verarbeitetes Rauchwerk, seltsam geformtes Beileisen* (Böckl 2005:9). Danach folgt der Satz: *Inmitten der fürchterlich zugerichteten Kadaver starrten Birg und der Fremde, schwer atmend und von oben bis unten mit Blut bespritzt, sich an* (Böckl 2005:9). Die negative Konnotation, die oft mit dem Begriff des „Fremden“ wie z. B. *Feind, Angst* usw. verbunden ist, taucht nicht auf, weil der Fremde mit Birg jeweils im weiteren Geschehen positive Begegnungen hat. Auch das Nomen „der Fremde“ im Hinblick auf die Beziehung von Birg und Boleslav erscheint im Text nicht mehr. Ersatzweise wird für den Begriff des „Fremden“ zuerst ‚der Dunkelhaarige/Dunkeläugige‘ (Böckl 2005:9, 11) benutzt, der jegliche negative Konnotation ausschließt und ein Signal der größeren Vertrautheit darstellt. Zugleich wird aber für den Bayern die Bezeichnung ‚der Hellhaarige‘ verwendet (Böckl 2005:10), sodass die beiden perspektivisch auf dieselbe Ebene postuliert werden. Im Weiteren benutzt man den Namen des Slawen Boleslav. Die personale Erzählweise in diesem Kapitel verändert sich zugleich in ein auktoriales Erzählen, sodass die Unterscheidung zwischen „dem Eigenen“ und „dem Fremden“ nicht getroffen werden kann. Eine vergleichbare Benutzung des Wortes „der Fremde“ erscheint noch bei Boleslavs Bekanntmachung mit Birgs Eltern. Hier tritt der Aspekt des „Fremden“ vergleichsweise in den Hintergrund. Es wird lediglich darauf hingewiesen, dass Boleslav einen fremdartigen Tonfall hat, als er Deutsch redet (Böckl 2005:14). Am Ende des Kapitels verschiebt sich die Beziehung von Boleslav und Birg von der Bezeichnung „Fremder“ zum „Freund“ (Böckl 2005:23).

Wierlacher (1994:14) stellt die Hypothese auf, dass die Erzähler bei der Behandlung einer unterschiedlichen, z. B. durch die Heimkehr, durch die Remigration oder durch das Leben im Ausland verursachten Lage in der modernen Literatur in eine „außenkulturelle Wahrnehmungsposition“ versetzt werden. Obwohl es in ‚Šumava‘ um die Koexistenz von zwei Völkern geht, ist diese Herangehensweise nicht ermittelbar. Der Aspekt der Außenkulturalität wird nicht sichtbar. Auch bei der Interaktion der Figuren aus beiden Völkern entsteht im

Roman im Umfeld der Bauersleute fast ein konfliktfreies Idealmilieu, obwohl z. B. die politische Lage zwischen den böhmischen und deutschen Regierenden sich nicht positiv gestaltet. Wiederholend wird die gute Nachbarschaft der Tschechen und Deutschen betont:

Gerlind riefempört: „Noch nie hatten wir es nötig, die Grenze zu bewachen! Denn meine Leute leben sowohl diessseits als auch jenseits des Čerchov! Deswegen haben wir immer gute Nachbarschaft mit denen vom Schafhof gehalten, und ich wüßte nicht, warum sich dies jetzt plötzlich ändern sollte!“ (Böckl 2005:51)

Der Vorgang der fast utopischen Darstellung des menschlichen Zusammenlebens vor allem unter den Bauersleuten ist auch weiteren Romanen Böckls zu entnehmen. Hier in ‚Šumava‘ dient er zur Unterstützung der bayerisch-böhmischen Verständigung, was Böckls dargelegter Absicht ‚Roman als Beitrag zur Aussöhnung zwischen Deutschen und Tschechen‘ entspricht.

3.3. Aufeinandertreffen von zwei Sprachen – Deutsch und Tschechisch

In der deutschen Gegenwartsliteratur stoßen wir auf Texte von Autor*innen vor allem nicht deutscher Herkunft, in deren Werke zwei oder drei Sprachen aufeinanderstoßen. In ‚Šumava‘ erscheinen tschechische Ausdrücke in der Rede tschechischer Figuren und unmittelbar hinter diesen Wörtern finden wir die deutsche Übersetzung. Im Rahmen des folgenden Dialogs erklärt Boleslav Birg, was Šumava, die tschechische Benennung des Böhmerwaldes, auf Deutsch bedeutet:

Die Rauschende – so heißt es wohl in deiner Jazyk, in deiner Sprache. Denn es braust und saust in den Wipfeln unentwegt. Als Žena, als Weib, sehen wir manchmal den Wald, aus dessen Zaubermund zázračný, wundersame, Weissagung weht. Zeitströme schwingen in seinem Rauschen mit und bauen eine Most, eine Brücke, von Ewigkeit zu Ewigkeit. Wer sich ztratit, verlieren, kann im Raunen der Erdmutter, wird wurzeltiefe Wahrheiten und so manche magische Poznatek, Erkenntnis, finden... (Böckl 2005:10)

Tschechischer Ausdrücke bedient sich in ihren Texten auch Libuše Moníková, für die als Tschechin die deutsche Sprache eine Wahlsprache ist.⁷ Bei ihr kam es zur sogenannten *Dialogizität eines Textes*, indem ‚die Erstsprache (hier Tschechisch) die Zweitsprache (hier Deutsch) im dialogischen Verhältnis steht‘ (Cornejo 2010:181). Moníková führt z. B. bei einigen tschechischen Ausdrücken deutsche Äquivalente ein, sie nutzt eine gemischte deutsch-tschechische

7 Zu anderen Autor*innen, für die die deutsche Sprache eine Wahlsprache war, vgl. Cornejo (2010).

Schreibweise bei der Verwendung tschechischer Wörter, weiter nicht übersetzte Redewendungen oder Wortspiele. Dadurch wirken ihre Texte authentisch, unikal, zum Teil ironisch und komisch (Heinrichová 2016:154). Cornejo führt weiter aus: „Moníkovás Texte erwecken den Eindruck, als ob die Autorin einen Teil ihres Tschechentums im Text und durch den Text in die deutsche Sprache und an das deutsche Lesepublikum transportieren wolle“ (Cornejo 2010:182). Im Hinblick auf die Benutzung der tschechischen Sprache beschränkt sich Böckl in seinem Roman auf tschechische Äquivalente zu ausgewählten deutschen Wörtern (vorwiegend Substantiven) und auf die Auswahl tschechischer Namen. Dementsprechend wird die Authentizität des tschechischen Milieus mittels der Verwendung der tschechischen Sprache, wie z. B. bei Moníková, nicht erreicht. Heinrichová (2016:154) führt an, dass Moníkovás Umgang mit der Sprache die tschechische Kultur und somit Kenntnisse der tschechischen Sprache vermittelt. Der zuletzt genannte Punkt korrespondiert mit Böckls Absicht. Sein Ziel besteht primär darin, bei der Benutzung der tschechischen Ausdrücke die tschechische Sprache an Leser*innen zu vermitteln, wie er selbst beschreibt:

Die tschechischen Wörter in Sumava habe ich damals im Wörterbuch gesucht. (Und ich habe leider Fehler gemacht). Ich war nicht gut mit den tschechischen Wörtern im Buch, aber ich wollte ab und zu tschechische Wörter verwenden, damit die Leser vielleicht ein klein bißchen Tschechisch lernen konnten. (Prchalová 2010:43)

Zur Schreibweise der tschechischen Wörter in ‚Šumava‘ finden wir im Romananhang folgende Bemerkung: „Die tschechischen Wörter im Text wurden Groß- und Kleinschreibung sowie in der Artikelzuordnung aus technischen Gründen den deutschen Grammatikregeln angeglichen“ (Böckl 2005:381). Die Ausdrücke werden zugleich nicht dekliniert oder konjugiert, die tschechische Orthografie wird in einigen Fällen falsch benutzt.

In einigen Fällen wird ein semantisch falsches tschechisches Äquivalent gewählt. Dieses Beispiel demonstriert das: „*Gerlind, meine Samička, mein Weibchen, hat einen prächtigen Syn, Sohn, zur Welt gebracht! Und ich bin dadurch zum glücklichsten Manžel, Gatten, auf Erden geworden*“ (Böckl 2005:44)! Statt dem tschechischen Ausdruck ‚ženuška‘, den der Autor hätte wählen sollen, wurde eine andere Variante, nämlich ‚samička‘ benutzt. Weitere unkorrekte Übersetzungen kommen im folgenden Satz vor: „*Er weiß ja, daß ich einst in Zwiesel viel Zlato, viel Gold, gefunden habe, und ein Teil davon soll Slavata als Věno, als Mitgift, gehören. So hatte ich es stets geplant, stejný, egal, ob nun ein Klec, ein Bauer, oder ein Rytíř sie zum Weib nehmen würde*“ (Böckl 2005:101f.). Falsche Übertragungen sind hier ‚gleich – stejný‘ und ‚Klec – Bauer‘. Das Wort ‚Rytíř‘ blieb ohne ein entsprechendes deutsches Äquivalent. Für das deutsche Lesepublikum

entstehen durch die falschen Übertragungen ins Tschechische keine Textunverständlichkeiten.

Ausdrücke der slawischen Nachbarsprache im Roman sollen nicht darauf hinweisen, dass bei ihrer Benutzung Dialoge auf Tschechisch ablaufen oder dass tschechische Figuren im Allgemeinen in ihrer Muttersprache sprechen. Der Text impliziert etwas anderes, nämlich dass die Gespräche zwischen Deutschen und Böhmen auf Deutsch geführt werden. An einigen Stellen wird dies sogar im Werk noch deutlicher:

Die Vlast, die Heimat, meines Volkes liegt östlich von hier. Doch wanderte ich als Obchodník, als Händler, schon oft den großen Strom hinauf, der bei deinen Leuten Donau heißt. Während ich in Regensburg Felle und Med, Honig, gegen Salz und Eisen tausche, lernte ich promluvit, zu sprechen, wie ein Bayer. (Böckl 2005:10)

Nicht bei allen tschechischen Figuren wird erwähnt, dass sie des Deutschen mächtig sind; diese Frage wird vom Schriftsteller nicht konsequent verfolgt und die Verwendung der tschechischen Begriffe kann in diesem Sinne irreführend wirken.

4. Ausblick

Vor allem historische Ereignisse bilden die Grundlage von Manfred Böckls Romanen und Sachbüchern. Seine Themen sucht er vorwiegend in der bayerischen und keltischen Geschichte. Zu seiner breiten Stoffskala gehört auch die bayerisch-böhmische Geschichte, die aber im Hinblick auf seine schriftstellerische Tätigkeit nicht als primär wahrgenommen wird.

Böckls deklariertes Wunsch nach der „Romanfunktion“ seines umfangreichsten Werks zur bayerisch-böhmischen Thematik ‚Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes‘, der als Beitrag zur angestrebten Versöhnung zwischen Deutschen und Tschechen in den Neunzigerjahren des 20. Jahrhunderts zu charakterisieren ist, wirkt sich im Roman auf mehreren Ebenen aus. Das bayerisch-böhmische Gebiet wird als ein gemeinsamer historischer Kulturraum dargestellt. Der Wunsch des Schriftstellers, das Gemeinsame zu zeigen, mündet in die Schaffung eines utopischen Modells des Zusammenlebens zwischen den handelnden Figuren aus beiden Völkern. Dies betrifft jedoch nicht nur Bayern und Tschechen/Slawen, sondern auch Juden. Die Bekanntmachung mit der anderen Kultur unter den Bauersleuten verschiebt sich rasch auf der Achse von ‚fremd‘ zu ‚freundlich‘. Sein Anliegen versucht er durch die Verwendung der tschechischen Sprache im Text zu unterstützen, mit der Absicht, dem deutschen Lesepublikum ein bisschen Tschechisch beizubringen. Hinsichtlich der Form, wie

die Sprache konkret eingesetzt wird, kann man behaupten, dass diese Funktion nicht erfüllt werden kann. Die Verwendung des Tschechischen stellt für den*die Leser*in bloß ein Signal dar, dass diejenigen Figuren, die die tschechischen Wörter benutzen, aus dem tschechischen Kulturraum stammen. Das positive, zum Teil in Schwarz-Weiß-Malerei geschilderte Miteinander, das sich in diesem konkreten Fall in dem Zusammenleben der Deutschen und Tschechen an der bayerisch-böhmischen Grenze gestaltet, steht völlig in der Tradition von Böckls Werken, der in seinen Texten Toleranz einklagt (Rammer 2004:367).

„Šumava. Ein Epos aus dem Böhmerwalde“ wurde nach seiner ersten Erscheinung 1992 vom deutschen Lesepublikum nicht positiv aufgenommen (Grübel/Hilger 1993:36). Böckls Ansicht nach läge es an den Vorurteilen den Tschechen gegenüber und darüber hinaus an den schlechten Erinnerungen in Bezug auf die Vertreibung (Prchalová 2010:43). Dies hat sich im Laufe der Zeit verändert, das Interesse an der deutsch-tschechischen Nachbarschaft ist gestiegen. Der Roman wurde 2005 wieder aufgelegt und wie eine Kundenrezension beweist, hat Böckls Wunsch ein Echo gefunden:

„Das Böckl-Werk hatte ich mir aufgehoben, weil es sehr umfangreich und mit dem Schwerpunkt im Titel außerbayrisch ist. Beim Lesen musste ich aber erkennen, dass Natur, Kultur und Menschen im Bayerischen und im Böhmerwald keine Grenzen kennen. [...] Ich erlebe wortgewaltige, bildhafte Beschreibungen von Vegetation, Landschaften, Wetterlagen und verständnisvolle, liebevolle Zuwendung zu den Personen – und nicht zuletzt die Einheit dieser bayerischen und böhmischen Region in Natur und Geschichte.“ (URL 3)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- BÖCKL, Manfred (1993): *Agnes Bernauer. Hexe, Hure und Herzogin*. Passau: Neue Presse.
- BÖCKL, Manfred (ohne Jahresangabe): ...A ZAŽENOU ČECHA DO ŘEKY (útržky z deníku, podzim 1990 až léto 1992) [...und sie jagen den Tschechen in den Fluss (Abschnitte aus dem Tagebuch, Herbst 1990 bis Sommer 1992)]. In: HRUBÝ, Josef / FABIAN, František / SETZWEIN, Bernhard: *Mezi Radbuzou a Řeznou* [Zwischen Radbuza und Regen]. Plzeň: Středisko západočeských spisovatelů, S. 97–106.
- BÖCKL, Manfred (2008): *Das große Weltabräumen. Weissagungen über die Endzeit in Bayern*. Dachau: Bayerland.
- BÖCKL, Manfred (2010): *Der Druidenstein*. Dachau: Bayerland. (2006): *Der Prophet aus dem Böhmerwald*. Dachau: Bayerland.

- BÖCKL, Manfred (1984): *Der Meister von Amberg. Roman über die abenteuerliche Schifffahrt auf Donau, Naab und Vils zwischen Regensburg und Amberg im späten Mittelalter*. Regensburg: Mittelbayerische Druckerei und Verlags-Gesellschaft.
- BÖCKL, Manfred (2007): *Die berühmtesten Propheten Europas und ihre Weissagungen für das Dritte Jahrtausend*. Rottenburg: Kopp.
- BÖCKL, Manfred (2002): *Die Bischöfin von Rom*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- BÖCKL, Manfred (1999): *Die Botschaft der Druiden. Weisheit aus der Anderswelt*. Bergisch Gladbach: Bastei-Verl. Lübbe.
- BÖCKL, Manfred (1989): *Die Hexe soll brennen. Ein Tatsachenroman aus dem 17. Jahrhundert*. Hamburg; München: Facta.
- BÖCKL, Manfred (2018): *Die Leibeigenen*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- BÖCKL, Manfred (2000): *Die Säumerfehde am Goldenen Steig*. Berlin: Aufbau Taschenbuch.
- BÖCKL, Manfred (2018): *Oft war es wie im Roman. Mein Schriftstellerleben mit allen Höhen, Tiefen, Verrücktheiten, Erkenntnissen und vielem mehr*. Regensauf: SüdOst Verlag in der Battenberg Gietl Verlag.
- BÖCKL, Manfred (2005): *Merlin. Leben und Vermächtnis des keltischen Menschheitslehrers*. Uhlstädt-Kirchhasel: Arun.
- BÖCKL, Manfred (1991): *Mühlhiasl. Der Seher vom Rabenstein*. Passau: Neue Presse.
- BÖCKL, Manfred (2005): *Šumava. Die Saga des Böhmerwaldes*. Grafenau: Morsak.
- BÖCKL, Manfred (1992): *Šumava. Ein Epos aus dem Böhmerwald*. Passau: Neue Presse.
- BÖCKL, Manfred (2022): *THONARSTEYN. Das verwaiste Burgdorf*. Independently published.

Sekundärliteratur

- BROCKHOFF, Evamaria / EIBER, Ludwig / LIPPOLD, Stephan / RIEPERTINGER, Reinhard / WOLF, Peter (Hrsg.) (2007): *Bayern – Böhmen. Bavorsko – Čechy. 1500 Jahre Nachbarschaft. 1500 let sousedství*. Augsburg: Haus der Bayerischen Geschichte.
- CASPERS, Britta / HALLENBERGER, Dirk / JUNG, Werner / PARR, Rolf (2019). Ein Modell regionaler Literaturgeschichtsschreibung. In: Ders. (Hrsg.): *Ruhrgebietsliteratur seit 1960. Eine Geschichte nach Knotenpunkten*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 1–20. Zugänglich unter: https://doi.org/10.1007/978-3-476-04868-4_1 [24.08.2022].
- CORNEJO, Renata (2010): *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens.

- DENKOVÁ, Helena (2010): *Obraz Šumavy v české a německy psané literatuře po roce 1945. Krajina, ztracený a znovuobjevovaný domov, místo setkávání i míjení národů. [Das Bild des Böhmerwaldes in der tschechisch und deutsch geschriebenen Literatur nach 1945. Landschaft, die verlorene und wiedergefundene Heimat, der Ort des Treffens und Vorbeigehens der Völker]*. [Magisterarbeit]. Praha: Univerzita Karlova. Zugänglich unter: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/34523> [26. 8. 2022]
- EDER, Jürgen (2019): Raum er-lesen. Prolegomena zur Erschließung einer literarischen Region. In: HARNISCH, Rüdiger / JAKLOVÁ, Alena (Hrsg.): *Aus der Tradition in die Zukunft. Das sprachlich-literarische Erbe Ostbayerns und Südböhmens als Fokus universitärer Zusammenarbeit*. Praha: ARSCI, S. 311–358.
- HARNISCH, Rüdiger / JAKLOVÁ, Alena (Hrsg.) (2019): *Aus der Tradition in die Zukunft. Das sprachlich-literarische Erbe Ostbayerns und Südböhmens als Fokus universitärer Zusammenarbeit*. Praha: ARSCI.
- HEINRICOVÁ, Naděžda (2016): Metamorphose einer Sprache. In: KNÁPEK, Pavel (Hrsg.): *Interkulturalität in Sprache, Literatur und Bildung*. Pardubice: Univerzita Pardubice, S. 151–161.
- GRÜBEL, Isabel / HILGER, Caroline (1993). Heimat, Hexen, Hasenbrote. Manfred Böckl im Gespräch mit Isabel Grübel und Caroline Hilger. In: *Literatur in Bayern*, Nr. 33, München: Institut für Bayerische Literaturgeschichte der Universität München, S. 32–37.
- KUČERA, Petr (2018): Šumavská literatura jako regionální literatura středoevropské periferie [Die Böhmerwaldliteratur als regionale Literatur der mitteleuropäischen Peripherie]. In: POSPÍŠIL, Ivo (Hrsg.): *Střední Evropa včera a dnes: proměny koncepcí II (jazyk – literatura – kultura – politika – filozofie)* [Mitteleuropa gestern und heute: Verwandlungen der Konzeptionen II (Sprache – Literatur – Kultur – Politik – Philosophie)]. Brno: Středoevropské centrum slovanských studií, S. 115–128.
- RAMMER, Stefan (2004): Manfred Böckl. Im Dienst von Toleranz und Humanität. In: HANNES, S. / SCHWEIGGERT, Alfons (Hrsg.): *Autoren und Autorinnen in Bayern*. 20. Jahrhundert. Dachau: Bayerland.
- SCHUMACHER, Meinolf (1999): Auf dem Weg zur Europäischen Literaturwissenschaft. In: ZYMNER R. / BRAUNGART W. (Hrsg.): *Allgemeine Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, S. 197–215.
- PRCHALOVÁ, Hana (2010). *Tschechische Themen in Werken von Manfred Böckl*. [Bachelorarbeit]. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- WIERLACHER, Alois (1994): Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Fermet. Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur. In: Ders. (Hrsg.): *Das Fremde und das Eigene. Prolegma zu einer interkulturellen Germanistik*. Bayeruth: iiK.

WILPERT, Gero von (1989): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.

Internetquellen

URL 1: Manfred Böckl. <http://www.manfred-boeckl-schriftsteller.homepage.t-online.de/> [3. 7. 2022]

URL 2: Niederbayern TV Passau. *10 Fragen an Manfred Böckl*. <https://passau.niederbayern.tv/mediathek/video/10-fragen-an-manfred-boeckl-2> [28. 6. 2022]

URL 3: Amazon. *Sumava. Die Saga des Böhmerwaldes. Historischer Roman*. <https://www.amazon.de/-/en/Manfred-B%C3%B6ckl/dp/3865120105> [25. 8. 2022]

Das literarische Werk von Hans Multerer als interkulturelles Problem

Petr KUČERA

University of West Bohemia, Pilsen
pekucera@kgs.zcu.cz

ABSTRACT

The literary work of Hans Multerer as an intercultural problem

The article presents the work of the neglected German writer Hans Multerer from the town of Neuern on the Czech side of the border mountains – Bohemian Forest. The work of this author is viewed in the broader cultural and historical context of the Bohemian-Bavarian-Austrian borderlands of the first half of the 20th century. Multerer is understood here as a representative of the so-called culture of hospitality, which is opposed to the nationalist-tinged frontier literature (Grenzlandliteratur) and the literature of the homeland (Heimatliteratur). With a dense style that functionally uses forms of dialect and genres of regional themes, Multerer offers an original insight into the existential issues of the modern subject.

KEYWORDS

German literature from Bohemia; regional literature; culture of hospitality; frontier literature; homeland literature

Hans Multerer (geboren 1892 in Plöß bei Neuern, gestorben 1945 in Neuern/Nýrsko) gehört zu den deutschsprachigen Autoren des Böhmerwaldes. Anders als Autoren wie Adalbert Stifter, Karl Klostermann oder Hans Watzlik ist Multerer nur jenen bekannt, die sich für die Kultur des böhmisch-bayerisch-österreichischen Grenzgebietes interessieren. Gleichzeitig verkörpert das Werk dieses zu Unrecht vernachlässigten Schriftstellers, Dramatikers und Regisseurs Werte, die in der angespannten nationalistischen Atmosphäre der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts recht selten sind.

Die Mutter von Hans Multerer, Maria Größl, war eine Schwester von Wenzel Größl, der als Reichstags- und Landtagsabgeordneter viel für den Böhmerwald leistete. Multerers Vater Franz stammte von den Neuhöfer Weberbauern her. Franz und Maria Multerer betrieben in Plöß bei Neuern/Pláně u Nýrška ein Wirtshaus, was für die künstlerische und folkloristische Tätigkeit Multerers

von großer Bedeutung war. Schon als Bub sang Hans Multerer gerne mit seiner Schwester Resl, die Zither spielte. Im Wirtshaus kam er in Kontakt mit vielen Leuten aus beiden Seiten der Landesgrenze und aus verschiedenen Bevölkerungsschichten. Hier beginnt die Kultur der Gastfreundlichkeit, die für sein literarisches Werk typisch ist und die den nationalistischen Tendenzen in den deutsch-tschechischen Beziehungen weit entfernt war.

In Neuern lebten vor allem Deutsche, aber auch Juden und Tschechen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war ein Drittel der Bevölkerung Neuerns israelitischen Glaubens. Die materiellen Überreste der jüdischen Gemeinde sind nur zu einem geringen Teil erhalten, da die Nazis sie einschließlich des jüdischen Friedhofs zerstörten. (Vor kurzem wurde auf einer Mülldeponie außerhalb der Stadt ein koscheres Metzgersiegel gefunden – dies zeugt von der Bedeutung der örtlichen jüdischen Gemeinde, denn kleinere Gemeinden hatten keine eigene koschere Ordnung).

Die Buben aus Plöß bei Neuern gingen nach Hirschau zur Schule, doch Franz Multerer schickte seinen Sohn nach Rothenbaum. Der erste Lehrer Hans Multerers war der weitbekannte Josef Blau. In seinen Studien und Erzählungen widmete Josef Blau der Tätigkeit und dem Privatleben der Glasmacherfamilien die größte Aufmerksamkeit. Er beschrieb auch die Geschichte der jüdischen Gemeinde in Neuern.

Die Realschule besuchte Hans Multerer in Budweis, doch zum Abschluss ging er nach Prag. Dort lebte er in der Nähe vom neuen Deutschen Theater und pflegte Freundschaft und Zusammenarbeit mit Julius Patzak. Der Lebensweg Hans Multerers führte von Prag nach Wien, wo er Bodenkultur studierte. 1913 wurde er zum Militär nach Graz einberufen, sah sich aber nach Josefstadt in Böhmen versetzt. 1914 wurde er im Weltkrieg verwundet.

Die Zeit der Ausheilung und Erholung verbrachte Multerer in Klattau und in Neuern. 1915 ging er nach Osten an die Front und geriet in russische Gefangenschaft. Schwer verwundet wurde er später in den Karpaten. Nach seiner Genesung kam er nach Dalmatien, später kämpfte er auch in Italien und Ungarn. Nach dem Weltkrieg wandte sich Hans Multerer Malerei und ging auf die Malerakademie in Prag. Er entschloss sich, Bibliothekar zu werden – nach Abschluss seiner Ausbildung arbeitete er in Aussig, Brünn und Nikolsburg in Südmähren.

Beim Deutschen Schulverein in Wien fand Multerer eine Anstellung – er organisierte kunsthistorische und volkskundliche Studienreisen vor allem der Hochschüler in verschiedene Landschaften in Österreich und Deutschland, aber auch in die baltischen Länder. Als Mitarbeiter mehrerer Zeitungen veröffentlichte er Abhandlungen, aber auch Gedichte.

Zu Beginn der 30er Jahre kehrte er nach Neuern heim und war als freischaffender Schriftsteller, Dramatiker und Publizist tätig. Für den Sender Mělník

schuf er eine Reihe von Hörspielen und viele Beiträge über das ländliche Leben. Aktiv war Multerer im Theaterleben als Autor, Regisseur und Schauspieler. Erfolgreich war vor allem sein Spiel ‚Saat und Ernte‘ (mit dem Untertitel ‚Ein Spiel vom Leben und Sterben des Bauern‘). Die Erstaufführung erfolgte im neuen Deutschen Theater in Prag. Dabei waren auch Laien-Schauspieler aus der Gegend von Neuern. Die Hauptrolle, also den Bauern, spielte Hans Multerer selbst. Das Spiel wurde in mehreren deutschsprachigen Theatern in Deutschland, in der Schweiz, in Böhmen und in Mähren aufgeführt. In Neuern stand Hans Multerer oft auf der Waldbühne (näher zum Lebenslauf von Hans Multerer vgl. Hans 1978:5–10).

Erzählungen veröffentlichte Multerer in mehreren Zeitschriften und Mitte der 30er Jahre gemeinsam mit dem Roman ‚Der himmelblaue Wagen‘ in einem Band im Verlag der Deutschen Buchgemeinde Prag – Brünn. Erzählungen und anekdotische Kurzgeschichten konzentrieren sich einerseits auf lokale Ereignisse, aus denen Originalität, Naivität und Direktheit der Einheimischen hervorgehen, andererseits verweisen diese Texte auf interkulturelle Unterschiede zwischen der böhmischen und bayerischen Seite des Grenzgebietes.

Beispielsweise in der Erzählung ‚Der Eisensteiner Johann von Nepomuk‘ gibt es eine besondere Spannung zwischen dem Rathaus im böhmischen Bergdorf Eisenstein/Železná Ruda und dem Rathaus in der bayerischen Bergstadt Zwiesel um die vom Hochwasser weggetragene Statue des böhmischen Heiligen Johann von Nepomuk nach Bayern. Nach einem halben Jahr Verhandlungen, die der Autor mit Hilfe von unfreiwillig humorvollen Scheinbriefen wiedergibt, droht das Rathaus in Zwiesel, die Statue unehrenhaft aus dem Lager zu entfernen, worauf die Eisensteiner endlich mit einem ordnungsgemäßen Rücktransport des Heiligen nach Böhmen reagieren.

In der Erzählung ‚Wie ich wegen einer Fingerhaklwette bald Gott verloren hätte‘ reflektiert Hans Multerer die veränderte Situation in den Beziehungen zwischen den tschechisch- und deutschsprachigen Bewohnern des Böhmerwaldes vor dem Ersten Weltkrieg und in der Zwischenkriegszeit. Am Anfang der Erzählung formuliert er das ganz deutlich:

Die Leute an der Sprach- und Landesgrenze haben sich vor dem Weltkrieg, wo sie noch nicht so verhetzt waren, eigentlich sehr gut vertragen. Es war ein reger Handel und Wandel zwischen den tschechischen und deutschen Dörfern und einen Nationalitätenhaß pflegten nur die „Gstudierten“, besonders die Abgeordneten, Zeitungsredakteure, Lehrer, Studenten und andere „Hochstehende“, die vom Unfrieden das Heil ihres Volkes erwarteten. Erst nach dem Krieg haben sich die Beziehungen zwischen den Deutschen und den nun selbständig gewordenen Tschechen zugespitzt. Außer gelegentlichen Raufereien in den Grenzwirtshäusern, wo je der Lage nach einmal die Tschechen, einmal die

Deutschen Hiebe bekamen, herrschte früher schönster Landfriede, da es noch keinen Prager Regierungschauvinismus gab. Ein Höhepunkt jener wenigen Kämpfe damals war ein – Fingerhakln, was beweist, wie wenig wirklichen Haß an der Sprachgrenze seinerzeit unter den Bauern gab. (Multerer 1978:35)

Es könnte den Anschein haben, als ob Multerer die Friedfertigkeit der deutschen Bauernschaft und den Nationalismus der gebildeten deutschen Bevölkerungsschichten zu sehr polarisiert oder dass er übertreibt, wenn er der tschechoslowakischen Regierung chauvinistische Tendenzen zuschreibt. Allerdings genügt die Erkenntnis, dass sich die Situation der deutschen Bevölkerung nicht nur wirtschaftlich, sondern auch sprachlich und kulturell deutlich verschlechterte, was die nationalistischen Propagandisten und Hetzer in den Medien, Behörden und Bildungseinrichtungen schwer missbrauchten. Immerhin trat der erste Deutsche erst 1926 in die tschechoslowakische Regierung ein, wobei die Deutschen die zweitgrößte Nation der Tschechoslowakischen Republik in der Zwischenkriegszeit waren. Und erst dreizehn Jahre nach der Gründung der Republik wurden deutschsprachige Schriftsteller mit der Einrichtung des Staatspreises für deutschsprachige Literatur in der Tschechoslowakei akzeptiert.

Die Nachschlagewerke, die sich mit der deutschsprachigen Literatur aus den böhmischen Ländern befassen, erwähnen Hans Multerer nicht. So findet er sich weder in der ausführlichen ‚Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939‘ von Josef Mühlberger, noch im tschechischen ‚Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských‘ [Wörterbuch der deutschsprachigen und lausitzersorbischen Schriftsteller]. Im neuesten Nachschlagewerk der literaturgeschichtlichen Germanobohemistik, d.h. im ‚Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder‘ aus dem Jahr 2017 ist das Stichwort Hans Multerer ebenfalls nicht zu finden.

Am Ende des 20. Jahrhunderts erscheint eine Textpassage aus dem Roman ‚Der himmelblaue Wagen‘ in der Anthologie ‚Aus dem Böhmerwald. Deutschsprachige Erzähler‘, die der tschechische Germanist Václav Maidl zusammengestellt und mit dem Nachwort „Deutschgeschriebene Literatur des Böhmerwaldes“ versehen hat. In diesem Text hat Maidl die wichtigsten Charakterzüge der Böhmerwalddliteratur beschrieben:

Zur Entfaltung der Böhmerwalddliteratur kommt es [...] kurz vor Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Theresianischen und Josephinischen Schulreformen trugen nach zwei Generationen endlich ihre Früchte. [...] Zum vergrößerten Leserkreis kam noch das gesteigerte Interesse an der Darstellung konkreter Landschaften sowie der Bauernwelt. [...] Das Genre, variiert in Wilderer- oder Schmugglergeschichten und später um nationale Töne erweitert, prägte das hundertjährige Gesicht dieser Literatur. Ihr anderer Zug, auch von Anfang an vorhanden, war

die Neigung zur Darstellung historischer Stoffe und Motive. Auch die dritte Konstante, nämlich der Hang zum Sagenhaften und Mythischen, wurde dieser Literatur sozusagen in die Wiege gelegt – und zwar von keinem geringeren als Adalbert Stifter. (Multerer 1999:423–424)

Ein Grund für die Nichtbeachtung des literarischen Werkes von Hans Multerer könnte man in der Tatsache sehen, dass manche Texte, in erster Linie Gedichte, Theaterstücke und Erzählungen, die eine spezifische Mentalität der Gebirgler thematisieren, in der lokalen Mundart beziehungsweise in einer stilisierten mundartlichen Form geschrieben sind. Manche Texte von Multerer sind in jenem Dialekt geschrieben, der im ganzen Böhmerwald gesprochen wurde. Es geht um eine regionaltypische Mischung von nordbairischen Mundarten mit ostfränkischen Zügen im nördlichen Böhmerwald und mittelbairischen Mundarten im mittleren und südlichen Böhmerwald. Die altbairischen Dialekte kamen in Kontakt mit den archaischen Mundarten der südwestlichen Gruppe der tschechischen Dialekte. Ein gemeinsames Merkmal dieser Bergmundarten ist eine Reihe von konservativen Merkmalen in allen Sprachebenen, was auf ihre marginale Verortung in jeder der beiden Sprachen zurückzuführen ist (Skála 2003:493–498). Träger der Bergmundarten waren vor allem Holzfäller und Glasmacher, die oft ihren Wohnort wechselten.

Die Form eines Dialekttextes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat eine spezifische Funktion – sie kann nicht als Ausdruck von Lokalpatriotismus oder nur als folkloristische Aktivität verstanden werden. Es handelt sich eher um eine unkonventionelle künstlerische Leistung, die absichtlich einen Gegensatz zur politisch korrekten oder ästhetisch anspruchsvollen Literatur bildet. Ähnlich wie bei der Heimatliteratur geht es auch bei den Dialekttexten von Hans Multerer um die Ausnützung des emotionalen Potenzials der Mundart.

Die Schönheit der Natur sowie die Zusammengehörigkeit der Landsleute im Böhmerwald könnte man auch in der hochdeutschen Standardsprache künstlerisch gestalten, doch die lokale Prägung des Textes garantiert eine stärkere Authentizität der Gedichte. Zu diesem Typus der Lyrik gehören die Gedichte aus dem Böhmerwald, in erster Linie das von A. Milz vertonte ‚D’Hoamaterdn‘. Im Gedicht äußert das lyrische Ich die Ursache seiner Heimatliebe, die stark emotionale Gründe hat:

Grüaß enk da Herrgott, grüane Wälder
 Mit den tiaf’n, dunkl’n Seen,
 Grüaß enk da Herrgott, Wiesen, Felder
 Drunt im Tal und auf den Höh’n.
 Mir grüaß’n enk mit frohem Singa,
 Daß es von den Bergen hallt,

Frei soll unsa Ruaf erklinga:
Hoamaterdn – Böhmerwald.

Hoamaterdn, Du bist voll Stoana,
Hoamaterdn, Du bist voll Doarn,
Bist so hoart und doch hot koana
No sa Lia(b) zu Dir verlorn.
Wia bist Du goar so oft verschloss'n
Und Dei Himmel trüab und koalt,
Doch mir liabn Di unverdross'n
Hoamaterdn – Böhmerwald.

Hoamatliab auf allen Wegen
Hoamatsprach liegst mir im Bluat,
Hoamaterdn mit Dein' Segen
Wia a Muatta bist Du guat.
I(ch) hob koan andern Wunsch auf Erd'n,
Bin i oamol stad und koalt,
Als in Dir begrob'n werd'n:
Hoamaterdn – Böhmerwald.
(Multerer 1978: 65)

Von der typischen Heimatliteratur unterscheiden sich die Dramen und vor allem Prosawerke Multerers durch eine andere Konstellation ethischer Werte. Das Eigene, das Andere und das Fremde sind Kategorien, die bei den Heimatdichtern unproblematisch sind. Das Eigene brauchen diese Autoren überhaupt nicht zu bezweifeln, weil es immer das Beste ist. Das Andere kann unter Umständen akzeptabel sein, doch nicht so eindeutig wie das Eigene. Manchmal scheint das Andere jedoch auch merkwürdig oder verdächtig zu sein. Das Fremde ist in der Heimatliteratur immer mehr oder weniger gefährlich.

Hans Multerer bewegt sich dagegen in seinem eigenen Reich des Guten und Bösen, in dem die übersichtliche Welt der Heimatliteratur nicht funktioniert. Das merkt man am besten in seinem Roman ‚Der himmelblaue Wagen‘, der 1935 im Verlag Deutsche Buchgemeinde Prag – Brünn in einem Band mit kürzeren Prosatexten mit dem Untertitel ‚Erzählungen‘ erschien. Deswegen wird der Roman ‚Der himmelblaue Wagen‘ manchmal auch als Erzählung bezeichnet, obwohl der Text fast 200 Seiten umfasst und strukturell mehrere Merkmale der großen Epik aufweist.

Im Unterschied zu Gedichten, Dramen und zum Teil auch Erzählungen Multerers ist der Roman ‚Der himmelblaue Wagen‘ in der hochdeutschen Standardsprache der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verfasst, nur in einigen Dialogen erscheinen mundartlich stilisierte Repliken. Die Sprachkrise der Moderne,

die in der Prosa in der Anhäufung von Intellektualismen und bis ins Detail gehenden Beschreibungen der oft krankhaften Gefühle des Subjekts besteht, ersetzt Multerer durch bildhafte Andeutungen oder durch typische Wendungen der Landsleute. Trotzdem sieht man schon in den einleitenden Absätzen zum ersten Kapitel des Romans, dass es sich nicht um Heimatliteratur handelt.

Multerer schildert zwar auch die Natur, den Alltag und die Lebensweise der einfachen Ländler, Gebirgler sowie der wohlhabenden Bauern und Besitzer, doch ohne oberflächliche Sentimentalität, ohne die starke Tendenz der Heimatdichter, das Leben auf dem Lande als Idylle in der Phase des Unterganges zu beweinen. Bei Multerer gehen die Naturbeschreibungen vielmehr Hand in Hand mit Reflexionen der existenziellen Problematik des Menschen, wie z. B. gleich am Anfang des Romans:

Wilde Bienen, Mooshumeln, graue Wespen und gelbe Hornissen hatten da ihre Nester und nirgends war es so einsam und menschenleer. Nur der Streckenwächter ging zu bestimmten Stunden über den Damm; der war aber selber ein Einsamer und durchbrach so eigentlich nicht diese Einsamkeit, weil er gleichsam zu ihr gehörte. Freilich polterten und ratterten jeden Tag acht Züge über die Schienen, aber die regelmäßige Folge ihres Heranbrausens und Entschwindens wurde zu einer selbstverständlichen, gewohnten Erscheinung, so wie etwa der Wächter zur Stunde seines Dienstganges oder wie der Aufgang und Untergang der Sonne. (Multerer 1935:7–8)

Die Zentralfigur des Romans, der Bankbeamte Georg Sterngraber, unterschlug innerhalb eines Jahres 50 000 Tschechoslowakische Kronen. Nach der Buchrevision entzog er sich der Verhaftung durch Flucht. Er bleibt eine längere Zeit bei den Zirkusleuten, die mit dem Komödiantenwagen durch das Grenzland zwischen Böhmen und Bayern ziehen. Sterngraber führt Gespräche u.a. mit dem Zirkus-Ferdl, wie die Landsleute einen Komödianten nennen. Dieser denkt über Grundfragen der modernen Gesellschaft nach – ein solches Gespräch ist in der Heimatliteratur kaum vorstellbar:

„Du kannst mich ruhig auch duzen“, sagte der Komödiant und setzte fort: „Solange du den Bedingungen und Pflichten deines Standes entsprichst, bleibst du Gelehrter, Beamter, Fabrikant, Arbeiter oder was weiß ich. [...] Aber du bleibst, was du in erster Linie bist: Unbescholtener Bürger des Staates. Verletzt du irgendwie die Ordnung, vergehst du dich gegen das Gesetz, so bist du mehr vorbestrafter Bürger des Staates. Bricht du aber das Gesetz und zerreißt du die Ordnung, dann stößt du dich selbst aus und wirst Gauner oder Stromer.“
Sterngraber dachte nach, dann fragte er: „Was willst du mir damit sagen?“
„Nichts Besonderes. Ich will damit nur gesagt haben, daß ein gewisser Grad von Schuld bei einer gewissen inneren Veranlagung jeden zum Stromer macht.“

„Das stimmt nicht. Danach gäbe es keine Besserung und jede Reue wäre unnütz. Nichts mehr könnte gut gemacht werden.“

„Das meine ich nicht. Eine Schuld, die von Reue gedeckt ist und der Strafe nicht entzogen wird, ist gesühnt. Ich rede von der Schuld, die nicht abgebußt wird. Die Reue und das Gutmachen allein genügen nicht. Du mußt auch büßen.“ (Multerer 1935:24–25)

Auf einer Seite symbolisiert der kobaltblaue Komödiantenwagen dem ehemaligen Bankbeamten die reinste Romantik und eine Opposition zum konformen Leben in der bürgerlichen Gesellschaft, auf der anderen Seite verkörpert das Komödianten-Ehepaar typische Probleme dieser Gesellschaft. Die Frau des Zirkus-Ferdl verliebte sich als junges Mädchen in diesen attraktiven Athleten. Nach zehn Jahren wurde das Zusammenleben mit dem zerlumpten Alkoholiker zur Gewohnheit – sie liebt ihn nicht mehr, aber bleibt bei ihm, obwohl Georg Sterngraber sie zu einer gemeinsamen Flucht aus diesen Verhältnissen überredet.

Multerer widmet der Zirkusvorstellung der Komödianten große Aufmerksamkeit, wobei sich die Zentralfigur als begabter Clown präsentiert – seine Figur eines dummen Augusts hat beim Publikum Riesenerfolg. Der Autor beschreibt weiterhin sehr ausführlich die soziale Struktur des Dorfes, die sich nicht nur in der Aufteilung des offenen Zuschauerraums manifestiert, sondern auch in den Reaktionen des Publikums (die besten Sitzplätze haben die Bauern und Besitzer; erst wenn jemand aus der oberen Schicht lacht, können auch seine Leute lachen usw.). Sterngraber bekam vom Zirkus-Ferdl Dokumente des letzten Clowns Josef Bliml, der gehen musste, weil er der Frau des Zirkus-Ferdl Anna Vorschläge gemacht hatte, die dem Moralgesetz einer christlichen Ehefrau widersprechen.

Dasselbe macht später auch Georg Sterngraber, und so verließ auch er das Ehepaar der Komödianten. Mit falschen Dokumenten findet er Arbeit in einer Sägemühle, wo er innerhalb eines Jahres eine märchenhafte Karriere macht – vom Hilfsarbeiter auf dem Holzplatz über die Arbeit als Schreiber in der Kanzlei bis zum Prokuristen, der Geschäfte abschließt. Während Ortschaften im Böhmerwald und im Bayrischen Wald nicht benannt werden, benennt der Autor ausdrücklich die Städte in Deutschland, in den Sterngraber als Geschäftsmann Verhandlungen führt. Auch in diesem Verfahren zeigt sich eine versteckte Opposition zur traditionellen Heimatliteratur.

Georg Sterngraber alias Josef Bliml soll die Tochter des Firmenbesitzers heiraten, doch das Glück des Betrügers nimmt ein überraschendes Ende, als er zufälligerweise einen Brief für den Besitzer öffnet, aus dem die Identität von Josef Bliml klar wird – er wird darin als dummer, ungeschulter und verletzter Verlierer charakterisiert. Sterngraber lebt eine kurze Zeit inkognito von seinem gesparten Geld in der Stadt. Plötzlich erfährt er, dass der echte Josef Bliml den Zirkus-Ferdl brutal getötet hat und von den Gendarmen gesucht wird. Schon

wieder ist die Zentralfigur des Romans zum wandernden Flüchtling auf der Landstraße geworden, die er als Schwester bezeichnet. Da er schön Geige spielen und singen kann, verdient er sich Geld in den Kneipen und sucht den himmelblauen Wagen mit der verwitweten Anna:

Sterngraber hatte durch hinterlegte Briefe mit Anna vereinbart, daß sie sich bestimmt beim Kirchenfest in St. Anna treffen wollten, wenn sie nicht schon vorher ein glücklicher Zufall zusammenführte.

Zwei Tage trennten ihn noch vom Glück. In ihm war lauter Musik und seine Gedanken flogen wie trillernde Lerchen auf, einer schöner und froher als der andere. [...]

Übermorgen – übermorgen!!

Sie verkaufte jetzt Spitzen, die Anna. Vielleicht war es möglich, einen Bilderhandel oder Ähnliches daneben zu betreiben. Wenn sie einen Jongleur oder Athleten einstellen, könnten sie auch wieder Vorstellungen geben. [...]

Und die Mutter? – Ja, die Mutter... Der würde er wohl verloren bleiben müssen. Aber wenn er ihr schreiben wird, dass sie sich nicht zu sorgen braucht um ihn, dann wird sie doch ruhiger werden und die Schande leichter tragen.

War denn diese Schuld nicht eines Tages verlöscht?

„Solange noch jemand an sie denkt, ist sie da.“

„Also wird sie immer da sein, weil ich immer an sie denken werde.“ (Multerer 1935:189)

Sterngraber war jedoch in der letzten Phase des Alkoholikers und hatte sich vor Freude am Abend vor dem Treffen mit Anna betrunken wie nie vorher. Aus der Kneipe ging er in der Nacht mit einer Flasche Schnaps hinaus:

Dicker Speichel lag auf seinen Lippen, Schlund und Magen und Gedärme brannten vor Durst. Die Kehle war trocken zum Ersticken und rau wie Sand.

Sterngraber wälzte sich stöhnend und das vergiftete Herz warf ihn auf und nieder. Er knirschte mit den Zähnen und ballte die knackenden Finger zu Fäusten.

Da spürte er die Flasche in der Hand.

„Trinken – trinken.“ Es kam Ruhe in den zuckenden Körper. [...] Wie ein Tier heulte er auf und trank die Flasche in einem Zug leer.

[...]

Da fuhr unten auf der Landstraße der himmelblaue Wagen vorüber. Ganz deutlich sah er ihn. Aber auf einmal verschwand alles in den bunten, rasenden Scheiben, die vor seinen verglasenden Augen rotierten.

„Hat mich schon – oft – betrogen – der Rausch – die Irrlichter – der – himmelblaue – Wagen.“

Er sank zurück und schlief für immer ein.

Am St. Anna-Tag fand ihn der Feldhüter unter der Dornstaude, wo die „Schöne Anna“ am Tag vorher mit ihrem Wagen vorbeigefahren war. (Multerer 1935:192)

Wie in der modernen europäischen Epik schildert Hans Multerer die Zentralfigur des Romans als einen Anti-Helden. Dieser übersteigt die Grenzen zwischen Böhmen und Bayern, zwischen Stadt und Dorf, zwischen Armut und Reichtum. In der Zwischenkriegszeit war das eine nicht ganz übliche Position. Viele Prosawerke der damaligen Zeit gehören zum Genre des Grenzlandromans. Václav Maidl charakterisiert den Grenzlandroman als eine ideologisch angespannte Prosa in Romanform, die den nationalen Konflikt an der Grenze von zwei Sprachgebieten resp. sprachlich gemischten Gebieten generalisiert – auf der Sprachebene, in der Auswahl von Themen und Motiven, in der Figurenkonstellation oder in der Komposition der Handlung spielt die Autorenperspektive, d.h. seine Zugehörigkeit zu einem der verfeindeten Lager, die wichtigste Rolle (Maindl 1994:187).

Bei Multerer findet man keine einzige Andeutung eines negativen Vorurteils gegenüber der anderen Nation. Noblesse und Toleranz bestimmen den Grundton seiner Erzählweise. Diese Charaktereigenschaften gehörten wahrscheinlich zur Familientradition. Erich Hans erwähnt in seinem Vorwort ‚Der Multerer Hans‘ zur Anthologie ‚Die Antoniwirtin. Geschichten aus dem Osserland‘, dass die Eltern des Schriftstellers in Plöß ein Wirtshaus betrieben hatten (Hans 1978:7). Die Kultur der Gastfreundlichkeit, der Offenheit und des Verständnisses für Leute von überall her, das sind Werte, die in der damaligen aufgehetzten Atmosphäre auf beiden Seiten der Grenze selten waren. Hans Multerer untersucht Grenzen aller Art, doch die wichtigsten scheinen die inneren Grenzen im Menschen zu sein.

Es ist kein Zufall, dass die nationalen Konflikte im Böhmerwald – im Vergleich mit dem Binnenland – eine so große Verspätung hatten. In diesem wenig entwickelten Teil des Habsburger Reiches spielten ethnische, sprachliche oder religiöse Unterschiede eine nicht so wichtige Rolle wie in den dicht besiedelten und schon industrialisierten Gebieten Böhmens. Erst die systematische, intensive und sehr raffinierte nationalistische und antisemitische Propaganda, die mit dem preußischen Militarismus Hand in Hand ging, änderte die Situation in den Städtchen und Dörfern im Länderdreieck von Böhmen, Bayern und Österreich. Auch in diesem ausgedehnten Grenzgebirge, in dem das Leben immer sehr hart war und die Leute sich nahe standen, fing es an bedeutsam zu sein, ob jemand aus einer deutschen, tschechischen oder gemischten Familie stammte oder ob seine Religion katholisch, protestantisch oder jüdisch war.

Das schnelle Anwachsen von Antagonismen in der Zwischenkriegszeit ermöglichte auch die Sprach- und Minderheitenpolitik der Tschechoslowakischen Republik, obwohl der neue Staat in manchen anderen Gebieten des öffentlichen Lebens demokratisch war. Das NS-Regime des Protektorats Böhmen und Mähren sowie die kommunistische Diktatur in der Tschechoslowakei der Nach-

kriegszeit stellten dann für das Zusammenleben der Völker in Mitteleuropa eine so große Tragödie dar, dass die Folgen der Ereignisse des 20. Jahrhunderts bis heute markant zu spüren sind.

Die Literatur hat die Macht, auch sehr komplizierte Erfahrungen und Emotionen auf eine so wirkungsvolle Art und Weise zum Ausdruck zu bringen, dass diese fast wie eigene Gefühle miterlebt werden können. Deswegen ist in der modernen Zeit das Lokale oder das Vergangene nicht überflüssig, was auch das Interesse am Dorfleben in der Vergangenheit beweist. Sitten und Bräuche werden neu entdeckt, Mundarten sind als Quellen sprachlicher Authentizität und Fülle von Emotionen zu werten. Das literarische Werk von Hans Multerer könnte in diesen Prozessen eine positive Rolle spielen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- MAIDL, Václav (Hrsg.) (1999): *Aus dem Böhmerwald: Deutschsprachige Erzähler*. Passau: Stutz.
- MULTERER, Hans (1935): *Der himmelblaue Wagen*. Prag; Brünn: Deutsche Buchgemeinde.
- MULTERER, Hans (1978): *Die Antoniwirtin. Geschichten aus dem Osserland*. Hrsg. von Erich Hans. Neuern: Selbstverlag Heimatgemeinde Neuern.

Sekundärliteratur

- BECHER, Peter / HÖHNE, Steffen / KRAPPMANN, Jörg / WEINBERG, Mafred (Hrsg.) (2017): *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmischen Länder*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- BOK, Václav / MACHÁČKOVÁ-RIEGROVÁ, Věra / VESELÝ, Jiří (Hrsg.) (1987): *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských*. [Lexikon der deutschsprachigen und lausitzersorbischen Schriftsteller]. Praha: Odeon.
- EISNER, Pavel (1933): „Německá literatura na půdě Československé republiky od roku 1848 do našich dnů“ [Deutschsprachige Literatur auf dem Gebiet der Tschechoslowakischen Republik seit 1848 bis zur Gegenwart]. In: *Československá vlastivěda* [Tschechoslowakische Heimatkunde]. Teil VII: *Přemnictví* [Das Schrifttum]. Praha: SFINX, S. 325–377.
- HANS, Erich (1978): „Der Multerer Hans“. In: MULTERER, Hans: *Die Antoniwirtin: Geschichten aus dem Osserland*. Neuern: Selbstverlag Heimatgemeinde Neuern, S. 7–10.
- MAIDL, Václav (1999): „Deutschgeschriebene Literatur des Böhmerwaldes“. In: MAIDL, Václav (Hrsg.): *Aus dem Böhmerwald. Deutschsprachige Erzähler*. Passau: Stutz, S. 423–432.

- MAIDL, Václav (1994): „Jedna exoticky místní literatura“ [Eine exotisch lokale Literatur]. In: *Světová literatura* [Die Weltliteratur], Jg. 39, Nr. 2, S. 186–188.
- MÜHLBERGER, Josef (1981): *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939*. München; Wien: Albert Langen-Georg Müller Verlag.
- SKÁLA, Emil (2003): „Jazyk a nářečí Šumavy“ [Die Sprache und Mundarten des Böhmerwaldes]. In: ANDĚRA, Miloš / ZAVŘEL, Petr (Hrsg.): *Šumava: příroda – historie – život* [Böhmerwald: Natur – Geschichte – Leben] Praha: Baset, S. 493–498.

Bergeister, Steiger und Grubenmeister

Zu den Themen Bergbau und Bergmann in den deutschsprachigen Sagen des Altvatergebirges

Mathias BECKER

Silesian University in Opava
mathias.becker@fpf.slu.cz

ABSTRACT

Mountain spirits, head miners and mine masters. About mining and miners in the German written legends of the Jeseníky Mountains.

The article deals with the representation of the mining industry and the mining workforce in the folk tales of the Jeseníky mountains. Firstly, it shows the mining history of the northern part of the Jeseníky Mountains, especially the areas of Jeseník and Zlaté hory. Additionally, the article provides some theoretical information about mining and miner legends as well as some information about the writer Josef Lowag who is the most prominent writer of miner's legends. Finally, some mining and miner legends are analysed, with special attention to the mining motives.

KEYWORDS

High Ash Mountains, Jeseníky, mining in literature, miners, regional literature

1. Einführung

Der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit der literarischen Verarbeitung des Themas Bergbau bzw. Bergmann in den Sagen des Altvatergebirges¹ am Beispiel der Sagen von Josef Lowag. Ziel ist es insbesondere, die Themen und Motive aus dem Milieu des Bergbaus zu untersuchen. Das Thema ist bisher nicht ausreichend erforscht. Die Gründe dafür sind vielfältig: Zum einen liegt die Region an der Peripherie der Tschechischen Republik, zum anderen wurde sie im Verlauf ihrer Geschichte von Krisen, Kriegen und Vertreibungen geprägt, was

1 Das Altvatergebirge hat seinem Namen vom Berg Alter. Der Name des Berges ist 1497 erstmals belegt. Der Name stammt vom deutschen Wort Vater. Auch der Bergeister trägt den Namen Altvater (vgl. Gába 2014:9–10).

viele Sagen in Vergessenheit hat geraten lassen. Darüber hinaus sind Motive, die mit dem Bergbau in Verbindung stehen, literaturwissenschaftlich kaum erforscht. Sagen mit montanistischen Themen sind daher in der tschechischen germanistischen Literaturwissenschaft weitgehend unbekannt und nur wenige Studien widmen sich dem Thema. Ausnahmen waren in den letzten Jahren die eher heimatkundlich orientierten Artikel von Matěj Matula.² Zu erwähnen ist hier ferner meine Rigorosumsarbeit ‚Die deutschsprachigen Sagen und Legenden des Altvatergebirges und ihre Rezeption in der tschechischen Kultur‘, die im Jahr 2017 an der Ostrauer Universität verteidigt wurde (siehe Becker 2017). In dieser Arbeit werden die deutschsprachigen Sagen des Altvatergebirges zum ersten Mal wissenschaftlich untersucht. Ein Bereich, der in der Arbeit nicht ausreichend untersucht werden konnte, waren die Bergbaumotive. In der vorliegenden Studie soll dieser Bereich (die literarische Widerspiegelung der Themen Bergbau und Bergmann) daher eingehender untersucht werden.

Der Artikel gliedert sich wie folgt: Nach der Einleitung wird im zweiten Abschnitt die Geschichte des Bergbaus im Altvatergebirge (vor allem im Freiwaldauer Land [Jesenicko], im Gebiet von Zuckmantel [Zlatohorsko]) und im Gebiet von Freudenthal [Bruntál]) kurz vorgestellt.³ Hier soll gezeigt werden, in welcher Weise die Landesherren, vor allem die Breslauer Bischöfe, die Entwicklung des Bergbaus vorantrieben. Im dritten Abschnitt werden die strukturellen Merkmale der Bergmannssage nach Heilfurth beschrieben, während es im vierten Abschnitt um den Schriftsteller Josef Lowag und dessen Leben und Werk geht. Im fünften Abschnitt werden schließlich einige der von Josef Lowag bearbeiteten Sagen untersucht. Diese Sagen stammen aus den Sagensammlungen ‚Altvatersagen‘ (1890) und ‚Schlesische Volks- und Bergmannssagen‘ (1903). Zudem soll gezeigt werden, welche Bergbau- bzw. Bergmannsmotive hier auftreten. Außerdem werden strukturelle Merkmale bzw. Wesenszüge der Bergbau- und Bergmannssagen untersucht. In der Zusammenfassung soll gefragt werden, ob die untersuchten Sagen typische Bergmannssagen sind oder ob sie eher am Rande der Erzähltradition der Bergbausagen stehen. Darüber hinaus werden hier die Ergebnisse zusammengefasst und ein Ausblick auf Forschungsdesiderate gegeben.

2. Der Bergbau im Altvatergebirge

Der Bergbau und die mit ihm verbundenen Industrien bestimmen seit Jahrhunderten die Region des Altvatergebirges. Einen Einblick in die Geschichte

2 Zu erwähnen ist hier vor allem die Studie über Josef Lowag (vgl. Matela 2016:8–12)

3 Manchmal wird auch das Gebiet von Zuckmantel zum Freiwaldauer Land, tschechisch Jesenicko, gerechnet.

des Bergbaus im Altvatergebirge, besonders in der Region von Zuckmantel (Zlaté hory), geben Josef Večer und Viera Večeřová in ihrem Buch ‚Historie zlatohorských dolů‘ (Geschichte der Zuckmanteler Gruben) (2010), in dem sie die Geschichte des Zuckmanteler Reviers beschreiben. Wichtige Informationen liefert auch die Webseite ‚Zdarbuh.cz‘ mit ihrer Serie ‚Z historie hornictví na Jesenicku‘ (Aus der Geschichte des Bergbaus im Freiwaldauer Land) (URL 1, 2, 3 und 4). Informationen zum Bergbau im Gebiet von Freudenthal und Dürreseifen werden dem Artikel ‚Suchá Rudná patří k nejstarším obydleným obcím Jesenicka‘ (Dürreseifen gehört zu den ältesten bewohnten Gemeinden des Freiwaldauer Landes) (URL 5, 2021) entnommen. Die hier folgenden Informationen beruhen auf allen drei Texten.

Bergbau gab es vor allem im nördlichen Teil des Altvatergebirges, dem sog. Freiwaldauer Land (heute Jesenicko), das auch als „tschechischer Ural“ bezeichnet wird. Grund für diese Bezeichnung sind vor allem die zahlreichen Rohstoffe, die man hier finden kann. Es handelt sich vor allem um Lagerstätten von Blei, Kupfer, Zink, Gold, Silber und anderen Edelmetallen, die während des Paläozoikums im Devon und dem unteren Karbon entstanden. Wann der erste Mensch ins Gebirge kam, ist nicht bekannt. Nachgewiesen ist, dass ab ca. 1800 bis 700 Jahren vor Christus Menschen ins Gebirge kamen, die in den Flüssen nach Edelmetallen, wie z. B. Gold, suchten. Die Technik, die sie verwendeten, war das sog. Seifen. Die Erinnerung an dieses schlichte Waschen von Gold und anderen Edelsteinen aus dem Flusssand ist noch heute in einigen Flur- und Ortsnamen erhalten, z. B. in Kaltseifen (Studený Zejf) im Gebiet von Freiwaldau oder in Brunseifen (Rýžoviště) bei Römerstadt (URL 1).

Die dokumentierte Geschichte des Bergbaus im Altvatergebirge begann im 13. Jahrhundert. 1220 wird in einer Urkunde, die einen Streit zwischen dem Breslauer Bischof und dem mährischen Fürsten Vladislav Heinrich um einige Goldgruben bezeugt, der Bergbau im Altvatergebirge zum ersten Mal schriftlich erwähnt. Aus dem Dokument geht nicht eindeutig hervor, um welche Gruben es sich handelte. Eher als um Zuckmantel könnte es sich bei den erwähnten Goldgruben um Gruben im Bischofsland entlang der Olešnice bei Niklasdorf (Mikulovice) oder um die Gegend um Freiwaldau gehandelt haben. Kurz darauf, im Jahre 1263 wird auch Zuckmantel erstmals erwähnt, wo sich bereits ein reger Goldabbau entwickelte (URL 1, Večer und Večeřová 2010:22).

Im 14. Jahrhundert bildeten sich dann zwei Zentren des Bergbaus: Freiwaldau und Zuckmantel. In beide Bergbauregionen wurden deutsche Siedler gerufen, die durch neue Techniken wesentlich zur Entwicklung des Bergbaus beitrugen (vgl. URL 1). Auch in der Gegend von Freiwaldau wurde nach Gold gesucht. Wichtig war hier aber auch die Suche nach Erzen, besonders nach Eisenerz, das hier zu Eisen verarbeitet wurde, wie zahlreiche Hammerwerke im

Tal der Biela (Bělá) von Niklasdorf (Mikulovice) nach Adelsdorf (Adolfovice) belegen (URL 1).

Einen Aufschwung nahm der Bergbau im 16. Jahrhundert im Altvatergebirge unter den Breslauer Bischöfen, vor allem unter der Herrschaft von Johann V. Thurza (1506–1520), der aus einer bekannten slowakischen Bergbaufamilie stammte. Sein Interesse richtete sich vor allem auf den Goldabbau. Wie bekannt Zuckmantel damals war, kann man beispielsweise daran sehen, dass Thurza seinem Freund Erasmus von Rotterdam vier Körner Gold aus den hiesigen Gruben zusandte. 1510 gab er Zuckmantel eine Bergbauordnung nach dem Vorbild der Stadt Reichenstein (heute Żłoty Stok) in Polen, die den Bergbau auf eine sichere Grundlage stellte (URL 2 und Večer und Večeřová 2010:28).

Im mittleren Teil des Altvatergebirges muss man noch ein weiteres Zentrum des Bergbaus erwähnen, und zwar die Bergstadt Freudenthal und die Berggemeinde Dürreifein, die auch in den Sagen erwähnt wird. Freudenthal wurde in der ersten Hälfte des 13. gegründet. Auch in Dürreifein ist Bergbau seit dieser Zeit belegt. Die Bergmänner, die hierherkamen, stammten vorwiegend aus Schlesien und Sachsen (siehe URL 5).

In Freiwaldau war es Anfang des 16. Jahrhunderts das Handelshaus der Fugger aus Augsburg, die den Bergbau vorantrieben. Sie kauften 1497 die Herrschaft Freiwaldau und förderten hier Silber und Gold. In der Stadt wurde zudem ein Bergamt gegründet, das von großer Bedeutung war. Seine Berufungsinstanz war die damals in bergbaulicher Hinsicht wichtige Stadt Iglau (Jihlava). Während der Herrschaft der Fugger versuchten verschiedene Personen aus dem Umfeld der Fugger, durch den Bergbau reich zu werden. Zu ihnen gehörten beispielsweise der örtliche Pfarrer Clemens oder der Neffe des Bischofs Thurza, Johann Thurza aus Bethlehemfalva. Die Gewinne der Fugger waren nicht so hoch, wie sie erwartet hatten. 1547 verkauften sie daher die Herrschaft Freiwaldau an den Bischof Balthazar von Promnitz (1540–1562). Nach dem Weggang der Fugger ging das Fördern von Edelsteinen stark zurück. Das „goldene Zeitalter des Bergbaus“ in Freiwaldau war damit beendet. Gefördert wurde nur noch Eisen erz an einem heute unbekanntem Ort namens Rosenbach, das in den Hammerwerken am Bach Hammersbach verarbeitet wurde (URL 2).

In Zuckmantel begann 1520 unter der Herrschaft von Bischof Jakob von Salza (1520–1538) die Zeit des sogenannten „weichen Bergbaus“, bei dem wasserfördernde Maschinen eingesetzt wurden. Diese Pumpen förderten das Wasser aus den Schächten und man konnte somit tiefer graben. Gefördert wurde der Bergbau auch unter Balthazar von Promnitz (1540–1562). Unter seiner Herrschaft blühte vor allem der Goldabbau. Am Ende des 16. Jahrhundert war es Bischof Andreas Jerin (1585–1596), der den Bergbau erneut aufleben ließ. Im 30-jährigen Krieg kam es zu einem Rückgang des Bergbaus und erst geraume

Zeit nach dem Krieg erholte sich der Bergbau wieder. Unter der Leitung von Hauptmann Kaspar Schmelzer wurden schon 1650 die ersten Bergwerke wieder in Betrieb genommen. Eine erneute Blütezeit erlebte der Bergbau in Zuckmantel unter Bergmeister Hantke (1658–1714), trotz eines gewissen Desinteresses der Breslauer Bischöfe (Večer a Večeřová 2010:29–32, vgl. auch URL 3).

1747 wurde Bischof Filip Gerhard von Schaffgotsch (1747–1787) neuer Breslauer Bischof. Unter seiner Herrschaft wurde der Bergbau zwar erneut gefördert, brachte letzten Endes aber nicht die gewünschten Ergebnisse und ging daher in den folgenden Jahrzehnten immer mehr zurück. 1753 verloren die Städte Zuckmantel und Freiwaldau ihre Rechte als Bergbaustädte. Jedoch blieben auch nach diesem Verlust einige Gruben in Zuckmantel in Betrieb. Eine besondere Rolle spielten der Blaue Stollen und der Stollen der Heiligen Dreieinigkeit bei Zuckmantel, wo Vitriol und Gold gefördert wurden. Aufgrund von finanziellen Problemen wurden beide Gruben später unter staatliche Verwaltung gestellt (Večer und Večeřová 2010:34–35).

1788 wurde der Abbau in den Zuckmanteler Zechen, der mittlerweile sehr verlustreich geworden war, schließlich eingestellt und die Stollen der Natur überlassen. Eine erneute Aufnahme des Bergbaus, nachdem die Stollen nach dem Tod Josefs II. wieder in bischöfliches Eigentum übergegangen waren, war erfolglos. Bessere Bedingungen hatte das Eisenhüttenwesen um Reihwiesen (Rejvíz) und Obergrund (Horní Údolí), wo erfolgreich Eisen produziert wurde. Im 19. Jahrhundert gab es in Zuckmantel schließlich einige erfolglose Versuche zur Wiederaufnahme des Bergbaus. Auch andere Versuche, Rohstoffe im Freiwaldauer Land abzubauen, wie z. B. der Galenitabbau von Wilhelm Güttler im Krebsgrundthal bei Jauernig (Javorník), scheiterten (URL 4).

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden in der Region Zuckmantel wieder geologische Untersuchungen durchgeführt. 1952 gab es tiefgründige Untersuchungen des Blauen Stollens. Auch die älteren Stollen wurden überprüft und neue angelegt. Nach und nach wurde das gesamte Zuckmanteler Erzrevier untersucht. Von 1965 bis 1990 wurde hier Kupfererz gefördert. Auch in der Nähe des Stollens Alter Hackelberg wurde wieder Bergbau betrieben. In den 1980er Jahren wurde die Förderung von Kupfererz beendet. Nun wurden nur noch komplexere und polymetallische Erze (Pb-Zn) gefördert. Im Jahre 1993 wurde auch diese Förderung aufgegeben und damit endete die Geschichte des Bergbaus im Zuckmanteler Revier (Večer a Večeřová 2010: 38–40).

3. Zu Merkmalen und Strukturen der Bergbausagen

Nach Heilfurth (1967:47) sind „Schauplatz und Wesen der bergbaulichen Berufsarbeit“ besonders für die „Sagenbildung“ geeignet. In vielen Sagen werden

daher Bergbaumotive verwendet. In theoretischer Hinsicht hat sich Heilfurth mit den Wesensmerkmalen der Sage beschäftigt. Nach ihm sind folgende strukturelle Wesensmerkmale der Sage besonders wichtig:

1. „die Welt vor Ort“ (Heilfurth 1967:48)

In der Tiefe der Erde liegt der Schauplatz der Bergmannsarbeit, weit „ab vom ‚normalen‘ Leben über Tage“. Dort wird der Mensch mit der „unberührten Natur“ konfrontiert. Der Beruf des Bergmanns ist ein schwerer, der trotz aller Sicherheitsmaßnahmen immer wieder auf das „das Unheimliche, das Unerwartete und das Unerklärliche“ trifft (Heilfurth 1967:48). Und man muss Heilfurth (1967:48) zustimmen, wenn er sagt: „Die Natur tritt nach wie vor dem Bergmann als Feind gegenüber, der bewältigt werden muss und der immer wieder einmal den Menschen überwältigt“. Man kann also sagen, dass Bergbausagen die Kräfte der Natur einbeziehen. Das Unerwartete und Unheimliche sind wichtige Motive, die in den Bergbau- und Bergmannsagen Spannung erzeugen und immer wieder verwendet werden.

2. „Dunkel, Tiefe und Gefahr“ (Heilfurth 1967:48)

Das Dunkel ist voller Bedrohungen. Im Dunklen werden Geräusche anders erlebt als über Tage (Heilfurth 1967:48). Ein Großteil der Bergmannssagen ist daher „vom movens der Angst“ geprägt (Heilfurth 1967:48). Es ist die Begegnung mit dem „Es“ und dem Unheimlichen. Insbesondere Berggeistsagen sind ein Beispiel dafür. Zudem gehören hierher auch Sagen über Unfälle und Unglücke sowie über schreckliche Ereignisse (Heilfurth 1967:48).

3. „Konjunkturen und Krisen“ (Heilfurth 1967:49)

Nach Heilfurth (Heilfurth 1967:49) liegt über dem „Montanwesen das Schicksal der Konjunkturen und Krisen“. Immer wieder ist der Bergbau durch ein Auf und Ab geprägt, mal findet man viele Bodenschätze, mal gibt es weniger (siehe Heilfurth 1967:49). Ein beliebtes Motiv, das in diesem Zusammenhang erwähnt werden sollte, ist z. B. „das verfallene Bergwerk“ (Heilfurth 1967:49) oder der „Alt[e] Mann, ein aufgellassener Grubenabschnitt (Heilfurth 1967:49). Hinzufügen muss man hier auch noch das Schicksal des Grubeninhabers oder Bergmannes, das oft von dem Finden eines Schatzes abhängt. Soziale Not und Armut sind hier weitere Faktoren, die eine wichtige Rolle spielen (vgl. Heilfurth 1967:50).

4. „[S]oziale Fragen, Berufsschicksal“ (Heilfurth 1967:0)

In den montanistischen Sagen werden oft soziale und gesellschaftliche Spannungen thematisiert. Sagen sind daher oft sozialkritisch, insbesondere die Ge-

stalt des Steigers⁴ dient dazu soziale Konflikte, darzustellen. Ausbeutung der Arbeit ist ein weiteres Thema der Sagen (Heilfurth 1967:50) sowie auch das alltägliche Leben, das in den Bergmannssagen dargestellt wird. Es hat oft auch eine soziale Komponente.

5. „mannschaftliche Struktur der Arbeit“ (Heilfurth 1967:50)

Bergarbeit ist zumeist „Männersache“ (Heilfurth 1967:50). Das Berufsmilieu des Bergmanns ist ein sehr Spezifisches. Es ist einerseits geprägt durch die Technik, man findet hier Arbeitsmittel- und -requisiten wie z. B. die Tracht, das Geleut, das Gezähe (Werkzeug des Bergmanns [Schlägel, Eisen, Keilhaue und Bohrhämmer]) (Heilfurth 1967:50). Andererseits ist die Welt des Bergmanns durch die strengen Regeln geprägt, die das mythische Klima unter Tage unterstreichen. Auch spielt die Figur des Steigers eine wichtige Rolle, er wahrt die „Ordnung im Berufsleben und im zwischenmenschlichen Verhalten, angefangen vom Glückauf-Gruß bis hin zur durchformenden Gesamtheit verbindlicher und geheilter Sitte“ (Heilfurth 1967:51).

6. „Spannungen mit der Umwelt“ (Heilfurth 1967:51)

Die Gesellschaft der Bergmänner zeichnet sich durch Exklusivität als soziale Gruppe aus. In den Sagen werden Spannungen und Auseinandersetzungen der Bergleute mit ihrer Umgebung dargestellt (Heilfurth 1967:51). Früher war es vor allem der Konflikt mit Bauern, der dargestellt wurde. Auch der Konflikt mit dem Klerus war ein Merkmal der Bergbauwelt (Heilfurth 1967:51–52). Durch ihre Privilegien wirken Bergmänner oft als Fremdkörper und haben einen gesellschaftlichen „Sonderstatus“ und wurden deshalb „sowohl anerkannt als [auch, Anmerkung des Autors] befeindet“ (Heilfurth 1967:52).

7. „Vielfalt regionaler und historischer Voraussetzungen“ (Heilfurth 1967:52)

Bergbausagen sind je nach Region und Epoche unterschiedlich. Der Bergbau unterscheidet sich danach, wo er lokalisiert ist. Die topographische Streuung in Europa ist groß und man kann überall unterschiedliche Sagen entdecken (Heilfurth 1967:51). Die Bergbausagen des Altwatergebirges haben ihre Spezifik, sie

4 Im Mineralienatlas wird der Begriff des Steigers wie folgt definiert „Ein Steiger ist eine Aufsichtsperson im Bergbau. Er ist verantwortlich für das Bergwerk oder einen Teilbereich und das dazugehörige Personal. Waren früher die Steiger Staatsbeamte, so sind sie heute Teilangestellte einer Privatfirma. Man zählte sie zu den Bergbeamten. In der Hierarchie gibt es Untersteiger für kleine Teilbereiche und Obersteiger in höherer Verantwortung. Dann gab/gibt es die Spezialisten: Fahrsteiger, Wettersteiger, Elektrostieger, Grubensteiger, Tagessteiger, Zimmersteiger, Kunststeiger, Maschinensteiger, Mauersteiger, Scheidesteiger, Hüttensteiger und Vermessungssteiger.“ (URL 6)

sind geprägt durch den Bergbau dieser Region z. B. durch die Tradition des Goldbergbaus in Zuckmantel (Zlaté hory).

8. „[En]dogene – exogene Äußerungen“ (Heilfurth 1967:53)

Einerseits werden Sagen innerhalb der bergmännischen Gesellschaft erschaffen, andererseits gibt es Einflüsse von außen. Besonders Grubenunglücke und andere Bergwerkskatastrophen werden aber auch außerhalb der bergmännischen Welt weitergetragen (Heilfurth 1967:53).

9. „Interesse der Öffentlichkeit am Außergewöhnlichen“ (Heilfurth 1967:54)

Sagen über Grubenunglücke verändern sich und werden durch die Öffentlichkeit umgeformt (vgl. Heilfurth 1967:54). Das Interesse an der Welt der Bergleute ist in der Öffentlichkeit groß, was an der Exotik der Bergbauthematik liegen könnte.

10. „Sonderstellung der Bergmannssage im Ganzen der bergmännischen Überlieferung“ (Heilfurth 1967:54)

Im Gegensatz zu anderen bergmännischen Überlieferungen, wie dem Bergmannslied, ist die Bergmannssage durch das „Religiöse und Mythische“ (Heilfurth 1967:55) geprägt. Es geht in den Sagen um elementare Vorstellungen und Frühformen des Erfahrens (Heilfurth 1967:55). In den Bergbausagen geht es um Erfahrungen jenseits der Rationalität (Heilfurth 1967:55).

Die oben genannten Probleme können als typische Motive der Bergbausagen angesehen werden. Bei Heilfurth handelt es sich aber eher um die „Landschaft und das Milieu“ der Sage. Diese Motive sind für die Bergbau- und Bergmannsagen konstitutiv. Hinzu kommen aber noch traditionelle Motive, wie der Berggeist und die Gnome, Alchemisten und Zwerge. Diese typischen Motive gehören ebenso zu den Sagen wie die oben angeführten Wesenszüge und Motive der Bergbausage.

4. Der Erzähler der Bergbausagen – Josef Lowag

Die hier analysierten Sagen stammen von Josef Lowag, dem bekannten Sagensammler des Altvatergebirges. Lowags Leben und sein literarisches Schaffen sollen im Folgenden kurz dargestellt werden.

Geboren wurde er 1849 in Einsiedel bei Würbenthal. Später zog er mit seinen Eltern in die Siedlung Wolfseifen bei Buchbergsthal. Dort absolvierte er die Volksschule und machte eine Ausbildung in einem Eisenwerk. Durch den Besuch der Bergbauschule erwarb er tiefgehende Kenntnisse des Bergbaus und des Hüttenwesens, was sich auch in seinen Sagen widerspiegelt. 1870 erwarben

seine Eltern ein Haus in der Koloniegasse in Würbenthal und fanden hier ein neues Zuhause. 1876 heiratete Lowag Albertina Hatschers aus der Gegend des heutigen Klodzko (Glatz), mit der er zwei Söhne und zwei Töchter bekam. Der Familie war leider wenig Glück beschieden. Lowags älterer Sohn Josef starb 1904 an einer Darminfektion. Auch seine 19-jährige Tochter Anselma Marie starb bereits 1905. Von diesen Schicksalsschlägen erholte sich Josef Lowag nicht mehr und starb am 13. März 1909 in Würbenthal (König 2006:1–2).

Als Schriftsteller war Josef Lowag sehr aktiv. Besonders bekannt sind die ‚Altvatersagen‘, die 1890 erstmals im Verlag Krommer in Freudenthal erschienen [Erstveröffentlichung in der Literaturbeilage der Teschener Zeitung Silesia 1886 bis 1888] (König 2006:3). In ihnen beschreibt Lowag den Altvater als Berggeist des Gebirges. Oft wird der Altvater auch als oberster Bergmann dargestellt. Viele der Sagen spielen im Bergbaumilieu bzw. im Hüttenwesen. In den Sagen ähnelt der Berggeist Altvater auch dem Berggeist Rubezahl. Er wird als Herr der Berge dargestellt, der über ein unterirdisches Reich regiert. Bergmännische Themen findet man auch in den ‚Schlesischen Volks- und Bergmannssagen‘ aus dem Jahr 1903, in denen er Sagen aus der Region Zuckmantel zusammenstellte. Neben Sagen über den regional bekannten Moorgeist Seehirthe gibt es hier auch viele Bergbau- und Bergmannssagen. Oft haben diese einen historischen Hintergrund und viele beziehen sich auf den Goldabbau der Region Zuckmantel. Figuren, die oft auftauchen, sind z. B. Grubenmeister, Steiger und Alchemisten. Aber auch die Bischöfe von Breslau, denen die Goldgruben in der frühen Neuzeit gehörten, werden in den ‚Schlesischen Volks- und Bergmannssagen‘ erwähnt. Die Sagen sind in einem volkstümlichen Stil geschrieben, oft wird eine Liebesgeschichte in die Handlung der Sage integriert. Durch diesen volkstümlichen und popularisierenden Stil wendet sich Lowag an das Publikum des ausgehenden 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhunderts.

In seinen Sagen schöpfte Lowag aus seinen eigenen montanistischen Kenntnissen. Schauplätze sind meist Bergwerke oder Eisenhütten. Lowag verstand es meisterhaft, das Bergwerksmilieu in den Sagen zu verarbeiten.

Lowag war nicht nur Schriftsteller. Zu erwähnen sind auch seine Fachbücher und Aufsätze in montanistischen Zeitschriften, darunter vor allem der Aufsatz ‚Die alten Goldbergwerke am Alt-Hackelsberg bei Zuckmantel in Österr.-Schlesien‘, den er 1894 in der Zeitschrift ‚Glückauf‘ (Essen) veröffentlichte, sowie der Aufsatz ‚Die Erzvorkommen bei Karlsbrunn, Österr.-Schlesien‘, der 1895 ebenfalls in der Essener Zeitschrift ‚Glückauf‘ erschien (für weitere Aufsätze zu dem Thema siehe König 2006:3–4).

Zusammenfassend kann man festhalten, dass Lowag tiefgehende Kenntnisse des Bergbaus besaß, die er in montanistischen Fachzeitschriften und -büchern, aber auch literarisch verarbeitete.

5. Bergbau und Bergmann in ausgewählten Sagen von Josef Lowag

5.1. Die Sage ‚Der Grubenmeister des Bischofs‘

In der Sage ‚Der Grubenmeister des Bischofs‘ (vgl. Lowag 1903:109–128, ‚Altvater-Sagen‘) geht es um den Grubenmeister Adam und den Waffenschmied Siegfried, die beide in die Wirtin Rosi verliebt sind. Daneben geht es auch um die Alkoholprobleme des Grubenmeisters Adam und um den Besuch des Bischofs von Breslau, des Besitzers der Goldbergwerke von Alt-Hackelsberg in Zuckmantel.

Die Handlung beginnt in einer Bergmannskneipe, in der es zu einem Streit zwischen dem Grubenmeister Adam und dem Waffenschmied Siegfried kommt. Jeder von beiden möchte Rosie freien. Es kommt zum Kampf zwischen beiden, bei dem Siegfried seine rechte Hand verliert. Als Folge des Zweikampfes wird der Grubenmeister Adam vom Bischof von Breslau, Andreas Jerin, bestraft. Er wird all seiner Ämter beraubt, bekommt aber die Chance, sich zu rehabilitieren. Er soll ein Jahr ohne Alkohol leben. Grubenmeister Adam besteht diese Prüfung. Er findet Gold in einer alten Grube und bittet den Schmied um Vergebung. Schließlich macht ihn der Bischof wieder zum Grubenmeister. Siegfried und Adam söhnen sich aus und Rosi, die Kellnerin aus der Schenke, und der Waffenschmied heiraten.

Im Folgenden soll nun ein Blick auf die Bergbau- und Bergmannsmotive dieser Sage geworfen werden. In der Sage wird der Grubenmeister Adam als erfahrener Bergmann beschrieben:

Der alte Grubenmeister Adam war ein gar wunderlicher Kauz. Er hatte große Kenntnisse und viele Erfahrungen in der Bergbaukunde und seitdem er in den Goldbergwerken am Alt-Hackelsberg schaltete und waltete, brachten die Gruben den höchsten Ertrag. (Lowag 1903:109)

Adam wird hier als etwas verschrobener Bergmann beschrieben, aber auch als erfolgreich. Als typischer Vertreter seiner Zunft *liebte [er] Wein und Weiber* (Lowag 1903:109). Er war schon über sechzig Jahre und obwohl *der Reif des kommenden Lebenswinters sich auf sein Haupt- und Barthaar lagerte*, war es doch keine Seltenheit, dass er noch jungen Frauen hinterherschaut (Lowag 1903:109–110). In der Erzählung wird Adam als Trunkenbold dargestellt:

Adam erschien im Gemache des Bischofs, mit rotem aufgedunsenem Gesichte und starren Augen, aus welchen das Feuer des im Übermaße genossenen Weines sprühte; nur mit Mühe vermochte er sich aufrecht zu halten. (Lowag 1903:119).

Der betrunkene Bergmann wird hier sehr stereotyp dargestellt und seine Zuneigung zum Alkohol sehr eindringlich beschrieben.

Ein weiteres Motiv, dass in der Sage beschrieben wird, ist der Goldfund in der ‚Weichen Zeche‘, die seit 20 Jahren aufgelassen ist:

Aber sollte Adam seinen Augen trauen; aus dem losgetrennten Steinblock schimmerte ihm der gelbe Glanz des Goldes entgegen. [...] Der Stein enthielt einen Goldklumpen von hohem Wert. (Lowag 1903:125)

Dieser Goldfund verändert das Leben des Bergmanns Adam. Sein Schicksal wendet sich und er wird durch den Bischof von Breslau wieder anerkannt.

5.2. Die Sage ‘Der Zauberer‘

In der Sage ‚Der Zauberer‘ (Lowag 1903:61–75) aus den ‚Schlesischen Volks- und Bergmanns-Sagen‘ geht es um den Zauberer Zdenko, einen Bergmann und Alchemisten. Die Handlung beginnt damit, dass Zdenko nach Edelstadt, dem späteren Zuckmantel, kommt. Er ist ein eitler Zauberer, der sich beim Ritter Otto de Linavia auf der Burg Edelstein anbietet. Otto de Linavia findet Gefallen an dem seltsamen Zauberer und macht ihn zum neuen Grubenmeister. Der alte Grubenmeister Schaffenberg, der auf der Seite des Breslauer Bischofs steht, soll durch die Hand des Henkers sterben. Zdenko tritt arrogant gegenüber dem Grubenmeister auf. Dieser kann in letzter Minute fliehen. Zdenko will nun für den Ritter Otto de Linavia als Alchemist Gold herstellen. Sein Plan geht aber schief und die Burg fliegt in die Luft. Jetzt wird deutlich, dass dies alles ein Plan Zdenkos war, der mit dem Bischof verbündet war. Otto de Linavia ist verletzt, aber er tötet Zdenko. Die Burg und die Bergwerke nimmt der Bischof in Besitz und der Grubenmeister Schaffenberg kehrt zurück. Zdenko wird als Zauberer beschrieben:

Durch die lange Gasse der Häuserreihen von Zuckmantel, der damaligen Edelstadt, schritt mit langsamen bedächtigen Schritten eine gar wunderliche Gestalt. Es war ein langer, vierschrötiger Geselle von riesigem Körperbau. Er trug ein abgeschabtes, mit vergilbten Silbertressen besetztes grünes Wams, dunkle Hosen und hohe Röhrenstiefel. Auf dem Kopfe saß etwas zur Seite gerückt, ein rotes, mit einer Reiherfeder verziertes Barett und an seiner Seite baumelte ein ungewöhnlich langer Schwert mit einer riesigen Handhabe. (Lowag 1903:61)

Seinem Aussehen könnte er auch ein Alchemist sein. Auf alle Fälle ist er eine ungewöhnliche Erscheinung. Im Weiteren wird er als Bergmann dargestellt:

„Mit Verlaub, Herr Grubenmeister, wenn ich euch störe, Gott zum Gruß und ein freundschaftliches Glück auf! Ich gehöre auch der edlen Zunft der Bergknappen an,“ begann der Fremdling und reichte Meister Schaffenberg die Hand. (Lowag 1903:62)

In diesem Abschnitt findet sich auch der Bergmannsgruß ‚Glück auf‘, der typisch für diesen Beruf ist. Auch aus einem weiteren Abschnitt wird deutlich, dass Zdenko nicht nur Zauberer, sondern auch Bergmann ist:

*Ich heiße Zdenko und komme aus dem schönen Böhmerland nach Schlesiens er-
reichen Bergen, um hier meine Bergmannskunst zu üben. Ich besuchte den Ritter
Otto de Linavia, euren Herrn auf der Burg Edelstein; dieser klagt bitter, daß die
Gruben am Alt-Hackelsberg jetzt gar so geringe Ausbeute liefern, während die-
selben in früheren entschwundenen Zeiten unerschöpfliche Schätze boten [...].
(Lowag 1903:63)*

Am Ende der Sage gibt sich Zdenko als Alchemist aus. Alchemisten sind typische Figuren in Bergbausagen, beide Tätigkeiten haben ja ähnliche Ziele. In der Sage möchte Zdenko Lehm in Gold verwandeln. Er sagt auf der Burg Edelstein im Beisein von Otto de Linavia:

*Hab ich euch erst, edle Herren, den Stein der Weisen bereitet, dann verwandelt
sich durch die Kraft des großen Elixiers die lehmige Scholle vor euren Augen in
eitel pures Gold. (Lowag 1903:72)*

5.3. Die Sage ‚Die drei Schläfer am Lazarus‘

Diese Sage (Lowag 1890:91–97) aus der Sagensammlung ‚Altvatersagen‘ spielt in der Lazarus-Grube bei Dürreseifen (Suchá Rudná). Das Hauptthema ist der Konflikt zwischen dem jungen Steiger Konrad und seinem Widersacher, dem Bergmeister Wenzel. Die Handlung kann man wie folgt zusammenfassen: Der gutaussehende Steiger Konrad ist in die schöne Laura verliebt. Ebenso verliebt sich Wenzel, der neue Bergmeister, in die schöne Laura. Wenzel tritt als Bergmeister arrogant auf. Die Bergleute der Grube sind mit dem neuen Bergmeister unzufrieden und nur zwei stehen auf Wenzels Seite. In der Tiefe der Grube kommt es zum Konflikt. Wenzel lockt Konrad in eine Falle und die drei finsternen Gesellen stürzen Konrad in einen unterirdischen Bergsee. Es scheint, dass er tot ist. Nun erscheint der Berggeist Altvater und sagt, dass die Gnome Konrad gerettet haben. Der Altvater tötet die drei Mordgesellen und Laura und Konrad heiraten. Den Grubenteil nannte man in Erinnerung an die drei Gesellen ‚Bei den drei Schläfern am Lazarus (Lowag 1890:91–96). Erwähnen sollte man an dieser Stelle das Lazarus ein biblisches Motiv ist und mit dem widererstandenen Konrad in Verbindung gebracht werden kann.

In der Sage gibt es viel Bergmännisches. So wird beispielsweise Konrad als Steiger von großer maskuliner Schönheit dargestellt:

An einen Felsenfeiler gelehnt, stand im Halbdunkeln verborgen Konrad, der Steiger. Sein männlich schönes Gesicht zeigte einen Zug von Wehmuth und ein herber Seelenschmerz schien sein Inneres zu erfüllen. (Lowag 1890:91–92)

Auch die Gruben werden eindrücklich und detailliert beschrieben. Ein besonders ausdrucksstarkes Beispiel ist die Darstellung eines verlassenen Grubenteils der *Grube Lazarus*:

Konrad folgte, ohne ein Wort zu erwidern, den beiden Knappen, welche mit den Lichtern voran den alten, schon abgebauten und verlassenen Theile der Grube zuschritten. Wenzel folgte nach. Enge finstere Strecken, welche mit dem Zusammenbruch drohten, wurden durchwandert; kreuz und quer lenkten die Knappen ihre Schritte, keiner sprach ein Wort. Immer weiter und geräumiger wurden die Höhlen und Streckengänge des unterirdischen Labyrinths, bis sich dieselben zu einem weiten und hohen domartigen Raume verliesen, dessen dunkle Umrisse beim trüben Scheine der Lampen nur zweifelhaft hervortraten. (Lowag 1890:93–94)

Die Welt des verlassenen Grubenteils wird hier als unheimlich dargestellt. Angst macht sich breit und man erwartet, dass etwas Schreckliches passieren wird. In der Sage erscheint auch die Figur des Altvaters aus der Vorstellungswelt der Bergleute des Altvatergebirges:

Da erschien vor dem Mundloch des Stollens eine mächtige Gestalt [...]. Es war eine majestätische Erscheinung in Bergmannstracht, im Goldglanze strahlte das Gewand und ein silberschimmernder Mantel hing um die Schultern. In der rechten Hand hielt die Gestalt eine Grubenlampe mit farbigem Lichte. Ein langer, über die Brust wallender Bart umrahmte das Antlitz. Mehrere kleine Gnomen, bekleidet mit Kaputze und Rutschleder, folgten der Gestalt. (Lowag 1890:95)

Der Altvater und Gnome sind ein wichtiger Bestandteil der Erzählung. Der Altvater ist hier nicht mehr der „unheimliche, böse, menschenfeindliche und schadenstiftende“ Berggeist (Heilfurth 1967b:13), sondern eher gütiger Natur, obwohl er die drei Bergmänner als Strafe tötet. Die Gnome werden auch als Vollstrecker der Gerechtigkeit dargestellt:

Die Zwerge ergriffen den Bergmeister und die beiden schuldigen Knappen und schleppten die vor Todesangst heulenden Verbrecher nach den finsternen Räumen der Gruppe. Eine hellleuchtende Feuersäule entstieg dem Erdboden; ein gewaltiger Donnerschlag durchrollte die Luft, aus dem Inneren der Grube vernahm man deutlich das Krachen der stürzenden Felsenmassen, wie der öde ausgebaute Teil der Grube verbrach. (Lowag 1890:96)

6. Zusammenfassung

Zusammenfassend kann man feststellen, dass in den Bergbausagen von Josef Lowag viel bergmännisches Wissen verarbeitet wurde. Dazu gehören nicht nur genaue Kenntnisse über Stollen und Gruben, sondern viele Informationen aus dem Lebensalltag der Bergmänner. Lowag integriert bergmännische Motive in seine Sagen und auch viele der oben genannten Wesenszüge der Bergbau- bzw. Bergmannsagen lassen sich hier finden. Lowags Bergbausagen sind daher typische Bergbausagen, die den im Abschnitt vier dieser Arbeit beschriebenen Kriterien von Heilfurth (1967:47–55) entsprechen. Vor allem die Struktur der Bergmannswelt, die Welt der Steiger und einfachen Knappen wird in den Sagen dargestellt. Auch der Bergmannsgruß taucht in den Sagen auf. Die Bergleute tragen die Utensilien des Bergmanns. Zudem werden auch die (sozialen) Probleme der Bergmänner dargestellt, wie z. B. der Alkoholismus. Auch die Krisen und die konjunkturellen Probleme des Bergbaus werden ausführlich beschrieben. Mal gibt es Goldfunde, mal bleibt der Erfolg beim Suchen nach Edelmetallen aus. In der Sage ‚Die drei Schläfer am Lazarus‘ wird außerdem auch das Dunkle und Tiefe, wo der Altvater lebt, beschrieben. Auch der verlassene Stollen in dieser Sage ist typisch für das Genre der Bergmannsage. Gnome und Berggeister tauchen auf.

Anmerken muss man allerdings, dass die Sagen entsprechend der Mode des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts sehr volkstümlich gestaltet sind. Die Figuren sind manchmal etwas plakativ und entsprechen der Mode dieser Zeit. Die Sagen sind nicht mehr auf ein außergewöhnliches Ereignis fixiert, wie es die ursprünglichen Sagen waren. Lowag erzählt kleine Geschichten, in denen es z. B. um Liebesdramen geht. Oft besitzen die Sagen verwickelte Handlungsverläufe.

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass Lowag sein bergmännisches und hütten-technisches Wissen in die Sagen einbringt, aber dennoch sehr popularisierend vorgeht. Vor allem das Bild des Bergmanns und die Darstellung der Welt des Bergmanns in den Sagen des Altvatergebirges sollten in weiteren Studien noch weiter ausgearbeitet werden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

LOWAG, Josef (1890): *Die Altvater-Sagen*. Zuckmantel: J.C. Hoffmann und J. Lowag.

LOWAG, Josef (1903): *Schlesische Volks- und Bergmanns-Sagen*. Freudenthal: W. Krommers Verlagsbuchhandlung, (= J. Lowags Gesammelte Schriften Zweiter Band).

Sekundärliteratur

- BECKER, Mathias (2017): *Die deutschsprachigen Sagen und Legenden des Alt-vatergebirges und ihre Rezeption in der tschechischen Kultur*. Ostrava, 2017. rigorózní práce (PhDr.). Ostravská univerzita. Filozofická fakulta. Zugänglich unter: <https://theses.cz/id/9lerdr/> [10. 9. 2022].
- GÁBA, Zdeněk (2014): *Vlastivědné zajímavosti z přírody Jeseníků*. Štýty: Nakladatelství Pavel Šefčík – Veduta.
- HEILFURTH, Gerhard (unter Mitarbeit von Ina-Maria Greverus) (1967): *Bergbau und Bergmann in der deutschsprachigen Sagenüberlieferung Mitteleuropas. Band 1 – Quellen*. Marburg: N.G. Elwert Verlag.
- KÖNIG, Josef Walter (2006): Josef Lowag. In: *Lexikon deutschmährischer Autoren* (= Beiträge zur mährischen Literatur. Band 7). Hrsg. von Fiala-Fürst, Ingeborg und Václavek, Ludvík. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. S. 1–5.
- MATELA, Matěj (2016): Josef Lowag – život, dílo a odkaz nejvýznamnějšího autora pověstí na Vrbenku. In: *KROK – Kulturní revue Olomouckého kraje IV*. Olomouc, S. 8–12. Zugänglich unter: <https://www.vkol.cz/uploads/revue/19/doc/krok-04-2016.pdf> [10. 9. 2022].
- VEČERA, Josef, VEČEŘOVÁ (2010), Viera: *Historie zlatohorských dolů*. Jeseník: RNDR. Viera Večeřová – PINKA.

Internetquellen

- URL 1: o. A.: *Z historie hornictví na Jesenicku (1)*. ZDAŘ BŮH.CZ. <https://www.zdarbuh.cz/dejiny-hornictvi/historie/z-historie-hornictvi-na-jesenicku-1/> [10. 9. 2022].
- URL 2: o. A.: *Z historie hornictví na Jesenicku (2)*. ZDAŘ BŮH.CZ. <https://www.zdarbuh.cz/dejiny-hornictvi/historie/z-historie-hornictvi-na-jesenicku-2/> [10. 9. 2022].
- URL 3: o. A.: *Z historie hornictví na Jesenicku (3)*. ZDAŘ BŮH.CZ. <https://www.zdarbuh.cz/dejiny-hornictvi/historie/z-historie-hornictvi-na-jesenicku-3/> [10. 9. 2022].
- URL 4: o. A.: *Z historie hornictví na Jesenicku (5)*. ZDAŘ BŮH.CZ. <https://www.zdarbuh.cz/reviry/rd-jesenik/z-historie-hornictvi-na-jesenicku-5/> [17. 9. 2022].
- URL 5: KOBZA, Miroslav: *Suchá Rudná patří k nejstarším prokazatelně obydleným obcím Jeseníků*. Český rozhlas Olomouc. Od Pradědu na Hanou. <https://olomouc.rozhlas.cz/sucha-rudna-patri-k-nejstarsim-prokazatelne-obydlenym-obcim-jeseniku-8594110> [15. 9. 2022].
- URL 6: DOC DIETER u. a.: *Steiger*. Mineralienatlas. <https://www.mineralienatlas.de/lexikon/index.php/Steiger>. [20. 9. 2022].

Das Volkslied im Hultschiner Ländchen

Irena ŠEBESTOVÁ

University of Ostrava
irena.sebestova@osu.cz

ABSTRACT

The folk song in the Hlučín region

The Hlučín Region, which today forms part of the Czech Republic, is a region whose name was used in modern times and for the first time in connection with its annexation to the Czechoslovak Republic in 1920. The course of its eventful history, which was determined by various power interests, was significantly influenced over the centuries by the coexistence of the Czech/Moravian population with the German minority. The influence of the German language, culture, customs and manners is reflected in political and social coexistence as well as, among other things, in the regional folk songs. The folk songs in the Hultčín region were collected by a number of collectors of oral tradition. The German-written folk song collection *Dreiunddreißig Lieder aus Hultschin. Mährische Volkslieder* were compiled by the writer August Scholtis.

KEY WORDS

Hultschiner Ländchen, Volkslied, Volksliedsammlung *Dreiunddreißig Lieder aus Hultschin. Mährische Volkslieder*

1. Einleitung

Das Hultschiner Ländchen (Hlučínsko) ist zwar ein kleines Gebiet, aber durch die wechselvollen historischen Umstände haben sich kontinuierlich seine einzigartigen Spezifika in allen Lebensbereichen entwickelt. Will man die Formbarkeit der Kultur und damit das Leben in der Region richtig erfassen, muss man versuchen, das Denken der Bevölkerung zu verstehen, das durch die wechselnde Staatsangehörigkeit zu zwei völlig unterschiedlichen Nationen, den Tschechen und den Deutschen, modifiziert wurde.

Im Laufe der Geschichte vollzogen sich die politischen Umwälzungen im Hultschiner Ländchen zu schnell, als dass die Einwohner ihre wahre Identität mit einem hinreichenden Abstand erkennen konnten. Und vielleicht haben sie deshalb in ihrer Kultur intuitiv die Attribute gefunden, zu denen sie sich im historischen Querschnitt defensiv begeben haben. Neben dem mährischen Dialekt

und einer starken religiösen Orientierung am Katholizismus, galt Folklore als eine Sicherheit im Bewusstsein der Generationenverwurzelung.

Die traditionelle Volkskultur mit ihren Sitten, Bräuchen, Literatur und Lieder begleitete das alltägliche Leben der Hultschiner Bevölkerung, wurde mündlich von Generation zu Generation überliefert und erfuhr regionale Ausprägungen. Die Träger des volkstümlichen Schaffens wurden für ihre Begabung von ihrer Umgebung hochgeschätzt. Die unmittelbare Kommunikation des Interpreten mit den Zuhörern trug bedeutend zur Festigung der mündlichen Überlieferung bei und ermöglichte deren gewaltlose Verbreitung sowohl in der mährischen Mundart als auch in der deutschen Sprache.

Des Reichtums der mündlich tradierten volkstümlichen Kunst im Hultschiner Ländchen waren sich auch die tschechisch- und die deutschschreibenden Sammler bewusst. Sie widmeten ihre schöpferischen Anstrengungen dem Sammeln der mündlichen Überlieferung. Jeder von ihnen trug seinen Teil zu denjenigen Sammlungen alter Volkslieder bei, welche heute interessante Einblicke in die Kultur der Menschen dieser Region vermitteln. Das Interesse aller damaligen Volksliedsammler galt jedoch nur der verbalen Komponente. Um die gesammelten Volkslieder nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, veröffentlichten die Autoren sie in Zeitungen, Zeitschriften und in Liedersammlungen.

1. Die Sammler der mündlichen Überlieferung und damit auch Volkslieder

Die ersten Erwähnungen von folkloristischen Traditionen, die sich auf die mündliche Überlieferung und damit auch auf Volkslieder beziehen, sind in den handschriftlichen Büchern der zwei in Hultschin (Hlučín) geborenen Sammler Bohumír Hynek Bilovský¹ (1659–1725) und Tomáš Xaverius Laštovka² (1688–1746/1747) bewahrt. Bilovský ist der bedeutendste Vertreter der konzeptuellen Homiletik des tschechischen Barocks, die sich durch die Schönheit des Wortes, reiche Bildsprache, Dramatik, überraschende, lustige Gleichnisse, Metaphern, Allegorien, Sprachspiele und dynamische Tektonik auszeichnet. In seinen Interpretationen zeigte er sich als ausgezeichneter Kenner der volkstümlichen Umgebung, Sprichwörter, Redewendungen, Bräuche und Aberglauben. Er war auch ein Experte für Hagiographie, beschäftigte sich mit Legenden und schuf sie selbst. Laštovka gehört zusammen mit Bilovský zur Generation eifriger Barockprediger, die um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert wirkten. Er hatte ein typisches soziales Gefühl. Er stand kompromisslos auf der Seite

1 Tschechischer Literat, Dichter und Homiletiker.

2 Pfarrer, Schriftsteller, katholischer Priester, Vikar und Prediger.

der Leidenden und scheute sich nicht, die Herrschaft und ihre Verschwendung scharf zu kritisieren. Hier stach Laštovkas Betonung der Gleichheit aller Menschen vor Gott hervor.

Als einer der wenigen im Hultschiner Ländchen erweckte der Priester und Pädagoge aus dem heutigen Dolní Benešov (Beneschau), Cyprian Lelek (1812–1883),³ im 19. Jahrhundert das Interesse an der mündlichen Überlieferung. Er galt, und gilt bis heute, als eifriger Sammler von Volksliedern. In seiner Sammeltätigkeit unterstützte ihn auch der bedeutende Ethnologe František Sušil,⁴ als er das Hultschiner Ländchen besuchte. Lelek schuf eine Sammlung schlesischer Lieder, die historisch als die erste im Hultschiner Ländchen gilt. Die Sammlung wurde bereits 1846 zum Druck vorbereitet und enthält sechshundert Lieder, die in vierzehn Bänden geordnet sind. Es fehlt in ihnen aber an Singweise, weil Lelek Intonation und rhythmische Notation sehr schwierig fand.

Danach wurden in den Zeitschriften ‚Opavský besedník‘⁵ und später auch ‚Opavský týdeník‘⁶ Leseproben von Volksliedern aus dem Hultschiner Ländchen schrittweise veröffentlicht.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es, aufgrund der Bemühungen, ein umfassendes Bild der schlesischen Volkskultur zu präsentieren, zu einer intensiveren Sammlung der schlesischen Folklore, einschließlich der Folklore vom Hultschiner Ländchen. Große Verdienste für die Erkundung der Volkskultur und damit auch der Volkslieder aus Preußisch-Schlesien hatte vor allem der Ethnograph Jan Vyhřídál⁷ und der Brünner Volkskundler und Dialektologe František Bartoš.⁸ Vyhřídál war Gründungsmitglied von ‚Matice Opavská‘, aktives Mitglied verschiedener Minderheitenvereine und Autor von zehn Büchern,

3 Katholischer Priester, Pädagoge, schlesischer Erwecker, Abgeordneter des Preußischen Landtags in Berlin und des Frankfurter Landtags, Schulinspektor, Schriftsteller.

4 František Sušil war ein führender nationaler Erwecker, Sammler mährischer Volkslieder, Übersetzer, Denker, Dichter und theologischer Forscher. Seine „Moravské národní písně s nápěvy do textu vládnými“ (Mährischen Nationallieder mit in den Text eingefügten Melodien) wurden zu einem Vorbild für seine Anhänger auf dem Sammelgebiet der mährischen Volkslieddichtung. Mit dem Sammeln von Liedern begann er 1824 als Student, die erste Sammlung veröffentlichte er 1835, die zweite 1840. Er nahm in Mähren, aber auch in Opava und Těšín auf. Mit seiner Arbeit inspirierte er auch die Komponisten Antonín Dvořák und Leoš Janáček zu kraftvollen Kompositionen.

5 Erste tschechische Zeitung in Österreichisch-Schlesien, die in den Jahren 1861–1865 in Opava herausgegeben wurde. Sie brachte Wirtschaftsartikel, politische Erwägungen, die die Zugehörigkeit Schlesiens zu anderen tschechischen Ländern festigten, und regionale Nachrichten, in denen sie auch auf das damalige preußische Schlesien aufmerksam wurden.

6 Tschechische Zeitung, die von September 1870 bis Dezember 1912 in Opava herausgegeben wurde. Sie folgte lose auf die Zeitschrift ‚Opavský besedník‘.

7 Katholischer Priester, Ethnograph, Schriftsteller.

8 Mährischer Pädagoge, Patriot, Sprachwissenschaftler, Ethnograph.

die das schwierige Leben der Menschen in Schlesien beschreiben. Sein ganzes Leben lang widmete er sich eifrig dem ethnographischen Studium und der praktischen Pflege der Folklore. Seine ethnographischen Interessen und die von ihm gesammelte Volksliteratur legte er in mehr als 20 Buchbänden fest. Bartoš war eine bedeutende Persönlichkeit der mährischen Bildung und Kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und Organisator des wissenschaftlichen und nationalen Lebens in Mähren. Von grundlegender Bedeutung sind seine Arbeiten zu mährischen Dialekten. Eine systematische Beschreibung der mährischen Dialekte gab er in den Grundlagenwerken ‚Dialektologie moravská‘ (I. díl 1886; II. díl 1895) und ‚Dialektický slovník moravský‘ (1905–06). Beim Sammeln setzte er die Arbeit von František Sušil fort und veröffentlichte drei Sammlungen mährischer und schlesischer Lieder mit Melodien, die letzte in Zusammenarbeit mit Leoš Janáček (‚Nové národní písně moravské‘, 1882; ‚Národní písně moravské nově nasbírané‘, 1889, a ‚Národní písně moravské v nově nasbírané, s Leošem Janáčkem‘, 1889-1901). Mit seinen Arbeiten über Volksbräuche und -traditionen, Volkshelkunde, Aberglauben usw. wurde er zum Begründer der mährischen Ethnographie und Volkskunde. Die beiden wiesen auch auf den Reichtum der folkloristischen Traditionen des preußischen Teils Schlesiens hin.

Das gesamte 19. Jahrhundert und insbesondere sein Abschluss stehen im Zeichen der kulturellen Konkurrenz zwischen deutschen und tschechischen Elementen. Das Hultschiner Ländchen trägt bis zu seiner Wiedereingliederung in die tschechische Kultur Elemente eines bikulturellen Hintergrunds. Erstens aus wirtschaftlich-ökonomischen Gründen, wo wir deutsche Einflüsse in der Volksmusik sehen können, aber auch den Einfluss der benachbarten Region Troppau, in der sich die deutschen Elemente mit dem tschechischen Geist der Wiedergeburt vermischen. Diese Entwicklungsperiode brachte Schlesien die Tätigkeit von Institutionen in deutscher und tschechischer Variante, wie man an der Existenz der Deutschen Gesangsvereine ‚Männergesang-Vereine‘⁹ sehen kann, dessen Aktivitäten die Gründung vieler tschechischer Chöre anregten, die im ‚Schlesischen Chorverband‘ (Slezském svazu pěveckých sborů) oder später in ‚Opavská beseda‘ zusammengeschlossen waren.

Die bedeutendste Sammlerin der Folklore, Traditionen und Volkslieder im Hultschiner Ländchen, nicht nur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts,

9 Im 19. Jahrhundert setzte eine Gründungswelle von Männergesangsvereinen ein. Dazu trugen mehrere Faktoren bei. Zunächst begeisterte sich die Romantik für den unbegleiteten Liedvortrag und das Volkslied. Man suchte systematisch nach alten Liedern und zeichnete sie auf. Gleichzeitig entstanden neue Formen der Geselligkeit, unter anderem die Vereine. Es wurden Gesangsvereine gegründet, die oft auch politisch motiviert waren. Regelmäßig wurden regionale und überregionale Sängereisen veranstaltet, bei denen Hunderte oder Tausende von Sängern zusammenkamen.

scheint Ludmila Hořká (1892–1966) zu sein, dank derer das umfangreichste und authentischste Folkloreerbe für zukünftige Generationen bewahrt wurde. Sie verbrachte ihr ganzes Leben in Oppahof (Dvořisko bei Kravaře). Das lebenslange Werk von Ludmila Hořká ist zu einer wesentlichen literarischen Quelle für die Frage der Volkskultur im Hultschiner Ländchen geworden. Es muss jedoch betont werden, dass Folklore im Verständnis des Volkes eine Abwehrrolle gegenüber dem politischen Druck aller tendenziösen Fraktionen spielte und damit als Selbsterhaltungsmechanismus wirkte. „Ob Deutscher oder Tscheche, hier sind wir zu Hause, ob er tschechisch oder deutsch plaudert, nach unserem kann jeder singen.“ (Šrámková 1997:57). Hořká hat Hunderte von Liedern gesammelt und aufgenommen, die Choreographie von Dutzenden von Tänzen graphisch verarbeitet, und ebenso wichtig ist die Beschreibung der Hultschiner-Tracht, einschließlich der Beschreibung der Nützlichkeit ihrer einzelnen Teile. Sie trug auch zum Bereich der Volksarchitektur und des Handwerks bei (einschließlich der Zubereitung traditioneller Gerichte). Sie verfasste regelmäßig Beiträge für Zeitungen und Zeitschriften (Mährisch-Schlesische Tageszeitung *Moravec*, *Opavský besedník* und *Katolické noviny* für die mährische Bevölkerung in Preußisch-Schlesien), in denen sie die Leser über folkloristische Veranstaltungen und Sehenswürdigkeiten im Hultschiner Ländchen informierte und gesammelte Lieder, Gedichte und Märchen veröffentlichte. Aus volkskundlicher Sicht ist die Persönlichkeit von Ludmila Hořká für die Präsentation einer umfassenden Studie der Hultschiner Folklore in einer authentischen Form wesentlich. Ihre Arbeit kann als die erste umfassende volkskundliche Studie im Hultschiner Ländchen angesehen werden.

Die erste wissenschaftliche Forschung der Hultschiner Volkslieder erfolgte im Jahr 1949 durch die Tätigkeit der Mitarbeiter des *Staatlichen Instituts für Volkslied* in Brünn (Státního ústavu pro lidovou píseň v Brně) und des *Schlesischen Studieninstituts* in Opava (Slezského studijního ústavu v Opavě). Zusammen mit der erhaltenen Materialienbasis von Volksliedsängern und Volksliedsammlern kann man die Entstehungszeit überwiegend ins 18. Jahrhundert und vor allem bis Anfang des 19. Jahrhunderts datieren. Die gesamte Volkskultur, einschließlich der Volkslieder, ist eng mit der Region Troppauer Schlesien verbunden, da die Grenze zwischen dem historischen Troppauer Schlesien und dem Hultschiner Ländchen nur durch den Fluss Troppau repräsentiert wurde, was aufgrund der sozialen Kontakte keine Einschränkungen bedeutete. Die deutschen Einflüsse sind paradoxerweise nur selten vertreten, und zwar im Deklamationsrhythmus.

Thematisch wird das Volkslied im Hultschiner Ländchen im Bereich der Epik und Lyrik realisiert. Besonders episch sind die Krämerlieder, die im Hultschiner Ländchen Frantovské genannt werden, voller Morde und romantischer

Szenen, die mit einer moralisierenden Belehrung enden. Das Prinzip der Verbreitung von Krämerliedern bestand darin, einen Blockdruck mit dem Lied auf dem Markt zu kaufen und die Melodie auf dem Heimweg ständig zu wiederholen. Lyrische Lieder enthalten Themen der Natur und der Arbeit – insbesondere saisonale Maurerarbeit (Mauerwerk) sowie Militär-, Tanz- und Liebeslieder mit dem Thema eines von seinem Lieben verlassenen Mädchens, der im Ausland zur Arbeit oder in den Krieg ging. Nur ein Bruchteil der Lieder handelt vom Bergbau. Sie erschienen jedoch erst mit der Eröffnung der Eisenhütte in Witkowitz (Vítkovice) im Jahr 1828, und ihre Zahl sowie ihre Bedeutung im Bereich der Volksmusik ist vernachlässigbar. Insbesondere, weil die Hauptarbeitsbeziehungen der Hultschiner an Landwirtschaft und Boden festhielten. Stark vertreten sind jedoch die Hochzeitslieder und volkstümliche bzw. weltliche Weihnachtslieder, die als einheimische Weihnachtslieder bezeichnet werden. Sie besingen Weihnachtsliedersänger, die mit Geschenken zum Christkind nach Bethlehem pilgern und in denen Groteske in Form der Reihung der Namen von Nachbarn dargestellt wird. Keine Seltenheit sind auch die sogenannten Makkaroni-Lieder, in deren Strophen sich tschechische und deutsche Verse reimen.

In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass sich die langjährigen Germanisierungsbemühungen im Repertoire der lokalen Volkslieder grundsätzlich nicht auswirkten, der Einfluss der deutschen Tradition ist sehr gering. Dies wird u. a. auch durch die Sammlung ‚Unsere Hultschiner Heimat in Sagen und Märchen, Sitten und Gebräuchen‘ (1924) von Hermann Janosch unabsichtlich bestätigt. Das in der Sammlung beinhaltete Material hängt vom einheimischen Hultschiner Repertoire ab, oft handelt es sich um direkte Übersetzungen tschechischer Texte.

2. August Scholtis und die Volksliedersammlung ‚Dreiunddreißig Lieder aus Hultschin. Mährische Volkslieder‘

Eine ähnliche Charakteristik, mit der sich die Texte von Janosch auszeichneten, kann man in der Sammlung der Volkslieder ‚Dreiunddreißig Lieder aus Hultschin. Mährische Volkslieder‘ (1935) vom Schriftsteller August Scholtis (1901–1969) deduzieren. Er wurde in Bolatitz (Bolatice) im Hultschiner Ländchen geboren. Nach dem Anschluss vom Hultschiner Ländchen an die neu gegründete Tschechoslowakei optierte Scholtis als Einziger aus dem weiteren Umkreis für Deutschland. Im Jahr 1922 erhielt er die deutsche Staatsbürgerschaft. Ab dem Jahr 1929 lebte er dauerhaft in Berlin. Die Tradition des Provinzromans setzte er mit seinem Debüt ‚Ostwind‘ (1932) fort, in dem er das Motiv der nationalen Frage der Bevölkerung Oberschlesiens profilierte. Nach der Machtüber-

nahme der Nationalsozialisten weigerte er sich, eine offizielle Billigung von Hitlers Politik zu unterzeichnen und erhielt ein Veröffentlichungsverbot. Er stand also vor einer politischen Entscheidung, die er schließlich traf, und so trat er im Jahr 1934 in die Reichsschrifttumskammer ein. Die nachträgliche Möglichkeit der Veröffentlichung literarischer Werke legt daher nahe, dass diese Texte den Anforderungen des Regimes mehr oder weniger genügen mussten. Der Roman ‚Baba und ihre Kinder‘ (1934) trägt autobiografische Züge und schildert die sozialen, politischen und moralisch-menschlichen Probleme der Heimat des Autors. Im selben Jahr erschien der Roman ‚Jas, der Flieger‘, in dem sich der Vorwurf des Regimes in der Verherrlichung der technischen Entwicklung im nationalsozialistischen Deutschland widerspiegelt. Im Jahr 1938 erschien die Erstausgabe des Romans ‚Das Eisenwerk‘. Sein Text klang sehr kritisch gegenüber den sozialen Realitäten der Region Oberschlesien. Der Roman ‚Die Mährische Hochzeit‘ (1940), der die Frage des Zusammenlebens in einer multinationalen Gesellschaft reflektiert, schließt die sogenannte oberschlesische Tetralogie. Sein autobiografisches Buch ‚Ein Herr aus Bolatitz‘ (1959) brachte ihm eine bedeutendere Leserresonanz ein. Ab dem Jahr 1949 war er Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Im Jahr 1959 besuchte er zum ersten Mal seit dem Jahr 1945 die Tschechoslowakei. Er starb im Jahr 1969 in Berlin.

Scholtis hatte die besten Voraussetzungen für eine Sammlungstätigkeit. Der gebürtige Hultschiner war privat mit dieser Region verbunden. Er stammte aus der Region seiner Sammlungsinteressen, er kannte die Mentalität ihrer Bevölkerung und hatte ein großes Faible für seine Heimatlandschaft. Diese Faktoren verarbeitete er in seiner Sammlung von Volksliedern, die ihm seine Mutter vorsang und die er in die deutsche Sprache übersetzte.

An der Schwelle einer neuen Epoche starb meine Mutter infolge nachgerade mittelalterlicher Arbeitszustände unter den kleinen Landwirten. Sie hatte sich zu Tode gearbeitet, ihr Schicksal aber bleibt kein Einzelfall, vielmehr eine allgemeine Zeiterscheinung, begleitet von der Trunksucht. Dieser Heroismus preußischer Frauengeschlechter bleibt unbesungen. So möchte ich wenigstens einige ihrer Lieder weitersingen, die sie mit uns Kindern sang, im Gleichnis ihres eigenen kurzen Erdendaseins. (Scholtis 1935:Ehrenblatt).

Die Sammlung, die dreiunddreißig Volkslieder beinhaltet, gab Scholtis in der Zwischenperiode heraus, in der er politisch daran gehindert wurde, seine Romane mit der oberschlesischen Thematik zu veröffentlichen. Im Vorwort des Werkes erinnert Scholtis nicht nur an seine Mutter, „die allsonnabendlich mit müder Stimme, im Ampelschein des Marienbildes“ (Scholtis 1935:6) diese Lieder sang, sondern erwähnt ebenso die Besonderheiten der Sprache, die in den

Liedern widerklingt. Die Sprache bezeichnet er als „die Sprache aus Hultschin“. (Scholtis 1935:Ehrenblatt) Seiner Meinung nach ist diese Sprache nirgendwo auf Erden noch einmal zu finden, als in den dreiunddreißig Dörfern von Hultschin und „die [...] Lieder, die Eigentum bleiben der Bauern, der Maurer und Hausierer von Hultschin, welche zur Stunde überall in Deutschland anzutreffen sind, in den Straßen von Berlin, in der Baracken an der Ruhr, in den süddeutschen Landen und in den rollenden Eisenbahnzügen des deutschen Osten.“ (Scholtis 1935:Ehrenblatt). Er erwähnt zugleich, wie weit er sich der Unmöglichkeit einer wörtlichen Übersetzung bewusst ist. „Es ist schwer, den Verlust wettzumachen, den diese dreiunddreißig Lieder durch die Übersetzung erleiden mußten.“ (Scholtis 1935:8)

Die von Scholtis ausgewählten Volkslieder sind thematisch sehr verschiedenartig, sie wurden in unterschiedlichen Situationen und bei verschiedenen Gelegenheiten gesungen. Die inhaltliche Sichtweise einzelner Themenbereiche kann also als Kriterium für die Einteilung der Lieder aufgefasst werden.¹⁰ Nach diesem Kriterium bilden die Lieder sechs Themeneinheiten: Rituallieder, Arbeitslieder, Liebeslieder, Militärlieder, Wiegenlieder und das Makkaronische Lied.

Zu den Ritualliedern, deren Themen von verschiedenen zeremoniellen Zyklen beeinflusst werden, gehört u. a. das Lied ‚Das ungeprügelte Weibelein‘, in dem die traditionellen Osterbräuche beschrieben werden. ‚Gabe Gottes‘ konfrontiert den Leser mit alltäglichen Ritualen, die auf dem Lande geübt werden. Das Lied ‚Mückenhochzeit‘ stellt das schöne menschliche Ritual – die Hochzeit – dar.

In die Gruppe Arbeitslieder, die hauptsächlich während der gemeinsamen Arbeit mit einem regelmäßigen Rhythmus gesungen wurden und diese somit erleichterte, gehört das Lied ‚Sauflied der Mauerer‘. Sein Inhalt ist ein Streit zwischen den Maurern und ihrem Polier, die sich um ein Glas Bier prügeln. Große Wichtigkeit stellt in dem Lied der Rhythmus dar, den die Trompete bestimmt. Mit der Trompete hängt die Interjektion „Trara ra trara traratra ra“ zusammen.

Die Liebeslieder, in denen sich sowohl glückliche als auch unglückliche Liebe, oder soziale Ungleichheiten, die Liebe verhindern, widerspiegeln, bilden einen wesentlichen Teil der Sammlung. Das Lied ‚Das Ringlein‘ beschreibt die Liebe zwischen zwei jungen Menschen. Das Thema des Liedes ‚Werbung‘ ist das Liebeswerben. Im Lied ‚Mein Schatz‘ ist das Thema der Frau zwischen zwei Männern reflektiert.

Die Militärlieder bringen das tragische Soldatenschicksal näher, wie im Lied ‚Soldaten‘, oder die Tragik der Kriegsmaschinerie, wie im Lied ‚Siebenjährige Krieg‘.

10 Valový, (1978) S. 48.

Die Wiegenlieder, von den Müttern zum Einschläfern den Kindern gesungen, bestehen aus einer einzigen Strophe, sind kurz und ganz einfach, man kann sie als leicht merkbar bezeichnen. Sowohl das ‚Wiegenlied für ein frommes Kind‘ als auch das ‚Wiegenlied für eine Ente‘ tragen eine moralische Belehrung mit sich.

Die Sammlung schließt das Makkaronische Lied, an dem die sog. Sprachmischung der tschechischen und deutschen Sprache dokumentiert wird.

Obwohl sich die Volkslieder der einzelnen Gruppen vor allem thematisch unterscheiden, verfügen sie trotzdem über einige gemeinsame Motive, die sich in fast allen Liedern reflektieren. Zu denen gehören u. a. das Motiv der Natur, der Tier- und Pflanzenwelt, das Motiv der Heimat und nicht zuletzt das Motiv der Religion, die mit dem Leben auf dem Lande, und besonders im Hultschiner Ländchen, wo Religion eines der signifikanten Merkmale ist, eng verbunden sind. Geheimnisvolle Schönheit verleiht den Liedern ein breites Spektrum an bunten Symbolen mit reichen Inhalten und Metaphern, die den Text emotional verfärben. Die Farbensymbolik hellt ihre verborgenen Bedeutungen auf. Den festen Bestandteil einzelner Verse bilden häufige Diminutiva, welche die emotionale Konnotation erfüllen. Es schwingt oft ein ironischer Unterton, u.a. im Lied ‚Mein Schatz‘, mit. In einigen Liedern ist die sog. Sprachmischung zu finden, was für das Hultschiner Ländchen typisch ist. Im Lied ‚Das ungeprügelt Weibelein‘ erscheint z. B. das Wort *Karabatsch* (tschechisch *karabáč*), statt dem deutschen Wort die Knute. Im Lied ‚Rauchmännlein‘ ist es nicht nur in den Wortverbindungen „Sitz ein Männlein na Dachu, raucht sein Pfeifchen Tabaku“, sondern auch in der Deklination (Endung -u) zu beobachten.

Auf der Ebene der Lexikologie überwiegen Interjektionen, u. a. im Lied ‚Mückenhochzeit‘ „hm“ oder im Lied ‚Siebenjährige Krieg‘ „Hei“, die zu den charakteristischen Merkmalen der Volkslieder gehören. Sie sind fester Bestandteil der gesprochenen Sprache und werden auch als Affektlaute bezeichnet. Eine ähnliche Rolle spielen Synkopen und Apokopen, die ebenso in der gesprochenen Sprache vorkommen. Die Verbindung der gesprochenen Sprache und des Volkslieds ist eine logische Ausmündung ihrer Entstehung. Die anonymen Autoren kamen am häufigsten aus niedrigeren Schichten der Bauernbevölkerung. Die Sprache der Lieder entspricht der Sprache, die auf dem Lande wirklich verwendet wurde, was den Liedern unverkennbare Authentizität verleiht.

3. Fazit

Die natürliche Umgebung und historische Ereignisse einer bestimmten Gesellschaft beeinflussen die Form und den Charakter kultureller Ausdrucksformen. Aus solchen Aspekten entstehen charakteristische Merkmale, die bis

heute im schöpferischen Handeln der Bewohner enthalten sind und durch Traditionen weitergegeben werden. Trotz aller gesellschaftlichen und staatlichen Machtwechsel entstehen eine gemeinsame ethnische Zugehörigkeit und soziale Identität, die gemeinsam danach streben können, die Tradition des regionalen Volksliedes wiederzubeleben. Das Hultschiner Ländchen ist eine Region, in der tschechische und deutsche Bevölkerung Jahrhunderte lang zusammenlebten. Dieses Nebeneinander spiegelte sich auch in der mündlichen Überlieferung des Volksliedes wider. An ihrer Sammlung beteiligten sich sowohl tschechisch- als auch deutschsprachige Sammler. Die berühmteste Sammlung von Volksliedern in deutscher Sprache ist die Sammlung ‚Dreiunddreißig Lieder aus Hultschin. Mährische Volkslieder‘. Das Buch enthält Lieder, die das Alltagsleben der Bevölkerung vom Hultschiner Ländchen reflektieren. Gegenwärtig sterben die Träger traditioneller Volkslieder nach und nach aus, weswegen es notwendig ist, weitere systematische Forschungen durchzuführen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

SCHOLTIS, August (1935): *Dreiunddreißig Lieder aus Hultschin*. Berlin: Rabenpresse Verlag.

Sekundärliteratur

HOŇKOVÁ, Jitka: *Zpěvník hlučínských a polských lidových písní*. Projekt „Festival přeshraniční kultury“ CZ.3.22/3.3.04/12.03303 je spolufinancovaný z prostředků Evropského fondu pro regionální rozvoj v rámci Operačního programu přeshraniční spolupráce Česká republika – Polská republika 2007–2013.

SCHOLTIS, August (1959): *Ein Herr aus Bolatitz: Lebenserinnerungen*. München: Paul List.

SVOBODA, Jiří (1999): Literární tradice ve Slezsku a na severovýchodní Moravě, In: *Lidová kultura na Hlučínsku*. Sborník příspěvků z mezinárodní konference pořádané v květnu 1998 v Bolaticích. Kravaře: Kulturní středisko Zámek Kravaře ve Slezsku, Obecní úřad v Bolaticích a Kulturní a vzdělávací společnost Hlučínsko.

ŠRÁMKOVÁ, Marta (1999): Bohatství a životnost lidové slovesnosti na Hlučínsku. In: *Lidová kultura na Hlučínsku*. Sborník příspěvků z mezinárodní konference pořádané v květnu 1998 v Bolaticích. Kravaře: Kulturní středisko Zámek Kravaře ve Slezsku, Obecní úřad v Bolaticích a Kulturní a vzdělávací společnost Hlučínsko.

VALOVÝ, Evžen (1978): *Lidová píseň*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně.

VORLÍČKOVÁ, Tereza (2017): Rituální a pracovní písně na příkladu sbírky Augusta Scholtise *Dreiunddreißig Lieder aus Hultschin*. In Šebestová, Irena (Hg.): *Po stopách německy psané literatury na Hlučínsku*. Hlučín: Muzeum Hlučínska, Ostrava: Filozofická fakulta.

„Höhlender Wind wohnt zwischen dem kalten Gemäuer der Stadt“

Gottfried Kölwels ‚Münchener Elegien‘ (1947)

Stefan LINDINGER

National and Kapodistrian University of Athens
slindinger@gs.uoa.gr

ABSTRACT

Gottfried Kölwel's ‚Munich Elegies‘ (1947)

In 1947, Southern German poet Gottfried Kölwel (1889–1958) published a cycle of six poems under the title ‚Munich Elegies‘, in which he laments the destruction of this city caused by the bombings of World War II. Kölwel makes use of the erudite literary form of the elegy and thus attempts to counteract the notions of chaos and destruction, which are inherent in his literary material, by imposing a formal structure upon it. In this contribution, the poems are contextualized within the literary history of the years immediately following the war as well as analyzed in a close reading.

KEYWORDS

Gottfried Kölwel, Munich, World War II, Elegy, Trümmerliteratur

1. Gottfried Kölwel

Gottfried Kölwel, der heute in den Literaturgeschichten allenfalls eine Fußnotenexistenz fristet und daher kurz vorgestellt werden soll, wurde am 16. Oktober 1889 in der 30 km nordwestlich von Regensburg gelegenen oberpfälzischen Marktgemeinde Beratzhausen geboren.¹ Von 1902 bis 1907 besuchte er die Lehrerbildungsanstalt Amberg. Nach seiner Ausbildung zum Volksschullehrer hatte er Hilfslehrerstellen an verschiedenen Orten Oberbayerns inne und ließ sich 1912 in München nieder, wo er auch philologische Vorlesungen besuchte. Als expressionistischer Lyriker reüssierte er noch kurz vor Beginn des Ersten Weltkrieges (an dem teilnehmen zu müssen ihm aufgrund seines chronisch angegriffenen Gesundheitszustandes erspart blieb) mit der Gedichtsammlung ‚Gesänge

1 Das Folgende beruht auf Heuschele 1979, Frühwald 1987:444;462, Dünninger 1993, Schweiggert 2004, Dünninger 2012, Riedl-Valder 2012 und insbesondere Pöpl 2002, wo auch einschlägige Archivbestände ausgewertet werden.

gegen den Tod', die 1914 bei Kurt Wolff veröffentlicht wurde, einem der literaturgeschichtlich bedeutendsten Verlage dieser Zeit. Weitere Gedichtbände tragen die Titel ‚Die frühe Landschaft‘ (1917) und ‚Erhebung‘ (1918). Schon 1916, am 10. November dieses Jahres, war Kölwel Franz Kafka begegnet, der in der Galerie ‚Neue Kunst – Hans Goltz‘ am Odeonsplatz im Rahmen einer Lesung ‚In der Strafkolonie‘ vortrug. Danach lernten sich der (wie oft von Selbstzweifeln geplagte) Kafka und (der selbstbewusst und in sich ruhend wirkende) Kölwel ein wenig näher kennen. Zu dessen Lyrik äußerte sich Kafka so: *Diese Gedichte trommelten mir zeilenweise förmlich gegen die Stirn. So rein, so sündenrein in allem waren sie, aus reinem Atem kamen sie [...]*.² Weitere namhafte Dichter und Intellektuelle, die Kontakte zu Kölwel pflegten bzw. seine Werke rezipierten, waren vor allem Martin Buber und Thomas Mann, aber auch der (ihm gegenüber durchaus kritische) Rainer Maria Rilke, Richard Dehmel und Hermann Hesse.³

In den zwanziger und dreißiger Jahren schrieb Gottfried Kölwel Erzählungen und Romane, die oft die Natur und Menschen seiner Heimat thematisieren, stilistisch von Adalbert Stifter und Gottfried Keller inspiriert und literaturgeschichtlich im magischen Realismus zu verorten sind.⁴ Unter seinen Dramen sticht ‚Franziska Zachez‘ hervor, ein sozialkritisches Heimatstück um die Frau eines Schusters, die ihren brutalen, alkoholabhängigen Ehemann vergiftet, damit sie frei sein kann. Die Uraufführung dieses Werkes an den Münchner Kammerspielen wurde 1935 vom Reichspropagandaministerium verboten und konnte erst ein Jahr später in Meiningen erfolgen. Nachdem Kölwel zuvor in wechselnden Wohnungen in München gelebt hatte, zog der bisweilen der Inneren Emigration zugerechnete Schriftsteller 1939 ins etwas außerhalb der Stadt gelegene Gräfelfing und verbrachte die Jahre des Zweiten Weltkriegs ab 1941 in der relativen ländlichen Idylle des oberbayerischen Alpenvorlands, im Fremdenverkehrsort Fischbachau, wo er eine Reihe weiterer vor allem erzählerischer Werke schreiben und auch veröffentlichen konnte.

Um so größer war seine Erschütterung, über den Zustand des zerbombten, völlig zerstörten Münchens bei Kriegsende. Aus diesem Erlebnis heraus entstanden die Gedichte, von denen im Folgenden die Rede sein soll, die ‚Münchener Elegien‘. 1949 nahm Kölwel an den Vorbereitungen zur und 1950 an der letztlich Gründung der ‚Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung‘ teil.

2 Kafka 1958:153f.; zitiert nach Pöppel 2002:51f. Zu Kölwels Begegnung mit und Beziehung zu Kafka vgl. ausführlich Binder 1991.

3 So riet Rilke Katharina Kippenberg, der Verlegerin des Insel-Verlags, von einer Veröffentlichung der Gedichte Kölwels ab, da sie nicht entschieden genug wirkten. Vgl. Pöppel 2002:51f.

4 Zu Kölwels Prosa vgl. ausführlich Girlinger 1991.

Inzwischen war er wieder nach Gräfelfing gezogen, unternahm Lesereisen und erhielt noch eine Reihe von Ehrungen seiner Persönlichkeit, darunter den Literaturpreis der Stadt München im Jahr 1951. Am 21. März 1958 erlag er in einem Münchner Krankenhaus einem Herzinfarkt.

2. ‚Münchner Elegien‘

Im Jahr 1947, als die ‚Münchner Elegien‘ erstmals erschienen, wurde auch Günter Eichs heute noch bekanntestes Gedicht, ‚Inventur‘, zum ersten Mal publiziert, es erschien im Sammelband ‚Deine Söhne, Europa. Gedichte deutscher Kriegsgefangener‘, der von Hans Werner Richter herausgegeben wurde, dem Initiator der Gruppe 47, die bis heute das Bild der Nachkriegsliteratur wesentlich mitbestimmt. Stehen die letztgenannten Autoren – mit ihrer Ästhetik des Kahlschlags und der Trümmerlyrik – für eine neue, bewusste Kargheit der Form und der sprachlichen Ausdrucksmittel, die dem in ihrer Literatur thematisierten Stoff der ärmlichen Lebenswirklichkeit dieser Jahre entspricht, so stellen lyrische Texte wie die ‚Münchner Elegien‘ ein prägnantes Beispiel für jene gegenläufige, gleichsam konservative Tendenz nach Kriegsende dar, dem Chaos des Stoffes – hier dem zerbombten München – bewusst eine formale Ordnung gegenüberzustellen.

Kölwel wählt in diesem Zusammenhang gerade diejenige lyrische Form, die seit der Antike für das Schreiben über Verlorenes und Verlust prädestiniert ist, nämlich die Elegie, von der ausgehend Schiller in seiner Abhandlung ‚Über naive und sentimentalische Dichtung‘ von 1795 das Elegische nachgerade als eine Grundstimmung der ‚sentimentalischen‘ Moderne bestimmt hat, in der sich die Trauer über den Verlust des ursprünglichen (Natur-)Zustandes und die Unerreichbarkeit des Idealen manifestieren.⁵ Kölwel lehnt sich überdies auch dadurch intertextuell an die literarische Tradition an, dass er als Titel die Bezeichnung ‚Elegien‘ wählt, der ein Ortsname in Form eines Adjektivs vorausgeht. Auf diese Weise stellt er seine ‚Münchner Elegien‘ in eine Linie mit Goethes ‚Römischen Elegien‘ oder den ‚Duineser Elegien‘ Rilkes, und auch von Ferdinand von Saar gibt es die ‚Wiener Elegien‘ aus dem Jahr 1893.

Entsprechendes gilt im Übrigen auch für das Sonett, das etwa Johannes R. Becher schon im sowjetischen Exil (durchaus auch unter dem Einfluss des dort vorherrschenden Klassizismus) häufig als literarische Form für das Schrei-

5 Vgl. Schiller 1962:727. Schiller betont den moralischen und gleichsam existenziellen Charakter dieser Verlusterfahrung: *Die Trauer über verlorne Freuden, über das aus der Welt verschwundene goldene Alter, über das entflohene Glück der Jugend, der Liebe usw. kann nur alsdann der Stoff zu einer elegischen Dichtung werden, wenn jene Zustände sinnlichen Friedens zugleich als Gegenstände moralischer Harmonie sich vorstellen lassen.* (Schiller 1962:728)

ben in Krisenzeiten nutzte. Die ‚Moabiter Sonette‘ des in der Folge des gescheiterten Attentats auf Hitler vom 20. Juli 1944 im Gefängnis Moabit inhaftierten und kurz vor Kriegsende hingerichteten Widerständlers Albrecht Haushofer stellen ein anschauliches Beispiel für die Verwendung dieser lyrischen Form in einer auch individuell existentiellen Krisensituation dar.⁶

Gottfried Kölwels ‚Münchener Elegien‘ erschienen erstmals 1947 im Berliner Verlag von Albert Nauck und Co., wo sie 1949 in unveränderter Form neu aufgelegt wurden. Außerdem sind sie im dritten Band der wenige Jahre nach Kölwels Tod zwischen 1962 und 1964 publizierten Werkausgabe ‚Prosa, Dramen, Verse‘ enthalten. Am Ende der vierziger Jahre war aus dem Verfasser der ‚Gesänge gegen den Tod‘ der Dichter der ‚Münchener Elegien‘ geworden. Thomas Mann hatte ihm geschrieben, als er die Gedichte bereits vor ihrer Veröffentlichung von Kölwel erhalten hatte:

Ihre 3 Sendungen sind glücklich zu mir gelangt und herzlich habe ich mich gefreut über die Gaben Ihres milden, reifen, gütigen Dichtertums. Wen sollte Ihre Liebe nicht rühren zu der einst so schönen, strahlenden, lebensvollen Stadt und Ihre Trauer über das Verderben, von dem auch sie [sic] betroffen worden. Die Beweise dafür, „daß der Mensch nicht reif sei, zu sitzen als Gast an der gütigen Tafel der Welt“ [ein Zitat aus der zweiten der ‚Münchener Elegien‘], haben ja mit dem Kriege leider kein Ende genommen. Es geht weiter damit [...]. Das Reine, Wohlwollende, Ehrenrettende ist freilich auch immer da – man empfindet es dankbar beim Lesen Ihrer Elegien.⁷

Und als am 16. Oktober 1949 Münchens Oberbürgermeister Thomas Wimmer Gottfried Kölwel brieflich zu dessen sechzigstem Geburtstag gratulierte, tat er dies mit den Worten: *Niemand hat den Glanz unserer Stadt und die Trauer um ihre Zerstörung in solch dichterischer Schönheit besungen, wie Sie es in Ihren ‚Münchener Elegien‘ getan haben.*⁸ Der Dichter antwortete:

[Ich] werde [...] nie jene Nächte vergessen, in denen das Feuer auf die geliebte Stadt fiel, und nie jenen Tag, an dem ich, nach dem Zusammenbruch im Jahre 1945, durch die Straßen Münchens ging. Die einst so freudige und festliche Stadt lag in Schutt und Trümmern. Es war mir zumute, als ginge ich durch die Unterwelt. Aus jenen Erschütterungen entstanden meine ‚Münchener Elegien‘.⁹

6 Vgl. dazu etwa Kiesel 2019.

7 Mann 1963:497f.; zitiert nach Pöppl 2002:60. Es handelt sich um einen Brief Thomas Manns vom 13. August 1946 aus dem kalifornischen Pacific Palisades.

8 Zitiert nach Pöppl 2002:60. Der Brief Wimmers befindet sich im Literaturarchiv Monacensia der Münchner Stadtbibliothek, wo Kölwels schriftstellerischer Nachlass aufbewahrt wird.

9 Zitiert nach Pöppl 2002:60. Der Brief Kölwels vom 21. Oktober 1949 befindet sich ebenfalls im Literaturarchiv Monacensia.

Und eben das hier sowohl von Wimmer als auch von Kölwel zum Ausdruck gebrachte Spannungsverhältnis zwischen dem Einst und dem Jetzt ist das zentrale Thema dieses literarischen Werks. Kölwels kleiner Zyklus besteht aus sechs Elegien, mit den Titeln ‚Herbst im Englischen Garten‘, ‚Auf der Oktoberfestwiese‘, ‚Karnevalsvision‘, ‚Der Hofgarten‘, ‚Beim Anblick der zerstörten Stadt‘ und ‚Kommet, o Freunde!‘. Zumindest die ersten vier Gedichte ergeben dabei einen – fragmentarischen – Jahreszeitenzyklus, hinter dem sich der Leser aufgrund einer Jahreszahl in der ‚Karnevalsvision‘ – *Fastnacht ist heute, die neunzehnhundert-undsechsunvierzigste Fastnacht* (Kölwel 1947:12) – durchaus einen linearen und konkreten Zeitrahmen vorstellen kann, innerhalb dessen der Herbst aus dem ersten Gedicht den ersten Herbst nach dem Kriegsende 1945 darstellt, und der Frühling, der in ‚Der Hofgarten‘ thematisiert wird, mit dem Frühjahr 1946 in Verbindung gebracht werden kann. Die einzelnen Elegien wiederum werden, wie bereits erwähnt, von einem Spannungsverhältnis zwischen damals und heute, zwischen der Zeit vor dem Krieg und der nach dem Krieg, bestimmt.

3. ‚Herbst im Englischen Garten‘ (Erste Elegie)

Dementsprechend beginnt die erste Elegie, ‚Herbst im Englischen Garten‘, mit den Worten:

*Einst, in den Zeiten des köstlichen Friedens, wie ging ich so oft durch /
deine blühenden Auen, im Schatten der uralten Bäume, /
über blendenden Kies wie auf goldenen Wegen des Glücks. /
Silbern lachte der Fluß, es lachten die leuchtenden Rinden der /
Buchen, und bunte Vögel lachten im grünen Gezweig. /
Alles lachte, die Blumen, die Steine, und so lachte denn /
fröhlich mein Herz auch inmitten der heiteren, irdischen Welt. (Kölwel 1947:7)*

In dieser ersten Strophe beschreibt das lyrische Ich die Schönheit der Natur des Englischen Gartens, und zwar im erinnerten Szenario des ‚Einst‘ zunächst entgegen dem ‚Herbst‘ des Titels im Frühling oder Frühsommer. Die Manifestationen dieser Natur werden mit Adjektiven modifiziert, die oft auf Farben bzw. visuelle Eindrücke abzielen. Diese uneingeschränkt positive Grundstimmung kulminiert im mehrfach verwendeten Verb ‚lachen‘, das das lyrische Ich und die Manifestationen der Natur gleichermaßen auszeichnet. In der zweiten Strophe richtet sich der Blick des Spaziergängers auf den sich über den Englischen Garten wölbenden Himmel und die umgebende Silhouette der Stadt: *Blau war der Himmel und die Wolken so weiß, daß sie glänzten / wie die Mauern und Dächer der Stadt und die Kuppeln der Türme* (Kölwel 1947:7). Hier verwendet Kölwel bekannte Topoi für die Stadt, die er beschreibt. In den Farben weiß und blau

lässt sich unschwer eine Anspielung an die bayerischen Landesfarben sowie an das seit 1860 weit verbreitete ‚Lied der Bayern‘ erkennen,¹⁰ das Verb ‚glänzen‘ wiederum erinnert an den (in München) berühmten und vielzitierten Anfang von Thomas Manns früher Novelle ‚Gladius dei‘ (1902), ‚München leuchtete‘,¹¹ wo in der unmittelbar folgenden langen Satzperiode genau diejenige Atmosphäre beschrieben wird, die auch Kölwel zu evozieren sucht:

*München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempeln, den antikisierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gartenanlagen der Residenz spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrünten und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages.*¹¹

Die dritte Strophe enthält die Worte: *Ach, wer gedächte nicht auch der goldenen Zeiten des Geistes, [...] als noch das freie Wort flog wie in den Lüften der Vogel* (Kölwel 1947:7). Durch das die Trauer über einen Verlust deutlich zum Ausdruck bringende *Ach* wird die Stimmung hier sentimentalischer als in den beiden vorangegangenen bloß idyllischen Strophen, an die jene durch den *Vogel* angebunden ist. Nun wird – bezogen auf das gesellschaftliche Klima – klar, dass die goldenen Zeiten auch vor der physischen Zerstörung der Stadt bereits vorüber waren. Es handelt sich um die erste von einigen – allerdings lediglich angedeuteten – kritischen Äußerungen gegen das nationalsozialistische Regime, das die Freiheit des Geistes stark eingeschränkt hatte. Dabei dachte Kölwel wohl auch an das oben erwähnte Aufführungsverbot seines sozialkritischen Volkstückes ‚Franziska Zachez‘ in den dreißiger Jahren.

Knapp in der zweiten Hälfte schlägt die Atmosphäre mit der lediglich zweizeiligen vierten Strophe um, und zwar mit einer aporetischen Frage, bei der man sich an Hölderlin erinnert fühlt. Die nostalgische Erinnerung an das Einst wird abgelöst von der Klage um dessen Verlust im Jetzt: *Freunde, wo seid ihr? Weh zerrissen, ach, ist der segnende / Kreis der Liebe und zerstoben alles im Wind* (Kölwel 1947:7). Auch hier spielt Autobiographisches ins Gedicht, denn Kölwel stand, ganz abgesehen von seinen persönlichen Freunden, in der Vorkriegszeit

10 In der bis 1949 gängigen Fassung hieß es *Gott mit Dir, du Land der Bayern [...]! Er [...] erhalte dir die Farben / Seines Himmels Weiß und Blau*, was später zu *Deines Himmels weiß und blau* wurde. Vgl. dazu Timmermann/Weiß/Zech-Kleber 2017.

11 Mann 2008:17. Bewusst wird hier aus dieser Ausgabe zitiert, ‚München leuchtete‘, einer Anthologie unterschiedlicher Werke Thomas Manns über München, die als Titel eben jenen berühmten Satz aus ‚Gladius Dei‘ trägt und so dessen Bekanntheitsgrad unter Beweis stellt.

auch in gesellschaftlichem Kontakt zu vielen in München ansässigen Schriftstellern.¹²

In der fünften Strophe wird die Bildlichkeit der ersten Strophe ins Negative verkehrt aufgegriffen und detailliert dargestellt, wie sich die Idylle nunmehr in ihr Gegenteil verwandelt hat. Es ist Spätherbst geworden, die Wunden, die der Krieg geschlagen hat, sind unübersehbar:

*Wie Gerippe stehen die Bäume, es schluchzet der Fluß /
und die Wiesen sind kahl, von klaffenden Wunden durchfurcht. /
Traurig wandert der Blick zu den grauen Ruinen der Stadt, /
wo verkohlte Balken sich kreuzen, ein Sinnbild des Jammers, /
wo der Schutt sich zur Asche gesellt, wo das Antlitz des Todes /
hohl aus Fenstern und Türen äugt und zu pfeifen beginnt, bis im /
Sturm der modernde Staub sich hebt zum gespenstischen Tanz. (Kölwel 1947:7f.)*

Die Bildlichkeit ist geprägt von Tod, Trauer und – christologisch überhöht in den sich überkreuzenden Balken – Passion. In der sechsten und letzten Strophe schließlich ereignet sich, nicht ungewöhnlich für die Nachkriegszeit, eine Mythologisierung konkreter und individueller Verantwortungen für Unrecht, Krieg und Zerstörung in ein allgemeines Böses, hier verkörpert im *Dämon* und *sein[em] höllische[n] Werk*. Immerhin ist dieser *Dämon* im Inneren des angesprochenen ‚Du‘ und könnte somit zumindest andeutungsweise auf die Mitschuld bzw. Komplizenschaft des Einzelnen verweisen, vielleicht auf die Unzulänglichkeit einer Haltung der Inneren Emigration. Von Ferne fühlt man sich hier jedenfalls an die Verwendung des Teufelspaktmotivs in Thomas Manns ebenfalls 1947 erschienenem ‚Doktor Faustus‘ erinnert:

*Wenn die letzten Mauern und Türme wanken, sich fürchten, zu /
stürzen hinab in den wirbelnden Abgrund, verhülle dein Haupt, /
um nach innen zu schauen, bis der Dämon erscheint vor /
dir, und du erkennest für immer sein höllisches Werk. (Kölwel 1947:8)*

4. ‚Auf der Oktoberfestwiese‘ (Zweite Elegie)

Die Struktur von ‚Auf der Oktoberfestwiese‘, mit 61 Versen die umfangreichste, entspricht derjenigen der ersten Elegie. Sie beginnt mit der Beschreibung der vergangenen Zeiten, einer Art Teilhabe der Menschen am Gelage der Götter:

12 Zu den Kölwels Münchner Schriftstellerfreunden zählten Georg Britting, Richard Billinger, Ernst Penzoldt, Josef Ponten, Hans Brandenburg, Josef Magnus Wehner oder Eugen Roth. Vgl. Pöpl 2002:59.

*Wenn der Herbst kam und die Fülle der Felder und Gärten sich /
häufte unter der reifenden Sonne im bayerischen Land, /
ach wie strömte da alle Freude der spendenden Erde /
hier, am Rande der Stadt, auf dieser Wiese zusammen, /
einem riesigen Teller, von lachenden Göttern gereicht.* (Kölwel 1947:9)

In der langen zweiten Strophe wird das Szenario eines abendlichen ‚Wiesn-besuches‘ ausgebreitet, *die blauen Abende, jene südlich lockende Luft in den atmenden Straßen, eine Welt der Freude, eine Stätte der irdischen Lust* (Kölwel 1947:9). Die Oktoberfestfreude verdichtet sich im Bild einer himmelwärts führenden Karussellfahrt (und anderer Fahrgeschäfte, namentlich eine Schiffsschaukel, ein Riesenrad, ein Toboggan, also eine heute selten gewordene Turmrutschbahn, sowie eine Achterbahn), in der, nicht unelegant, sprachliche Motive aus der vorangegangenen Elegie modifiziert werden; so lässt sich etwa der sich drehende Reigen als positives Gegenbild zum *gespenstischen Tanz* aus deren vorletzter Strophe verstehen, und *die Wolken so weiß* aus dem Englischen Garten rücken jetzt in einen Vergleich. Diese Passage hebt an mit der dem Evangelium und der Offenbarung des Johannes eigenen Sprachformel *Siehe*, wodurch das vermeintlich banale Volksfestgeschehen von vornherein sakralisiert wird:

*Siehe, da hüpfen die hölzernen Pferde, Giraffen, gereckte,
eilten wie weiße Wolken so leicht, wie graue so liefen die
Hirsche, sogar Elefanten schienen ohne Gewicht.
Trunken tanzte das Karussell, es sprangen die Schaukeln zum
Himmel, und riesige Räder trieben den Sternen entgegen, das
Toboggan stieg, denn alles, alles wollte zur Höhe,
und, wie vom Taumel verwirrt, kreisten und kreischten die Wagen der
schwindelnden Achterbahn bis zum Himalaja des Glücks.* (Kölwel 1947:9)

Drunten, wo die Menge sich schob, [...] roch es nach irdischen Schätzen, und an dieser Stelle werden in all ihrer Pracht die kulinarischen Köstlichkeiten aufgezählt, die das Oktoberfest zu Vorkriegszeiten zu bieten hatte: *gebratene Fische, saftige Würste, Hühner, Spanferkel, Wein* und, selbstverständlich, *das köstliche Bier aus bauchigen Fässern*, aber auch Exotisches wie *Feigen, Bananen, Ananas, Kokosnuß, Orangen*, *es lockten der türkische / Honig, Biscuits, Schokolade und alles Süße der Erde*, nicht nur Luxus, mithin, sondern auch – jedenfalls scheinbar – weltoffen und völkerverbindend (Kölwel 1947:10).

Wie eine erklärende Subscriptio zur zuvor breit ausgeführten Pictura wirkt die folgende kurze Strophe, auf die sich im übrigen Thomas Mann in seinem oben zitierten Brief bezogen hatte:

*Wer doch hätte in jenen Tagen gedacht, daß der Mensch nicht
reif sei, zu sitzen als Gast an der gütigen Tafel der Welt!
Immer nach mehr nur langt er mit seiner begehrlchen Hand,
statt zu genießen mit Weisheit, was ihm die Götter beschieden.* (Kölwel 1947:10)

Inmitten der festlichen Stimmung hat das lyrische Ich an dieser Stelle eine Vision, die sich ihm tief ins Gedächtnis eingebrannt hat, von einer *seltsamen Maske*, vielleicht der *Dämon* aus der ersten Elegie:

*Klein war der dunkle Körper, winzig die trippelnden Füße,
riesig doch blähte der Kopf sich wie zur Kugel der Welt.
Wie erhaben sie dastand inmitten der schauenden Menge,
hochmütig grinsend, drehte sie langsam nur um sich selbst.* (Kölwel 1947:10)

Was hier spätestens mit der Verwendung des Wortes *hochmütig* anklingt, ist die Todsünde der Superbia, die erste Todsünde, die im anmaßenden Überschreiten der gesetzten Grenzen besteht. Die Superbia bzw. Hybris stellt letztlich die Ursache des Falles von Luzifer dar, und sie bildet in ihrer Spielart Curiositas (der bis zur Aufklärung negativ bewertete Erkenntnisdrang des Menschen) auch den Hintergrund für Fausts Verdammnis in der ‚Historia von D. Johann Fausten‘ von 1587, auf die wiederum Thomas Mann in seinem ‚Doktor Faustus‘ zurückgreift, um durch dieses Prisma auf die Frage der Schuld der Deutschen an Nationalsozialismus und Krieg zu blicken. Bei Kölwel werden hier und an anderen Stellen in den ‚Münchner Elegien‘ ähnliche Erklärungsversuche gegeben.

Die letzten beiden Strophen sind dem tristen Jetzt gewidmet: *Längst zer-stoben ist alles, die tausend Lichter verlöscht*, so heißt es, und *Leer ist die weite Wiese, [...] / tiefender Regen fällt vom Himmel, ein Meer, ach von Tränen, alles beweinend, was der Krieg so grausam uns nahm* (Kölwel 1947:10f.). Abschließend kehrt die Vision des Dämons wieder. *Einsam steh ich im Nebel, wie von Gespenstern durchweht*, so das lyrische Ich, und es macht ein schleichendes Phantom aus: *Ja, er ist's, der aufgeblähte riesige Kopf*, und die Strophe endet mit einem dystopischen Bild: *[A]lle Öfen sind kalt und die Fenster vom Sturmwind durchweht* (Kölwel 1947:11).

5. ‚Karnealsvision‘ (Dritte Elegie)

Die ‚Karnealsvision‘ weicht von der bisher vorliegenden Struktur des Einst im Gegensatz zum Jetzt ab, sie spielt, auf einer ersten Ebene, zur Gänze nach dem Krieg und erlaubt, wie oben erwähnt, durch eine konkrete Jahresangabe, die zeitliche Einordnung des gesamten Zyklus: *Fastnacht ist heute, die neunzehnhundertundsechsunvierzigste Fastnacht* (Kölwel 1947:12). Präsentiert wird – die

Drehbewegung aus der zweiten Elegie setzt sich fort – vielmehr eine Art surrealer, durch eine Häufung von Enjambements atemlos wirkender, von der Kakophonie des Krieges musikalisch begleiteter Geisterreigen, in dem sich Vergangenes und Gegenwärtiges vermischen:

*Was an Fleisch je versank in die modernde Erde, an Lust sich verbrannte
unter der bunten Hülle der Narrheit, siehe, es hebt sich, ein Spuk, ein
wehender, zwischen den hohlen Trümmern der Stadt.
Wie ein Gewitter, von unten herauf, erbraust die Musik, es
pauken die Bomben, es pfeift die Granate, es wirbelt und trommelt wie
Rauschen des Orkus aus tausend Instrumenten des Tods. (Kölwel 1947:12)*

Als sich der gespenstische Reigen nun zeigt, wird er angeführt von *Venus, [der] nackte[n], sie dreht sich und tanzt schon, die Göttin der Welt* (Kölwel 1947:12). Ihr folgt alles, was in der vergangenen Glorie des Heiligen Römischen Reiches der Deutschen und in den Zeiten danach Rang und Namen hatte: *[E]s flattern die goldenen Mäntel der Kaiser [...], Panzer von Fürsten und Rittern leuchten wie silberne Spiegel, es folgen zierliche Kaufherrn, dann Kapitalisten, Mönche, Bürger, Bauern, in Kölwels alle Stände umfassender Variante eines Totentanzes: [S]elbst der Hirte noch legt das Zicklein auf die blutige / Schlachtbank der tanzenden Venus zu köstlichem Mahl* (Kölwel 1947:12f.). Mittlerweile scheint es, als klinge *die unterirdische Musik, das Brausen des Orkus wie süßer Gesang, und: Siehe, da wächst aus der Erde ein riesiger Schaft, dem / Gnomen gleich, dem grinsenden Torwart zur unteren Welt, einer weiteren Manifestation des Dämons. Dieser Schaft schlägt alle in seinen Bann, bis Kaiser und Fürsten, Ritter, Kaufherrn, Bürger und Bauern / plötzlich in schwebender Lust den Uralten erkennen, den / Stamm aus der leuchtenden Mitte, den paradiesischen Baum, der ja nicht zuletzt Anlass zur Verführung, zu Sündenfall und letztlich zur Vertreibung aus dem Paradies ist* (Kölwel 1947:13). Kurzzeitig entsteht die verlockende Version einer möglichen Rückkehr zum (vermeintlich) intakten München der Vorkriegsjahre: *Ewig scheint wieder die Welt und unverändert wie einst. / Alle Häuser ringsum stehn mit unversehrten Fassaden* (Kölwel 1947:13). Doch die letzte Strophe führt zur bitteren Realität von 1946 zurück:

*Horch, da wandelt sich plötzlich wieder die süße Musik, die
Bomben pauken, es pfeift die Granate, es wirbelt und trommelt wie
Rauschen des Orkus aus tausend Instrumenten des Tods.
Ach, versunken ist alles, was zum Leben erstand,
düster steht die zertrümmerte Stadt, die verfallenen Mauern, die
Kuppeln der Türme liegen im Schutt und fröstelndes Grauen
schleicht, ein Gespenst, durch die neunzehnhundertundsechsunvierzigste Fast-
nacht [...]. (Kölwel 1947:14)*

6. ‚Der Hofgarten‘ (Vierte Elegie)

In ‚Der Hofgarten‘, wie die erste Elegie in einer der von der Bevölkerung geliebten Grünflächen im Herzen der Stadt angesiedelt und übrigens das erste von zwei Gedichten aus dem Zyklus, das auch in einer München-Anthologie von 1988 enthalten ist, zieht der Frühling ein:

*Wenn der Himmel anfang zu blauen über der Stadt, als /
staute die frische Farbe sich bis zu den Gipfeln der Berge, /
wenn die trockenen Straßen sich füllten mit goldenem Licht /
und die schwebenden Flügel der Tauben aufblitzten im Flug, /
ach, wie lockte das goldene Tor in den Frühling des Gartens, das /
staunende Auge zu öffnen vor der atmenden Welt. (Kölwel 1947:15)*

Diese Elegie trägt, für sich genommen, über weite Strecken den Charakter einer heiteren Idylle. Zunächst fehlt das apodiktische *Einst* aus dem Anfangsvers der ersten Elegie, das die Szenerie von Anfang an in die Vergangenheit verbannt, vielmehr suggeriert das Wörtchen *Wenn* hier, obwohl durch das Präteritum gleichfalls der Vergangenheit zugeordnet, den Aspekt einer Wiederholung, was Hoffnung zumindest andeutet. Frühling steht ohnehin als Topos für Neubeginn, und überdies wird die Beschreibung dieser frühlingshaften Idylle bis fast zum Ende dieses Gedichtes durchgehalten und detailliert aufgefächert. Zunächst geht der Blick aufs Kleine, auf die Flora und Fauna: *Auf den Flächen des Rasens, noch unter dem schwarzen Geäste der / Bäume, blühte der märzliche Krokus in buntesten Schwärmen, die / Scilla, die blaue, überschwemmte den grünenden Grund.* Es folgen *Tulpen, Flieder* und tausend *Kastanienkerzen*, ergänzt durch das Goldgelb der *Schnäbel der Amseln* (Kölwel 1947:15). Die Natur ist eingebettet in die gleichfalls harmonische Architektur: *[D]ie silbernen Zungen des/ springenden Brunnens, die leuchtenden Wände der hohen Arkaden, / selbst die fernen Dächer und Türme, sie konnten die Freude nicht / zähmen über das aufgegangene Herz dieser Stadt* (Kölwel 1947:15). Liebkost wird dieses Herz vom weißblauen Himmel, der sich über der Stadt wölbt: *Ja, es war aufgegangen, offen lag es vor uns, die / weißen Wölkchen des Himmels fuhren mit tastenden Schatten / wie mit liebenden Händen darüber* (Kölwel 1947:15).

Die Zärtlichkeit dieses Bildes kulminiert mit den Liebespaaren, die in der ersten Hälfte der letzten Strophe durch den Hofgarten flanieren:

*Ach, wie es knisterte leise im Kies, wenn die liebenden Paare,
trunken vom Frühling, sich lauschend setzten unter die Bäume, zu
hören den himmlischen Herzschlag im eigenen glühenden Ohr.
Zauberischer sprach wohl kein Mund wie der silberne Brunnen der Nacht,
zauberischer wehte kein Atem wie der alles betörende Duft. (Kölwel 1947:15f.)*

Nach dieser synästhetisch aufgefalteten Erfahrung menschlicher und kosmischer Harmonie schlägt in den letzten Versen die Stimmung abrupt um:

*Herz, inmitten der Stadt, wie bist du so grausam verletzt, /
seit die drohende Bombe den wehenden Zauber zerschlug. /
Alle Liebe scheint taub, es wirbeln die Winde der Welt, /
und der Nebel steigt kalt aus den dunklen Trichtern des Tods.* (Kölwel 1947:16)

7. ‚Beim Anblick der zerstörten Stadt‘ (Fünfte Elegie)

Der Titel der nächsten Elegie, die ebenfalls in der oben erwähnten München-Anthologie enthalten ist, lautet ‚Beim Anblick der zerstörten Stadt‘ und erinnert damit an die Überschriften von Gelegenheitsgedichten des 18. Jahrhunderts. Er entspricht der Entstehungssituation des Zyklus, so wie sie Kölwel im oben erwähnten Antwortbrief an Bürgermeister Wimmer dargestellt hat. Dieses Gedicht ist allgemeiner gehalten, insofern es nicht an eine bestimmte Örtlichkeit oder Jahreszeit gebunden ist. Schauplatz ist aber offensichtlich die Innenstadt von München, deren Kultur und Geschäftsleben thematisiert werden. Erneut variiert Kölwel hier das Einst-Jetzt-Muster, diesmal sind es zunächst die einzelnen Strophen, die jeweils diese Struktur aufweisen. Die erste Strophe beginnt mit den Versen: *Wer, der die Stadt einst sah in ihren friedvollen Zeiten, / Häuser und Türme, von atmendem Licht überschwemmt, / als noch die Straßen führten zu blendenden Läden des Reichtums* (Kölwel 1947:17). Dieser idyllische Ton setzt sich fort bis in den vorletzten Vers, in dessen Mitte die Stimmung plötzlich umschlägt: [...] *ach, wer dies sah, er vermag's nicht zu / fassen, daß alles in Trümmern, in Schutt und Asche jetzt liegt* (Kölwel 1947:17).

In der zweiten Strophe wird dargestellt, was sich bei einem Schaufensterbummel in der Münchner Innenstadt dem Auge früher dargeboten hat, nämlich Schuhe, Hüte, Stoffe, exotische Blumen, Lebensmittel, Zigarren und Wein: *Hörst du die unaufhörliche Musik noch hinter den Türen / siehst du die blauen, betrefsten Pförtner noch stehn vor der Tür?* (Kölwel 1947:17).

In der nächsten Strophe abstrahiert Kölwel und wendet sich zunehmend der Frage zu, was den Verlust dieses (Vorkriegs-)Paradieses zur Folge hatte, nämlich Leichtsinn, die Bereitschaft, falschen Versprechen gedankenlos Glauben zu schenken, letzteres scheint zunächst eine deutliche Kritik an den Nationalsozialisten, aber auch an den Mitläufern, nicht *expressis verbis*, aber durchaus unmissverständlich: *Leichter bot sich die Welt an mit jeglichem Tag, und die / Neunmalklugen versprachen auf Erden das himmlische Reich* (Kölwel 1947:17). Dann aber nimmt die Strophe eine Wende hin zu einer allgemeinen Kritik an der Moderne und ihren technischen Neuerungen (angefangen vom fließenden Wasser, elektrischen Licht und dem Autoverkehr bis hin zur Luft- und Raum-

fahrt), für Kölwel Zeichen, dass der Mensch träge und dadurch hochmütig geworden ist:¹³

*Lief doch das Wasser von selbst dir klar in den Krug, und das Licht, es
flamnte beim leichtesten Griff, die Wagen liefen seit langem schon
ohne Pferde und riesige Schiffe durchflogen die Luft,
bis zu den Sternen selbst strebt der Mensch und darüber hinaus,
um zu entwinden den Engeln das ewig behütete Licht. (Kölwel 1947:17)*

Spätestens durch den zuletzt zitierten Vers wird klar, worauf Kölwel hier hinauswill, nämlich eine neuerliche Mythisierung der Schuldfrage, die sich in vorangegangenen Strophen bereits abgezeichnet hatte, etwa in der Gestalt des Dämons. Es ist nun ganz klar der Inbegriff grenzüberschreitender Hybris, Luzifer, der selbsternannte Lichtbringer, der der Verführer ist, in dem sich aber auch die Hybris des modernen Menschen verkörpert. Hinter dieser mythischen Überhöhung verschwinden wieder die konkreten politischen Verantwortlichkeiten nahezu völlig:

*Luzifer nur, der Gestürzte, naht sich den Sterblichen stets, /
wollte doch er einst dasselbe: rauben das göttliche Licht. /
Herrlich dünkt sich der Mensch, wenn er die Flamme empfängt, /
taub ist sein Ohr, wenn das grinsende Lachen von unten ertönt. /
Immer wieder glaubt er zu halten das himmlische Licht, den /
letzten Winkel der Erde hell zu durchleuchten, und immer nur /
hält er die höllische Fackel in seiner verderblichen Hand.*

*Geist des Menschen, wie wirst Du zum Flammenträger des Bösen, /
wenn nicht die Demut vor Gott dein Ungemeßnes begrenzt. (Kölwel 1947:18)*

Die beiden Verse der hier zitierten letzten Strophe der Elegie nennen das Gegenbild zur und Gegenmittel gegen die Hybris, nämlich die *Demut vor Gott*. Damit eröffnet das Gedicht einen Ausweg und erweitert sich gleich zum *Theatrum mundi* um Gott und den Teufel, um Schuld und Erlösung.

8. ‚Kommet, o Freunde!‘ (Sechste Elegie)

Darauf läuft die sechste und letzte Elegie hinaus, ‚Kommet, o Freunde!‘ Hier wird in der Erinnerung an vergangene gemeinschaftliche Tage zunächst eine

13 Wenn sich in Kölwels Spiel mit der ideengeschichtlichen Tradition der mittelalterlichen Theologie der Hochmut des Menschen auf die Todsünde der Superbia beziehen lässt, so steht die hier dargestellte Trägheit des Menschen in Verbindung mit derjenigen der Acedia.

Wiederkunft der Dichterfreunde heraufbesworen, der lebenden und der toten. Doch zunächst bringt die erste Strophe in einem prägnanten Bild nochmals die Ausgangssituation in Erinnerung, das zerstörte München:

Höhlender Wind wohnt zwischen dem kalten Gemäuer der Stadt, es klappern die wackligen Läden, es klirrt das zerbrochene Glas. Dunkel erfüllt die Straße, und die erloschenen Lampen schwanken drohend über dem erschrockenen Haupt. (Kölwel 1947:19)

Nun erfolgt ein Anruf direkt an die in alle Wind zerstreuten Freunde, der Zeiten zu gedenken, in denen das Haus des lyrischen Ich noch warm war und wohnlich, mit seinen *leuchtenden Fenster[n]*, dem *wärmenden Ofe[n]*, der *lodernden Flamme*, *duftende[m] Kaffe[e]* und *Wei[n]*, und vor allem mit den *gläubigen Reden*, doch: *Leer sind die Tische, kalt ist das Haus und offen den Winden* (Kölwel 1947:19). Allmählich bahnt sich an, dass Freundschaft und Liebe die Gegenmittel gegen Zwietracht und Hass und Überhebung sind, die hinter den Zerstörungen stehen. Was die harmonische Vereinigung herbeiführen kann, könnte die Poesie sein, jedenfalls spielt das Gedicht mit dem Bild vom Pegasus, den die Dichterfreunde satteln und besteigen sollen. Dieser sozusagen Schillersche Gedankengang im Gedicht wird dann aber nicht weiter ausgeführt, es bleibt vielmehr beim allgemeinen Preis von Harmonie, Freundschaft und Liebe:

Ach, noch wagt es mein Mund nicht, euch alle zu laden, doch / höret den inneren Ruf, es ruft euch mein liebendes Herz. / Wo ihr auch seid, lebend in fremden Ländern, und tot schon / unter der Erde, besteigt das geflügelte Windroß, ihr kennt seine Mähne, und sein Sattel ist euch vertraut. (Kölwel 1947:19)

Diese Geisterbeschwörung gelingt, zumindest in Form einer Vision: *Wirklich, ihr kommt, ihr alle, die ich im Winde jetzt rufe, einer betritt nach dem anderen das zertrümmerte Haus* (Kölwel 1947:20). Stumm betrachten die herbeigekommenen Freunde das Bild des leeren, zerstörten Hauses (weder *Ofen*, noch *Licht*, noch *Tisch*, noch *Stuhl*), aber: *Wer doch vermag es zu fassen, daß der Sturmwind sich legt, je / länger ihr schweigt, und wer, daß die Kälte zu weichen beginnt, als / hätte der Ofen, der alte sich plötzlich mit Feuer gefüllt* (Kölwel 1947:20). Misstrauisch schreibt das lyrische Ich die plötzliche Wärme zunächst noch dem bisher waltenden *Feuer des Hasses*, dem *Feuer des höllischen Fluchs* zu.

Doch in der letzten Strophe (die wieder mit dem apokalyptischen *Siehe* des Evangelisten Johannes beginnt) sind die Macht von Hass und Hölle durch die Macht der Freundschaft gebrochen: *[I]hr alle, ihr Freunde, ihr / schließet den alten Halbkreis, um zu umfassen den Freund / wie die Sichel des Mondes am Him-*

mel den zitternden Stern (Kölwel 1947:20). Das Bild irdischer Allharmonie wird schon durch diesen Vergleich kosmisch überhöht, und nach der Luziferwelt in der vorletzten Elegie tun sich nun am Ende Zyklus himmlische Sphären auf, die in einem Preis der Liebe, die an Paulus' Hohelied der Liebe in 1. Korinther 13 erinnert:

*Tönt nicht die Stimme der Engel von oben herab durch die Nacht? /
Hör ich den Cherubin, hör ich den Seraphin, hör ich euch selbst? /
Ach, euer Mund ertönt, und: euer Herz, versöhnt, /
tönt wie der ewige, himmlische Chor: Liebe nur ist /
das, was auf Erden uns hilft, wenn auch die Feindschaft gellt, /
Liebe nur, Liebe nur, Liebe nur rettet die leidende Welt.* (Kölwel 1947:20)

9. Zusammenfassung

Der Stoff des hier behandelten Gedichtzyklus entspricht genau dem, was die Trümmerliteratur der Jahre nach 1945 inhaltlich thematisiert: In Trümmern liegt die Stadt München, ihre Bauten, aber auch die Parklandschaften, die sie enthält, sind auf beklagenswerte Weise in Mitleidenschaft gezogen, in Trümmern liegt aber, im übertragenen Sinne, auch das persönliche Leben des lyrischen Ich: die Freunde von früher sind tot oder in die Welt zerstreut. Wie eingangs erwähnt, hat Kölwel der Umsetzung dieses Stoffes in eine dichterische Form keine ihm tendenziell entsprechende rudimentäre, karge, kurze, elliptische, prosaische Gestalt – nach Art etwa von Günter Eichs ‚Inventur‘ oder ‚Die Latrine‘ – gegeben, sondern vielmehr eine, die sich gegen dessen Haltlosigkeit zu stemmen scheint.

Dies zeigt sich an Struktur und Sprache: schon die geschlossene, gleichsam ‚intakte‘ Form des Zyklus, überdies wenigstens teilweise angelehnt an die Abfolge der Jahreszeiten, suggeriert Ganzheitlichkeit, die Gedichte sind in Strophen gegliedert, die Sprache ist rhythmisch. Hinzu kommt ein ganzes Arsenal an schmückenden Adjektiven. Die Verankerung in der Tradition erfolgt nicht nur durch den Rekurs auf die Gedichtform Elegie, sondern auch durch einzelne Bilder im Text, etwa die oben zitierte Anspielung auf das geflügelte Dichterross Pegasus im letzten Gedicht. All dies sind formale Merkmale, die dem Ansatz der Autoren der eigentlichen Trümmerliteratur, wie Eich oder Wolfgang Borchert überdies oft junge Kriegsheimkehrer und daher literarische Anfänger, grundlegend zuwiderlief, denn diese misstrauten nach dem Missbrauch der Sprache im Nationalsozialismus jeglicher Art von rhetorischen Elementen in der Literatur.

Der gravierendste Unterschied zu den Autoren im Umkreis der Gruppe 47 schließlich besteht darin, dass Kölwel die Zerstörung Münchens – und damit letztlich auch deren Ursachen – in einen gleichsam metaphysischen Sinnzusam-

menhang einordnet, der überdies konkrete politische Verantwortlichkeiten ausblendet bzw. allenfalls andeutet. Zunächst bleibt es in der Schwebelage, ob die vom lyrischen Ich immer wieder beschworene heile Welt der Vergangenheit anzusiedeln ist vor 1942, als die ersten Bomben auf die Stadt fielen, oder vor den Überfällen auf Österreich und die Tschechoslowakei sowie dem Beginn des Zweiten Weltkrieges 1938/39, oder doch vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933, wofür es allenfalls vage Anhaltspunkte gibt, etwa die Anspielung in der ersten Elegie, dass *das freie Wort* zum Schweigen gebracht worden sei. Davon, dass München den Nationalsozialisten als ‚Hauptstadt der Bewegung‘ galt, ist nicht einmal andeutungsweise die Rede, es sei denn, auch dies stellt einen Teil jenes Hochmuts dar, den das lyrische Ich immer wieder beschwört. Zunehmend nämlich wird, wie oben gezeigt, im Zyklus ein welttheaterhaftes Panorama entworfen, das die geistesgeschichtlich-theologische Tradition insbesondere des europäischen Mittelalters und der Frühen Neuzeit beschwört (etwa durch das Spiel mit dem Totentanzmotiv) und innerhalb dessen literarisch die Superbia bzw. Hybris des modernen Menschen als Ursache für den Fall angeführt wird.¹⁴ In diesem *Theatrum mundi* tummeln sich überdies, als Verkörperung des Bösen, ein Dämon bzw. der gefallene Engel Luzifer und, als dessen Gegenspieler, Cherubim und Seraphinen. Den Schluss bildet dann die dreifache Anrufung der Liebe als Allheilmittel gegen das Leid der Welt, ganz nach Art des Ersten Korintherbriefes.

Der Zyklus stellt eine gelungene, kunstvoll sublimierte Schilderung der Gefühle dar, die ein München-Flaneur unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg empfunden haben mag, durchaus originell wirkt die Darstellung vermeintlich banaler, niedriger Alltagsdinge (Fahrgeschäfte auf dem Oktoberfest, Waren in den Auslagen der Läden) im Zusammenhang mit der hohen Form der Elegie. Als kritische Auseinandersetzung mit den Ursachen, die der Zerstörung zugrunde liegen, oder gar als Problematisierung der eigenen Schuld funktioniert er allerdings aus heutiger Sicht nicht, und er will dies auch nicht leisten.¹⁵ Dies

14 Nur kurz sei hier erwähnt, dass auch Thomas Mann im ‚Doktor Faustus‘ insbesondere auf Literatur und Musik der ‚archaischen‘, d.h. vormodernen und voraufklärerischen Zeit, zurückgeht, wenn er sich mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzt.

15 Ebenfalls nur kurz sei auf die Problematik verwiesen, inwieweit die traditionell von poetischer und damit indirekter Sprache geprägte Lyrik sich mit politischen Themen, die zunächst einmal einen direkten, einen ‚unpoetischen‘ Diskurs erfordern, überhaupt erfolgreich auseinandersetzen kann. Dies stand bereits (neben anderen Ursachen) im Hintergrund der Börne-Heine-Fehde und begegnet, für die Zeit nach dem Nationalsozialismus, dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust, in prägnanter Form in Adornos Diktum, dass es barbarisch bzw. überhaupt unmöglich sei, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, eine Meinung, die wird zu Meinung, die er bekanntermaßen erst angesichts von Paul Celans Lyrik revidierte.

gilt allerdings für viele, wenn nicht die meisten literarischen Texte aus der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, in denen, entsprechend dem gesellschaftlichen Klima der Zeit, so etwas wie die Schuldfrage verdrängt bzw. gar nicht erst thematisiert wird. Nichtsdestotrotz stellen die ‚Münchner Elegien‘ alles in allem aufgrund ihrer Geschlossenheit als Zyklus und ihres entschiedenen Umsetzens der elegischen Struktur des Einst und Jetzt ein durchaus bemerkenswertes und auch lesenswertes Zeugnis für die formal konservativen Tendenzen in der Nachkriegsliteratur dar.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- KAFKA, Franz (1958): *Briefe 1902–1924*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- KÖLWEL, Gottfried (1947): *Münchner Elegien und andere Gesänge*. Berlin: Albert Nauck.
- KÖLWEL, Gottfried (1964): *Prosa – Dramen – Verse. Band III*. München; Wien: Albert Langen; Georg Müller.
- KÖLWEL, Gottfried (1988): Der Hofgarten; Beim Anblick der zerstörten Stadt. In: FENZL, Fritz (Hrsg.): *München meine Liebe. Geschichten und Gedichte über eine vielgerühmte Stadt*. München: Süddeutscher Verlag, S. 214–217.
- MANN, Thomas (1963): *Briefe 1937–1947*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- MANN, Thomas (2008): Gladius Dei. In: MANN, Thomas: *München leuchtete*. München: Süddeutsche Zeitung Bibliothek, S. 17–34.
- SCHILLER, Friedrich (1962): *Sämtliche Werke. Band 5*. München: Hanser.

Sekundärliteratur

- BINDER, Hartmut (1991): „Jugend ist natürlich immer schön...“. Kafka als literarischer Ratgeber. In: BINDER, Hartmut (Hrsg.): *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*. Berlin: Gebr. Mann, S. 17–96.
- DÜNNINGER, Eberhard (1993) Gottfried Kölwel und Georg Britting. Expressionismus und Regionalität in ihren Erzählungen. In: GAJEK, Bernhard / SCHMITZ, Walter (Hrsg.): *Georg Britting (1891–1964). Vorträge des Regensburger Kolloquiums*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern u. a.: Peter Lang, S. 99–109.
- DÜNNINGER, Eberhard (2012): Gottfried Kölwel und Georg Britting. Beziehungen und Wechselwirkungen in ihren Werken. In: RIEDL-VALDER, Christine / BONK, Sigmund / LÜBBERS, Bernhard (Hrsg.): *Georg Britting und Gottfried Kölwel. Neue Facetten zu ihrem schriftstellerischen Werk*. Regensburg: Peter Morsbach, S. 9–13.

- FRÜHWALD, Wolfgang (1987): Literatur von der Zeit der ersten bis in die Zeit der zweiten Republik (1920–1956). In: WEBER, Albrecht (Hrsg.): *Handbuch der Literatur in Bayern vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart. Geschichte und Interpretationen*. Regensburg: Friedrich Pustet, S. 437–466.
- GIRLINGER, Ingrid (1991): Gottfried Kölwel. Studien zu seinem erzählerischen und dramatischen Werk. Frankfurt am Main; Bern; New York u. a.: Peter Lang.
- HEUSCHELE, Otto (1979): Kölwel, Gottfried. In: *Neue Deutsche Biographie* 12. Berlin: Duncker & Humblot, S. 327f.
- KIESEL, Helmuth (2019): Trost und Erbauung aus der „schweren Strenge“ des Sonetts. Sonettgedichtung in den Jahren 1933–1945 bei Albrecht Haushofer, Reinhold Schneider und Johannes R. Becher. In: GOTTERBARM, Mario / KNÖDLER, Stefan / TILL, Dietmar (Hrsg.): *Sonett-Gemeinschaften. Die Soziale Referentialität des Sonetts*. Ferdinand Schöningh, S. 257–272.
- PÖPPL, Joachim (2002): *Gottfried Kölwel. Ein Schriftsteller zwischen Beratzhausen und München*. Hemau: Buchverlag der Tangrintler Nachrichten.
- RIEDL-VALDER, Christine (2012): „... holte mich immer wieder die Landschaft meiner Kindheit in ihren unwiderstehlichen Bereich zurück...“. Der Schriftsteller Gottfried Kölwel (1889–1958) und seine Beziehung zur Oberpfalz. In: RIEDL-VALDER, Christine / BONK, Sigmund / LÜBBERS, Bernhard (Hrsg.): *Georg Britting und Gottfried Kölwel. Neue Facetten zu ihrem schriftstellerischen Werk*. Regensburg: Peter Morsbach, S. 99–118.
- SCHWEIGGERT, Alfons (2004): Gottfried Kölwel (16. 10. 1889 – 21. 3. 1958). Der Dichter der ‚Münchner Elegien‘. In: SCHWEIGGERT, Alfons / MACHER, Hannes S. (Hrsg.): *Autoren und Autorinnen in Bayern. 20. Jahrhundert*. Dachau: Bayerland, S. 126f.

Online-Artikel

- TIMMERMANN, Johannes / WEISS Dieter J. / ZECH-KLEBER Bernhard von (2017): *Bayernhymne*. Zugänglich unter: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Bayernhymne> [18. 9. 2022].

Zur Transformation der Narrativität in aktuellen Theater- und Videoadaptionen des Romans ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer

Petr PYTLÍK

Masaryk University, Brno
pytlik@ped.muni.cz

ABSTRACT

On the transformation of narrativity in current theater and video adaptations of the novel ‚Die Wand‘ by Marlen Haushofer

This article goes into the process of adapting the novel ‚Die Wand‘ by Marlen Haushofer. An attempt is made to further explore the effects of transmediation (Elleström 2017) and intermediale Aufpfpfung (Wirth 2006) at the narrative perspective level. The key question, which is addressed based on an analysis of selected theatrical adaptations, is: What effects does transmediation and intermediale Aufpfpfung have on the perception of the literary-theatrical (filmic) text on the narrative level? And further: Which intermedial transfers come into play on the narrative level and which narrative factors of the original are suppressed during the adaptation process?

KEYWORDS

Marlen Haushofer, Die Wand, intermediality, transmediation, narrativity

Schon bei einem flüchtigen Blick auf die Liste der Theater- und Filmadaptionen von Marlen Haushofers Roman ‚Die Wand‘, die in den letzten Jahren zu verzeichnen waren, lässt sich sagen, dass dieses bedeutende Werk der österreichischen Literatur aktuell eine neue erfolgreiche Rezeptionswelle erlebt. Dabei blieb es bei seiner Erstveröffentlichung im Jahre 1963 fast unbeachtet, wobei die Neuauflage 1968 ebenfalls kein Verkaufserfolg wurde. Der Roman wurde erst 13 Jahre nach Haushofers Tod im Jahre 1983 mit einer Auflage von 24 500 Stück wieder aufgelegt, und erst dann wurde er ein europaweiter Erfolg (Angaben nach Odendahl 2017). Es folgten in rascher Folge neue Auflagen bei unterschiedlichen Verlagen, außerdem wurde der Roman in mehreren Fassungen als Hörbuch veröffentlicht und 2012 mit Martina Gedeck in der Hauptrolle verfilmt. Sieben Jahre nach dieser erfolgreichen Verfilmung ist endlich auch die tschechi-

sche Übersetzung von Kateřina Lepic erschienen. 2020–2021 wurde der Roman in vielen deutschen, österreichischen und tschechischen Theatern in Form eines Filmtheater-, Video-, Theaterstücks oder auch einer Performance adaptiert.

Aufgrund der in den letzten Jahren entstandenen Adaptionen dieses inzwischen zumindest in Österreich kanonisierten Textes wird im vorliegenden Artikel der Prozess der medialen Transformation untersucht. Der Fokus des Artikels liegt dabei auf der Transformation der narrativen Mittel und ihrer Funktionen. Untersucht wird besonders, wie sich die Narrativität durch die „Materialisierung“ des Textes verändert, d.h. a) welche Auswirkungen die Verfahren der Form-Änderung und der Transmediation auf die Wahrnehmung des literarisch-theatralischen (filmischen) Textes auf der narrativen Ebene haben und b) welche intermedialen Transfers auf dieser Ebene zur Geltung kommen und welche narrativen Mittel des Originals durch die Transmediation ausgeblendet oder aber verstärkt werden. Als Material für die genannte Analyse dienen Adaptionen von ‚Die Wand‘ aus den Jahren 2021–2022 in deutschen und tschechischen Theatern, namentlich die Theateradaption im Theater Ulm (2021), die Videoadaption und die Theateradaption im tschechischen HaDivadlo Brno (2020, 2021) und die Theater-Videoadaption im Theater und Orchester GmbH (TOG) Neubrandenburg/Neustrelitz (2022).

1. Transmediation in der Literaturwissenschaft

Bevor die einzelnen Theater- und Videoadaptionen analysiert werden, soll eine kurze Einführung in die Problematik der Adaption und der Transmediation und ihrer Konsequenzen für die narrative Ebene gegeben werden. Es ist offensichtlich, dass das vorgesehene Analyseverfahren fachübergreifend zwischen Medien-, Literatur- und Theaterwissenschaft zu verorten ist. Folglich soll bei der Analyse eine komplexe fachübergreifende Perspektive angewandt werden.

Aus dem oben genannten Grund werden für die Zwecke der Analyse im vorliegenden Beitrag zwei unterschiedliche Definitionen von literarischer Adaption und Transmediation verwendet. Der schwedische Komparatist Lars Elleström (2017:16) definiert Transmediation aus der Wahrnehmungsperspektive des Rezipienten als präsemiotisches Phänomen und versteht darunter die physische Realisierung von Entitäten (mit materiellen, sensorischen und raumzeitlichen Qualitäten und semiotischem Potenzial), die von „menschlichen Sinnesrezeptoren in einem Kommunikationskontext“ wahrgenommen werden. Eine solche Interpretation akzentuiert zwar die technischen und materiellen Aspekte (und zwar auf Kosten der ästhetischen Aspekte), ist für die Analyse der Adaption eines literarischen Textes aber trotzdem relevant, denn materielle und sensorische Aspekte spielen bei der Transformation der narrativen Mittel in den unten

beschriebenen Adaptionen eine wichtige Rolle, wie im Fortgang des Textes an einzelnen Beispielen auch gezeigt werden kann.

Da aber aufgrund der oben genannten Definition Veränderungen auf der narrativen Ebene nicht gänzlich beschrieben werden können, soll auch die kunstwissenschaftliche Definition der Transmediation von Uwe Wirth (2006), der in seinen Studien verschiedene intermediale Zusammenhänge klassifiziert und somit die jeweiligen intermedialen Bezüge zu erklären versucht, herangezogen werden. Die Veränderungen auf der narrativen Ebene, von denen hier die Rede ist, sind nach Wirth als dritte Stufe der Intermedialität, als eine konzeptionelle Aufpfropfung zu bezeichnen. Diese verzichtet auf eine mediale Modulation der Konfiguration bzw. auf die mediale Aufpfropfung verschiedener konfigurierter Zeichenverbundsysteme. Stattdessen überträgt sie das Konzept der medialen Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf ein anderes, das geschieht zum Beispiel bei der Übertragung theatraler Inszenierungsprinzipien in die Literatur und umgekehrt (Wirth 2006). Ein konkretes Beispiel für eine solche Übertragung ist die Verwendung von filmischen Schnitten im Theater oder in literarischen Werken. Diese Techniken sind bei der Analyse von Theater- oder Videoadaptionen besonders zu berücksichtigen. Der Definition von Wirth entsprechend wird im vorliegenden Beitrag nicht untersucht, welche Aspekte inhaltlich während des Adaptionprozesses transformiert werden, sondern nur, wie die mediale Konfiguration eines Zeichenverbundsystems (Literatur) auf ein anderes (Theater und Film) übertragen wird. Anders gesagt, es wird gefragt, ob, und wenn ja, wie in den Theater- und Videoadaptionen das Originalkonzept der narrativen Gestaltung übertragen oder aber unterdrückt wird, welche Auswirkungen die Übertragung bzw. Unterdrückung in den entsprechenden Fällen hat.

2. Narrative Spezifika des Romans ‚Die Wand‘

Um analysieren zu können, welche narrativen Aspekte des Originaltextes (und wie) während der jeweiligen Adaptionprozesse übertragen werden, soll auf die narrativen Spezifika im Roman ‚Die Wand‘ eingegangen werden, die schon in der Literaturwissenschaft eingehend diskutiert wurden. Dabei wird vor allem darauf hingewiesen, dass es sich in ‚Die Wand‘ um monologisches Erzählen beim personalen Erzählverhalten handelt. Der Monolog spielt übrigens in vielen Texten von Haushofer eine geradezu entscheidende Rolle. Wie Schmidt-Dengler (2010:191 ff.) feststellt, führt das monologische Erzählen in den Texten von Marlen Haushofer genauso wie bei Thomas Bernhard bis zur Zerstörung oder auch zur Verunmöglichung eines Dialogs. In Haushofers Texten ist Kommunikation oft von Anfang an unmöglich. So ist die Heldin in ‚Der Wand‘ im größten Teil des Romans die alleinige Überlebende; in ‚Mansarde‘ ist die Heldin

von Anfang an taub usw. In ‚Der Wand‘ fühlt sich übrigens die Hauptprotagonistin zum monologischen Schreiben ohne eigentlichen Rezipienten regelrecht verurteilt, wie sich aus dem folgenden Zitat ergibt:

Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben: es hat sich eben so für mich ergeben, dass ich schreiben muss, wenn ich nicht den Verstand verlieren will. Es ist ja keiner da, der für mich denken und sorgen könnte. Ich bin ganz allein, und ich muss versuchen, die langen dunklen Wintermonate zu überstehen. Ich rechne nicht damit, dass diese Aufzeichnungen jemals gefunden werden. Im Augenblick weiß ich nicht einmal, ob ich es wünsche. (Haushofer 2003:5)

In Weiterführung dieser Beobachtungen wird in einigen Studien auf die Innenperspektive einer Schreiberin und die daraus erfolgende „doppelte Vermittlung“ aufmerksam gemacht. Genauer gesagt: Die Erzählerin erzählt ihre eigene Geschichte, indem sie sie niederschreibt. Seidel definiert diese spezifische Erzählperspektive folgendermaßen: „Das erzählende Ich ist [...] auch ein schreibendes Ich, die Erzählerin auch eine Schreiberin“ (Seidel 2005:76). An Stellen, an denen die Perspektive einer Schreiberin hervortritt, ist der Erzählrahmen festzustellen: „Heute am fünften November beginne ich mit meinem Bericht [...] Ich fürchte, dass sich in meiner Erinnerung vieles anders ausnimmt als ich es wirklich erlebte“ (Haushofer 2003:5). Die eingerahmte Geschichte stellt dann die eigentliche Erzählung dar: „Es fing damit an, daß ich erwachte und mich völlig schutzlos und preisgegeben fühlte. Ich war körperlich nicht mehr müde und dem Ansturm meiner Gedanken ausgeliefert“ (Haushofer 2003:45).

Aus der doppelten Perspektive einer Schreiberin und einer Erzählerin ergibt sich auch eine deutliche Distanz dem eigenen Ich gegenüber, das schließlich an einigen Stellen sogar in der 3. Person als „sie“ bezeichnet wird:

Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, die Frau mit dem kleinen Doppelkinn, die sich sehr bemühte, jünger auszusehen, als sie war, empfinde ich wenig Sympathie für sie. Ich möchte aber nicht zu hart über sie urteilen. Sie hatte ja nie eine Möglichkeit, ihr Leben bewußt zu gestalten. [...] Aber eines möchte ich ihr zugute halten: sie spürte immer ein dumpfes Unbehagen und wusste, dass dies alles viel zuwenig war. (Haushofer 2003:100)

Außer der doppelten Erzählperspektive wird in der Literaturwissenschaft oft auf die paradoxe Situation, in der sich der Leser von ‚Die Wand‘ befindet, hingewiesen. Der Leser „hört“ beim eigenen Lesen eine „körperlose“ Stimme, die vorliest, was die Hauptprotagonistin, die das Manuskript in einer Berghütte zurückgelassen hat, aufgeschrieben hat. Wichtig ist, dass es in der von Haushofer geschaffenen Romanwelt grundsätzlich keinen Leser dieses Berichtes geben kann: Am Ende des Berichtes tötet die Hauptprotagonistin den Eindringling, den Mann, den einzigen möglichen Leser. Caviola macht schließlich auf diese paradoxe Situation aufmerksam und schlussfolgert: Wenn es einen Leser gäbe, wäre dann

die Authentizität des Berichtes und damit auch die Weltauffassung der Hauptperson bedroht (vgl. Caviola 1991:107–110). Schmidt Dengler geht noch weiter und sieht in dem strikt monologischen Prinzip der Textkonstitution eine Antwort „auf eine Welt, die sich so völlig dem Realitätsprinzip verschrieben hatte, dass sie die eigene Rede darüber [für] die einzig mögliche hielt und keine andere Stimme mehr neben sich dulden wollte“ (Schmidt-Dengler 2010:195).

Gleichzeitig, so bemerkt die Erzählerin, komme ihr das Schreiben jedoch ein wenig leichter vor, wenn sie sich einen Empfänger vorstelle. Beim Denken an einen künftigen Leser werde sie sogar hoffnungsvoll, wie auch Caviola zutreffend feststellt: „[t]he hermit-narrator and the reader simultaneously both exclude each other and depend on each other for their existence“ (Caviola 1991:107). Offen bleibt, ob in dem Augenblick, in dem der Text von uns als Leser gelesen wird, die Hauptprotagonistin und Erzählerin-Schreiberin noch lebt, oder ob, wie ich behaupten möchte, die Situation so konstruiert ist, dass es in der von diesem Text erschaffenen Welt gerade nur diesen Text gibt, einen Text ohne Erzählerin und ohne Leser.

Was am Ende diese Überlegungen zur **Erzählsituation** in ‚Die Wand‘ sicher ist: In der durch Haushofer aufgebauten Situation gibt es einen niedergeschriebenen Text, der als letztes Zeugnis von der Menschheit übriggeblieben ist. Alles andere bleibt absichtlich unklar, verhüllt oder unausgesprochen. Daraus lässt sich folgern, dass der Fokus bei einer Analyse die Transformation der narrativen Prinzipien des Textes während des Adaption- und Transmediationsprozesses vor allem auf der Übertragung der „doppelten“ Erzählperspektive einer „Erzählerin-Schreiberin“ liegen sollte, denn gerade durch dieses Prinzip wird im Roman die paradoxe Ausgangssituation konstruiert.

Ein zweiter Aspekt, der bei der narrativen Analyse eine wichtige Rolle spielt, ist der intertextuelle Vergleich des Romans von Marlen Haushofer mit ‚Robinson Crusoe‘ von Daniel Defoe. In einigen literaturwissenschaftlichen Texten wird die ‚Wand‘ als „moderne Robinsonade“ (Jablkowska 1989) bezeichnet oder es wird zumindest auf die „Robinson-Motive“ hingewiesen oder der Begriff „postapokalyptische Robinsonade“ (Odendahl 2017) verwendet. Auf der anderen Seite wird diese Charakteristik hinterfragt (Roebing 1989, Arnold 2009). Wichtig für den vorliegenden Beitrag ist in einem Exkurs darzulegen, in welchen narrativen Aspekten diese zwei Texte vergleichbar sind und in welchen sie sich unterscheiden.

Odendahl ordnet aufgrund der von Reckwitz und Ullrich definierten gattungsspezifischen Merkmale einer Robinsonade¹ den Roman eindeutig der

1 Gattungskonstituierende Motive einer Robinsonade nach Reckwitz: Isolation, physisches Überleben, psychisches Überleben, Überleben als Gemeinschaft, Überlebensarrangement

Gattung der Robinsonade und dem Subgenre der Postapokalypse zu (Odendahl 2017:591), wobei er auf die unfreiwillige Isolation der Hauptprotagonistin und die daraus folgende Erzählperspektive oder, anders gesagt, auf die „Nullpunktsituation“ hinweist. Bei der Berücksichtigung der oben beschriebenen narrativen Ausgangssituation sind allerdings auch andere Gemeinsamkeiten zwischen ‚Robinson Crusoe‘ und ‚Die Wand‘ festzustellen. In beiden Fällen wird eine „Illusion des Realen“ (Novak, 1973:121) konstruiert, in beiden Fällen sind das erzählende Ich mit dem erlebenden Ich identisch, wobei es für den Interpretationsprozess wichtig ist, zwischen diesen zwei Ichs zu unterscheiden (Shigematsu 2015:51). Beide Romane können schließlich dem Genre der „spirituellen Autobiographie“ zugeordnet werden, in der die Hauptfigur von ihrer eigenen emotionalen und mentalen Welt erzählt (Brown 1971). Schaut man sich aber die zwei Texte näher an, stellt man fest, dass diese Gemeinsamkeiten viel zu verallgemeinernd sind und dass die zwei Romane sich ebenso gut als Gegenpole gegenübergestellt werden könnten und m. E. auch sollten.

Vor allem ist ‚Die Wand‘ als eine intensive innere Suche nach dem eigenen Ich (Schmidt-Dengler 2010:190) und im erweiterten Sinne als eine Reflexion der westlichen Gesellschaft zu lesen. Die These lautet nach Schmidt-Dengler: „Wir leben isoliert, im Besonderen wird es der Frau nicht ermöglicht, diese Isolation zu durchbrechen.“ Die Wand als Symbol lässt die längst vorhandene Wirklichkeit explizit wirksam werden, aber zugleich wird es in der Situation, in der sich die Hauptprotagonistin befindet, möglich, ein wirkliches, d. h. eigenständiges Leben im Einklang mit der Natur zu führen. Dabei macht Schmidt-Dengler zurecht darauf aufmerksam, dass „das Buch nicht davon handelt, wie ein weibliches Individuum zum Bewusstsein seiner (promethetischen) Individualität kommen kann, sondern vielmehr davon, wie problematisch diese Identität auch wird“ (Schmidt-Dengler 2010:191). Die Geschichte von Robinson Crusoe wird dagegen affirmativ erzählt: Es ist die Geschichte der Eroberung und Kolonialisierung einer bisher unbekanntes Insel, in der Robinson Crusoe klar den westlichen, erobernden Menschen verkörpert. In diesem Zusammenhang ist es nicht überraschend, dass James Joyce die Geschichte von Robinson Crusoe ein „true symbol of the British conquest“ (Joyce 1912 [1964]:24–25) nannte.

Daneben unterscheiden sich auch die Ausgangssituationen in den beiden Romanen: „die Ausgesetztheit in ‚Die Wand‘ ist endgültig; es ist auch keine Ausstiegsutopie, denn es gibt keine Aussicht auf Rettung; es gibt nur das reine Überleben, die bloße Existenz“ (Arnold 2009:180). Aus der narrativen Perspektive

und Bewahrung, Natur und Zivilisation/Die Zivilisierung der Inselwelt, innere Zivilisation, gesellschaftliche Zivilisation, Kulturmensch und Naturmensch, Zivilisationsarrangement und -bewahrung, Insel als Exil, Reise nach Innen und Dynamik.

betont Knápek, dass sich in ‚Die Wand‘ die autodiegetische Erzählerin implizit oder explizit zu existentiellen Fragen der Menschheit äußert, wenn sie die Willensfreiheit und Autonomie der Menschen zweifelnd hinterfragt (Knápek 2019); in ‚Robinson Crusoe‘ werden dagegen genau die Werte der Willensfreiheit und Autonomie der Menschen gefeiert.

Aus den oben genannten Gründen wäre ‚Die Wand‘ kaum als „moderne Robinsonade“ zu bezeichnen. Allerdings bietet es sich an, den Text mit einem anderen Roman von Daniel Defoe zu vergleichen, nämlich mit der Geschichte der ‚Moll Flanders‘. Einer Frau, die wie die Hauptprotagonistin in ‚Die Wand‘ anonym bleibt (der Name Moll Flanders sei dabei nur ein vom Verleger erfundener Name). Ähnlich wie in ‚Die Wand‘ sucht die Hauptprotagonistin durch das Erzählen/Aufschreiben der eigenen Geschichte ihre wahre Identität. Moll erklärt dies folgendermaßen: „[S]o you may give me leave to speak of myself under that name till I dare own who I have been, as well as who I am“ (Defoe 1998:7). Nicht zu vergessen ist dabei, dass Moll Flanders genauso wie die Hauptprotagonistin in ‚Die Wand‘ eine Erzählerin-Schreiberin ist. Außerdem kann man in beiden Fällen von einer Narration sprechen, die einerseits auf Individualismus, andererseits auf Angst aus Bedürftigkeit und Not basiert, was die implizite Kritik an bestimmten Gesellschaftsnormen ermöglicht. In beiden Fällen ist es unklar, wer der Leser des Textes ist/sein soll. In ‚Die Wand‘ wurde dieser Aspekt oben erklärt, aber auch in ‚Moll Flanders‘ entsteht durch diese Vagheit scheinbare oder auch „besondere Authentizität“ (Roebing 1989). Und zwar dadurch, dass der Herausgeber den von der Hauptprotagonistin niedergeschriebenen Originaltext eigentlich für untauglich erklärt und einen neuen, für die Leser verständlichen Text niederschreiben lässt. Somit ist auch in Moll Flanders der ursprüngliche Adressat des Textes undefinierbar, denn der eigentliche Leser kennt in diesem Fall den Originaltext sowie die Identität der Hauptprotagonistin, die den Namen Moll Flanders erhielt, nicht.

Schließlich ist die Erzählsituation in beiden Romanen inhaltlich vergleichbar. Moll Flanders Geschichte kann als die Nacherzählung des Lebens einer Kriminellen, die ihre Taten möglicherweise erklären möchte, gelesen werden. Aber auch ‚Die Wand‘ ist das Zugeständnis einer Mörderin, deren Geschichte unvermeidbar zur Tötung des aggressiven Eindringlings führt. In beiden Fällen werden innere Motivationen erklärt und in einen erweiterten gesellschaftlichen Kontext gesetzt, und in beiden Fällen wird durchgehend die Diskrepanz zwischen individuellen Ansprüchen und den ganzgesellschaftlichen Normen thematisiert.

Allerdings wird erst beim Vergleich von ‚Moll Flanders‘ und ‚Die Wand‘ ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Hauptfiguren sichtbar. Beide kämpfen um ihr Überleben. Doch mittels völlig unterschiedlicher Strategien:

die Protagonistin in ‚Die Wand‘ als die alleinige Überlebende nach einer Apokalypse, Moll Flanders in einer Welt voller Menschen, sie ist absolut überlebensorientiert, sie verkleidet sich, um in der Gesellschaft überleben zu können. Ihre Verkleidungen sind dabei ein integraler Bestandteil ihrer Persönlichkeit, nicht zu unterscheiden von „einem ‚Zentrum‘, das wir ihr zuschreiben könnten“ (Karl 1973:95). Der Akt des Kleiderwechsels und der Verwendung neuer „Masken“ wird zu einem der Hauptaspekte in Molls Leben, die es ihr ermöglichen, als die Person erkannt zu werden, die sie sein möchte, aber nicht, um ihre wahre Natur zu offenbaren. Ganz im Gegensatz dazu strebt die Protagonistin in ‚Die Wand‘ danach, jegliche Masken abzulegen und zum Leben im Einklang mit sich selbst und der Natur zu erlangen, was erst in der postapokalyptischen Situation möglich wird. Auch auf diesen wichtigen narrativen Aspekt soll in der folgenden Analyse eingegangen werden.

3. Narrativität in ausgewählten Theateradaptionen von ‚Die Wand‘

Nachdem eine narrative Analyse des Textes von Haushofer skizziert wurde, soll gefragt werden, wie die oben genannten narrativen Aspekte in verschiedenen Theateradaptionen umgesetzt wurden. Um diese Frage beantworten zu können, werden im Folgenden ausgewählte Adaptionen vorgestellt und mit Fokus auf ihre Narrativität analysiert.

Eine multimediale Adaption des Romans ‚Die Wand‘ wurde vom Theater Ulm am 5. November 2021 in der Regie des Ensemblemitglieds Maurizio Micksch mit Marie Luisa Kerkhoff in der Hauptrolle uraufgeführt. Die Inszenierung ergänzt den gesprochenen Text durch eine Kunst-Performance; die Hauptprotagonistin ist in ihrem hautengen Outfit, das von immer mehr Farbflecken bedeckt ist, allein auf der Bühne. Sie bemalt dabei die Wand hinter sich, spielt mit einer Kiste mit der Aufschrift *Fragile* oder stellt eine blaue Box um. Nach den Aussagen des Inszenierungsteams konzentriert sich diese Inszenierung auf das innere Leben der Hauptprotagonistin, verzichtet deshalb auf eine realistische Darstellung und wird zu einer künstlerischen Performance. Ganz im Einklang mit der Interpretation des Textes als Suche nach dem eigenen Ich sollen die ZuschauerInnen zusammen mit der Hauptprotagonistin in ihr Gemüt eintauchen und sich möglicherweise auch selbst mit ihrem eigenen Ich auseinandersetzen.

Aus Sicht der Analyse der narrativen Perspektive bleibt die monologische Form des Originals erhalten, wobei die Perspektive der Erzählerin-Schreiberin auf zwei Ebenen umgesetzt wird. Die Hauptprotagonistin tritt wie im Roman als Ich-Erzählerin auf, wird manchmal aber auch zu einer Stimme aus dem Off

und zur Pantomimin. Die Doppelperspektive materialisiert sich auf der zweiten Ebene nochmals als Performance. In der zweiten Ebene entsteht nämlich während der ganzen Vorstellung an der im Hintergrund hängenden Wand ein abstraktes Bild. Dieses Bild malt die Hauptprotagonistin mit ihrem eigenen mit Farben bedeckten Körper. Dabei sieht man jede Hautfalte von ihr, jeden zitternden Muskel. Während der Vorstellung entwickelt sie sich vom Tier zum Menschen und manchmal wieder zurück, wobei sich in wildem Action-Painting mit Fingerfarben ihr aufgetauter Schmerz zu entladen scheint. Die Adaption des Originaltextes in seiner Doppelperspektive führte in diesem Fall zu einer explizit intermedialen Inszenierung, die eine künstlerische Performance mit dem Theaterauftritt und einem komponierten Soundtrack kombiniert. Der Originaltext wird folglich als ein künstlerisches Experiment inszeniert, das das Sinnbild eines Rückzugs in sich selbst zeigt und den Zuschauern die Chance zu einer Selbstbefragung und Selbstfindung ermöglicht.

Die zweite im vorliegenden Beitrag analysierte Aufführung wurde vom TOG Neubrandenburg/Neustrelitz aufgeführt. Das TOG bereitet im Februar 2022 mit ‚Die Wand‘ seine überhaupt erste rein digitale Inszenierung vor, in der sich Theater auf komplexe Art und Weise mit dem VideofORMAT verbindet. Im Unterschied zu allen anderen hier behandelten Inszenierungen wird in dieser Adaption der monologische Charakter des Originaltextes nicht respektiert. Der Text wird von drei Protagonistinnen, von drei Frauen verschiedenen Alters (Anika Kleinke, Karen Kanke, Lisa Scheibner) vorgetragen, wobei die Zuschauer über das Kameraglas direkt angesprochen werden. Es wird versucht dem Monolog eine möglichst logisch dialogische Struktur zu verleihen, in der das erzählende Ich mehrere Identitäten erhält, die im Stück zueinander auf Konfrontation gehen. Durch diese auf narrativer Ebene angesiedelten Transformation des Textes entsteht eine Dynamik, in der die Figuren auf verschiedene Weise Untiefen der äußeren Umstände und des inneren Seins der Hauptprotagonistin ergründen. Allerdings ist es dem Inszenierungsteam auch in diesem Fall gelungen, die doppelte Erzählperspektive des Originaltextes theatralisch umzusetzen. Denn meistens wurde das, was eine der Darstellerinnen nacherzählte, von den anderen Darstellerinnen pantomimisch umgesetzt. Außerdem wird am Ende der Inszenierung eine der Darstellerinnen mit einer Handkamera aufgenommen, womit die „scheinbare Authentizität“ (Robeling 1989) des Originaltextes als persönlicher (digitaler) Chronik noch einmal dramatisch umgesetzt wird.

In seiner Adaption reagiert das TOG Neubrandenburg/Neustrelitz auch explizit auf die Corona-Krise, die Ängste vor Isolation und Tod aber auch Anstöße zur Selbstwahrnehmung und zum Überdenken des eigenen Lebens brachte, genauso, wie sie die Hauptheldin erlebt. Der Bildschirm oder die Kamera werden

somit zu jener unsichtbaren Wand, die im Roman zwischen der zerstörten Welt und der Hauptheldin steht. Eine weitere Anspielung auf die Corona-Situation stellt der karge dunkle Bühnenraum und das direkte Ansprechen der Zuschauer über einen Bildschirm dar, in dem die Protagonistinnen in Nahaufnahme direkt in die Kamera sprechen. Außerdem wird aber durch diese Mittel der Dialog mit dem Zuschauer intensiviert, die neue Form der Theater-Video-Adaption bringt somit neue Möglichkeiten theatralischer Interaktion. Der strikt monologische Charakter des Originaltextes wird in dieser Hinsicht im Wesentlichen verletzt. Die Inszenierung ‚Die Wand‘ ist somit nicht lediglich die Video-Version eines Romantextes, ebenso wenig eine Literaturverfilmung; Es ist tatsächlich eine eindrucksvolle Transformation des Originaltextes in einer Symbiose aus theatralescher Erzählweise und filmischen narrativen Mitteln, die das Original mittels moderner Medientechnologien aktualisiert.

Das HaDivadlo-Theater in Brno (Tschechien) bietet seinen Zuschauern gleich zwei unterschiedliche Adaptionen von ‚Die Wand‘ an. Ursprünglich wurde im Januar 2021 mit den Proben für eine Theateraufführung begonnen. Im Laufe der Probearbeiten stiegen allerdings erneut die Corona-Inzidenzzahlen und die Theaterleitung entschloss sich daher dazu, auf die Situation zu reagieren, indem einzelne Video-Abschnitte im digitalen Raum des Internets zur Verfügung gestellt wurden. Diese Videos fungierten als freie Kommentare zum Roman mit Kulissen, Kostümen und anderen Mitteln, die den jeweiligen Schauspielern in ihrer Isolation zur Verfügung standen. Auf diese Weise wurde der Roman vielmehr weiter erzählt als adaptiert. In diesem Projekt verwandelte sich der in der Art von Tagebucheinträgen strukturierte Roman in eine temporäre Website, auf der die Künstler über zwei Monate hinweg in Form von multimedialen Beiträgen fast den ganzen Roman nacherzählen und kommentieren. Diese neue zeitliche Dimension des Erlebens eines Werkes, die völlig anders ist, als das sonst vom Theater Gewohnte, haben die Künstler des HaDivadlo als eine *einzigartige Möglichkeit* empfunden, die Welt des Erzählens mit ihrer aktuell erlebten Realität zu verbinden (Programm 2021). So verschwammen die Grenzen zwischen der Realität von 2021 und dem Geschehen im Roman von 1963. Dabei wurde das Thema der radikalen Lebensveränderung und auch einer Reflexion über das Verhältnis des modernen Menschen zu seiner nichtmenschlichen Umwelt intensiv behandelt. Dieses Experiment zielte nicht darauf ab, den Roman als Ganzes zu vermitteln; es wollte keine einzige „wahre“ Interpretation des Romans bieten. Vielmehr ging es darum, kollektive Assoziationen zu einzelnen Textfragmenten zu evozieren. Aus der narrativen Perspektive wurde der Originaltext im vorliegenden Fall eher variiert. Die doppelte Perspektive der Schreiberin-Erzählerin wurde nicht reflektiert und formal wurde der Text grundsätzlich völlig neu geschrieben.

Anders verhält es sich bei der Theateradaption des gleichnamigen Theaters, die unter der Leitung von Kamila Polívková am 21. 10. 2021 uraufgeführt wurde. Im Gegensatz zur oben beschriebenen experimentellen Video-Adaption werden die narrativen Mittel des Originals hier erkennbar übernommen. Allerdings machen sich auch Veränderungen bemerkbar, die durch die Transformation des Textes in ein Theaterstück bedingt sind. Obwohl es im Roman nur eine zentrale Protagonistin gibt, treten in der Theateradaption sieben SchauspielerInnen auf, die aber keinen Text sprechen, sondern spielen nur die Tiere, die die Hauptprotagonistin begleiten. Akzent wird dabei auf das Erleben der Tiere gelegt, auf „das Leben ohne Furcht und ohne Hoffnung“ (Haushofer 2003:242). Auf der narrativen Ebene wird an manchen Stellen die Stimme der Erzählerin-Schreiberin auf eine plausible Art umgesetzt – nämlich als diegetische Voice-Over-Erzählung. Allerdings wird meistens das einst Erlebte von der Hauptprotagonistin gleichzeitig erlebt und erzählt. Anders als im Roman wird dadurch das doppelte Erzählen aufgehoben. Der Zuschauer wird infolgedessen in eine schizophrene Position gestellt: Einerseits sieht er das Geschehen als eine Inszenierung „in time“, andererseits wird die Inszenierung von der Hauptprotagonistin im Vergangenheitstempus kommentiert. Diese zwiespältige Perspektive, die den Zuschauern aufgezwungen wird, wird vom Inszenierungsteam absichtlich dadurch verstärkt, dass das Gewehr, aus dem am Ende des Stück tatsächlich geschossen wird, von Anfang an in der Mitte der Bühne an unsichtbaren Fäden hängt. Dadurch wird explizit auf die Rahmung der Geschichte hingewiesen und die Rückblende des Erzählvorgangs verdeutlicht. Folglich kann man (im Sinne von Uwe Wirth 2006) von einer inter-medialen Übertragung sprechen. Konkret werden literarische Mittel der Rahmung und der Rückblende auf der Bühne dramatisch umgesetzt und materialisiert.

Aber noch ein weiterer wichtiger Aspekt wird bei der Inszenierung des HaDivadlo-Theaters deutlich: Während die Inszenierung in Ulm auf einer klassischen Theaterbühne stattfindet und in der Theater-Video-Adaption im TOG Neubrandenburg/Neustrelitz das Kameraglas als die eigentliche Wand dient (die Zuschauer befinden sich vor ihrem Bildschirm, d. h. hinter der fiktiven Wand), wird in der Inszenierung in Brno die so genannte „vierte Wand“, die Bühne-Zuschauerraum-Trennung aufgehoben. Folglich befinden sich die Zuschauer zusammen mit der Protagonistin und den Tieren unter einer fiktiven Glaskuppel, wobei die Tiere auf einigen freien Zuschauerplätzen herumirren und so tun, als ob es die Zuschauer nicht gäbe. Der im Roman streng eingehaltene Abstand zum Erzählten wird in dieser Inszenierung tatsächlich verstärkt. Denn den Zuschauern kann bewusst werden, dass sie nur körperlose Augen von möglichen Lesern/Zuschauern sind, die es in dieser postapokalyptischen Geschichte gar nicht gibt, genauso wie die Protagonistin nichts mehr als eine

körperlose Stimme ist. Damit komme ich zurück zur narrativen Analyse des Originaltextes, der, wie ich zusammen mit Caviola (1991) behaupten möchte, gerade diese Ausgangssituation evoziert: ein Text ohne Autor und ohne Leser.

4. Fazit

Im vorliegenden Beitrag wurde die narrative Umsetzung in den Adaptionen des Romans ‚Die Wand‘ im Theater Ulm, im TOG Neubrandenburg/Neustrelitz und im HaDivadlo-Theater in Brno untersucht. Bei der Analyse wurden zwei Transmediationskonzepte verwendet: das Konzept von Lars Elleström (2017), der sich insbesondere auf die physische Realisierung bestimmter Entitäten (mit materiellen, sensorischen und raumzeitlichen Qualitäten und semiotischem Potenzial) konzentriert, und das Konzept der intermedialen Aufpfropfung von Uwe Wirth (2006), in dem die mediale Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf ein anderes Zeichensystem übertragen wird.

Bei der Analyse hat sich gezeigt, dass sich die narrativen Konstellationen des Originals in den Theateradaptionen auf verschiedenste Weise widerspiegeln und somit diese im Wesentlichen explizit oder implizit beeinflussen. Besonders die Situation der Erzählerin-Schreiberin im Roman stellt für die jeweiligen Inszenierungsteams eine schwerwiegende Herausforderung dar.

Konkret wurde die doppelte Erzählperspektive des Originals im Theater Ulm auf zwei verschiedenen Ebenen umgesetzt: Zuerst erklang die Stimme der Protagonistin als diegetische Voice-Over-Erzählung von Band, während die Protagonistin auf der Bühne das Erzählte pantomimisch gestaltete; zweitens entstand während der ganzen Vorstellung ein abstraktes Bild an einer im Hintergrund hängenden Wand, wodurch der Aspekt der Selbstbefragung/der Selbsterkenntnis bei einer künstlerischen Performance noch verstärkt wurde. Im TOG Neubrandenburg/Neustrelitz wurde die Narrativität des Originaltextes wesentlich umgestaltet, denn der monologische Text wurde von drei verschiedenen Darstellerinnen nacherzählt, wobei die Zuschauer über das Kameraglas direkt angesprochen wurden. Allerdings konnte das Inszenierungsteam auch in diesem Fall die doppelte Erzählperspektive des Originaltexts theatralisch umsetzen, denn das, was eine der drei Protagonistinnen in der Vergangenheitsform erzählte, wurde auf der Bühne von den anderen zwei „in time“ pantomimisch gestaltet. Im tschechischen HaDivadlo in Brno wurde genauso wie im Theater Ulm der monologische Aspekt des Originals erhalten und eine diegetische Voice-Over-Erzählung verwendet. Anders als bei den zwei deutschen Adaptionen wurde hier der Rahmen des Erzählten verdeutlicht, materialisiert als hängendes Gewehr in der Mitte des Bühnenraumes, aus dem am Ende des Stückes die Protagonistin tatsächlich schießt.

Abschließend konnte am Beispiel der erwähnten Theateradaptionen gezeigt werden, dass narrative Aspekte eines Originaltextes bei einer medialen Transformation eine wesentliche Rolle spielen und durch verschiedene Theatermittel häufig verstärkt oder auch variiert werden und den Inszenierungsprozess auf der intermedialen sowie auf der materiellen Ebene beeinflussen. Obwohl bisher bei den Analysen von Theater- und Filmadaptionen häufig auf inhaltliche und weniger auf narrative Aspekte fokussiert wurde, zeigt sich, dass es wünschenswert wäre, diese in literatur- und theaterwissenschaftliche Analysen detailliert einzubeziehen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

HAUSHOFER, Marlen (2003): *Die Wand*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,.

Sekundärliteratur

- ARNOLD, Heinz L. (2009): *Kindlers Literaturlexikon*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- DEFOE, Daniel (1998): *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. Oxford: Oxford University Press.
- ELLESTRÖM, Lars (2017). Transfer of Media Characteristics among Dissimilar Media. In: *Palabra Clave*, 20 (3), S. 663–685.
- JABLKOWSKA, Joanna (1989): Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt. In: BRAUNGART, Wolfgang (Hg.): *Über Grenzen. Polnisch-Deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945*. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang-Verlag, S. 33–45.
- JOYCE, James (1964). *Daniel Defoe*, übersetzt aus dem italienischen Manuskript von Joseph Prescott, *Buffalo Studies* 1 (1964): 24–25.
- KARL, Frederick R. (1973): Moll's Many-Colored Coat: Veil and Disguise in the Fiction of Defoe. In: *Studies in the Novel* 5, S. 86–97.
- KNÁPEK, Pavel (2019): Marlen Haushofer: ‚Die Wand‘ unter der Perspektive der Cultural and Literary Animal Studies. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis, Studia Germanistica* Nr. 25/2019, S. 53–61.
- NOVAK, Maximillian E. (2015): *Transformations, Ideology, and the Real in Defoe's "Robinson Crusoe" and Other Narratives: Finding "The Thing Itself"*. Newark: University of Delaware Press and Lanham: Rowman & Littlefield.

- ODENDAHL, Wolfgang (2017): Robinson-Motive in Haushofers „Die Wand“. Kontrastive Analyse einer Postapokalypse. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Vol. 136, N^o. 4, S. 581–614.
- ROEBLING, Irmgard (1989): Ist Die Wand von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?, In: *Diskussion Deutsch*, 20/109, 1989, S. 48–58.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (2010): *Bruchlinien - Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, St. Pölten – Salzburg: Residenz Verlag.
- SEIDEL, Sabine. (2006): *Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Universität Passau.
- WIRTH, Uwe (2006). Aufpfropfung als Figur des Wissens in der Kultur- und Mediengeschichte. In: ENGELL LORENZ / SIEGERT, Bernhard / VOGL, Joseph (Hg.), *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*. Weimar: Universitätsverlag, S. 111–121.

Online-Artikel

- BROWN, Homer (1971): The Displaced Self in the Novels of Daniel Defoe, ELH 38, S. 562–90. Zugänglich unter: https://www.jstor.org/stable/2872266#metadata_info_tab_contents
- SHIGEMATSU, Eri (2015): Distance between the Two Selves: A Stylistic Analysis of the Narrative Techniques for Representing Consciousness in Robinson Crusoe, Hiroshima University. Zugänglich unter: https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/files/public/4/43772/20170808110801757371/HiroshimaStud-EngLangLit_60_51.pdf

Heldinnen der Gegenwart

Die Versepen von Ann Cotten und Anne Weber als Brücken zwischen Antike und Postmoderne

Susanne LORENZ

Istanbul University
susanne.lorenz@daad-lektorat.de / susanne_lorenz@icloud.com

ABSTRACT

Heroines of the present: the epic poetry of Ann Cotton and Anne Weber as bridges between antiquity and postmodernism

When most people think of the genre epic poem, they probably think of the great epics of antiquity and the Middle Ages. The further one follows literary history into the present, the rarer one encounters this art form. Two contemporary German-language authors, however, have deliberately chosen this form to tell heroine stories, in keeping with the tradition of the genre: Ann Cotten's verse epic 'Verbannt!' (2016) and Anne Weber's 'Annette, ein Heldinnenepos' (2020). Although both works are dedicated to the same form and function, they differ strikingly in both aspects.

KEYWORDS

Verse epic, contemporary heroic epic, heroines, epic form

1. Einleitung

Die jährliche Verleihung des Deutschen Buchpreises, so jung er ist (2005 wurde er zum ersten Mal überreicht), gilt als Garant für literarische Qualität und generiert dementsprechend keine geringe Aufmerksamkeit für das ausgezeichnete Werk. Als der Preis 2020 an Anne Webers ‚Annette‘ ging, war das insofern eine Überraschung, als damit ein Buch prämiert wurde, das andernfalls sicherlich unter dem Radar des Lesepublikums geblieben wäre und allein schon aus formalen Gründen kein Bestsellerpotenzial entwickelt hätte. Webers ‚Heldinnenepos‘, so lautet der Titelzusatz, wurde von der Literaturkritik für seine Leichtigkeit gefeiert. Die Jury lobte, „wie frisch hier die alte Form des Epos klingt“ (URL 1).

Bereits vier Jahre zuvor ist von Ann Cotten ein Versepos mit dem Titel ‚Verbannt!‘ erschienen, das tatsächlich wenig Beachtung fand, obwohl Cotten schon damals keine Unbekannte im Literaturbetrieb und für ihre literarische

Experimentierfreude bereits mehrfach ausgezeichnet worden war. Unabhängig voneinander veröffentlichten also zwei Autorinnen verschiedener Generationen (Weber ist Jahrgang 1964, Cotten 1982 geboren) im Abstand von nur vier Jahren Versepen und schlugen damit für diese Gattung eine Brücke ins 21. Jahrhundert. Vielleicht war es etwas voreilig von den Autor:innen des Metzler Literaturlexikons so dezidiert zu konstatieren: „Nach Mitte des 20. Jahrhunderts sind keine neuen Formen des Epos mehr aufgetreten.“ So steht es in der zweiten Auflage von 1990. In der dritten, völlig neu bearbeiteten Auflage von 2007 heißt es, dass in Romanen wie beispielsweise dem ‚Ulysses‘ von James Joyce die Gattung Epos immerhin produktiv weiterwirke, „auch wenn in ihr kaum mehr groß gedichtet werden kann“. Nun haben Cotten und Weber aber genau das unternommen – wobei zwei sehr unterschiedliche Werke entstanden sind, gerade im Hinblick auf ihren jeweiligen Zugriff auf Form und Funktion der Textgattung.

1.1 Kurzer Abriss zu Begriff und Gattungsgeschichte

Eine interessante Beobachtung lässt sich machen, wenn man die bereits erwähnten 17 Jahre auseinanderliegenden Ausgaben des Metzler Literaturlexikons vergleicht: In der zweiten Auflage wird der Terminus „Epos“ mit den Bedeutungen „Wort, Erzählung, Lied, Gedicht“ aus dem Griechischen hergeleitet, in der dritten Auflage mit „Wort, Ausdruck, Vers“. In der komplett überarbeiteten Version verzichtete man ganz auf die Anführung von Textgattungen und verengte das Bedeutungsfeld auf das Maximum eines Verses. Das wirkt stringent, wenn man die etwas lapidar abschlägige Behauptung, in dieser Gattung könne kaum mehr gedichtet werden, in Betracht zieht. Viel bedeutsamer aber ist, dass wo zuvor der Vers fehlte, er hier in den Fokus rückt, denn es handelt sich schließlich um das strukturgebende Hauptelement.

Im abendländischen Kulturkreis war es Homer, der mit der ‚Ilias‘ und eine Generation später mit der ‚Odyssee‘ für lange Zeit den Maßstab für das Epos als narrative Großform in Versen gesetzt hat. Der Hexameter war als Versmaß auch noch für die sekundäre Epik, also die reflektierte Homer-Nachahmung beispielsweise in Vergils ‚Aeneis‘ verbindlich, doch finden sich im Mittelalter durchaus andere Metriken. Wichtig ist, dass es sich um gleichartig gebaute Verse oder Strophen handelt. Seit der ‚Odyssee‘ setzte sich die Handlung um eine Zentralfigur durch, die vorbildhaften Charakter hatte, Kämpfer war oder Herrscher, Stadt- oder Staatsgründer. Besungen wurden kollektiv bedeutsame, oft identitätsstiftende Taten der Vergangenheit, wobei sich das Epos dadurch auszeichnete, dass es das jeweils zeitgenössische Wissen auf eine Art in sein Narrativ einschloss, die ihm den Status eines Weltgedichts verlieh, also einen gewissen Anspruch an Allgemeingültigkeit hatte. Diese Eigenschaft beziehungsweise die-

ser Anspruch ging allerdings nach und nach verloren, nicht jedoch die Tendenz Ereignisse und Gegenstände in großer Detailfülle darzustellen, was als „epische Breite“ sogar seinen Weg in die Alltagssprache gefunden hat.

Häufig beginnt die Erzählung in *medias res* und holt die Vorgeschichte im Fortgang der Geschehnisse nach. Begegnungen mit übernatürlichen Wesen, Unterweltfahrten, Verwandlungen und auch eine Liebesgeschichte des Helden zählen zu den konstitutiven Handlungselementen des Epos. Zur typischen gehobenen Sprache und zum hohen Stil gehören epische Formeln wie der Musenanruf und häufig wiederkehrende Floskeln. Wer die Voss'sche Übersetzung der ‚Odyssee‘ kennt, weiß, dass „Und sie erhoben die Hände zum leckerbereiteten Mahle“ bei keinem gemeinsamen Essen fehlen darf.

Heinrich Maiworm, der Ende der 60er-Jahre eine Geschichte der neuen deutschen Epik vorlegte, sprach bereits davon, es innerhalb der geschichtlichen Entwicklung der Gattung mit „pathogenen Formen“ zu tun zu haben“, aber doch „mit Dichtungen, für die das Formproblem höchst bedeutsam ist“ (1968:7). Ausgehend von Wolfgang Kayser's Definition der sogenannten epischen Ursituation – „Ein Erzähler erzählt einer Hörerschaft etwas, was geschehen ist“ (1968:18) – erklärt Maiworm viele Veränderungen der Textform damit, dass aus der Hörerschaft inzwischen eine Leserschaft geworden ist, was es den schreibenden Erzählern erlaubte, aus Formeln, denen vormals eine funktionale Bedeutung zukam, weil sie halfen, den „improvisierten Erzählvorgang“ zu strukturieren, einen „ästhetischen Wert eigener Art“ zu schaffen (1968:45). Allerdings beobachtet Maiworm im häufigen Verharren in formaler Mimesis bei gleichzeitigem Substanzverlust einen Prozess, der sich weiter fortsetzte.

Zwischen Renaissance und Biedermeier entwickelten sich aus dem Versepos einige Varianten, meist kürzer und weniger gehoben, doch verlor diese Textgattung eher an Bedeutung. Im 20. Jahrhundert gab es einige Versuche, das Epos wiederzubeleben. Diether Haenicke unterscheidet die in diesem Zeitraum entstandenen Werke nicht nach formalen Kriterien, die aufgrund ihrer zu großen Vielfalt nur unzureichend Orientierung bieten, sondern nach den behandelten Stoffen und schlägt eine Einteilung in mythologische, kosmische, historische und ländliche Versepen vor (vgl. 1962:7). Hierin entwickelt er die motivische Differenzierung zwischen Epos und Drama weiter, die Goethe und Schiller in ihrem Aufsatz ‚Über epische und dramatische Dichtung‘ in aller Kürze entwerfen. Alfred Döblins ‚Manas‘ fällt allerdings bei ihm, und zwar aus formalen Gründen, durchs Raster, denn Döblins freie Rhythmen stellen Haenickes Einschätzung nach keine Verse dar, auch wenn er das Werk ansonsten inhaltlich zu den mythologischen Epen zählt (vgl. 1962:40). Das bringt einen interessanten Gesichtspunkt mit ins Spiel, der vor allem für Anne Webers ‚Annette‘ relevant ist und weiter unten näher erläutert wird.

Tatsächlich übt auch noch im 21. Jahrhundert diese auf die ursprünglichste Form des Geschichtenerzählens zurückgehende Gattung offenbar noch eine Anziehung aus, die, sei es als zu lösendes Problem, sei es als literarische Herausforderung, innerhalb kürzester Zeit zwei sehr unterschiedliche Texte hervorbrachte, die sich hinsichtlich ihrer Form und auch ihrer Funktion erkenntnistiftend vergleichen lassen. Mit der Analyse werde ich im Folgenden zunächst dem älteren der beiden Epen beginnen. Dass sich, wie Maiworm sehr treffend konstatiert, das „Archaische [...] – wie wir es in der zeitgenössischen Kunst erleben – eine Synthese mit dem Modernen eingehen [kann]“ (1968:42), zeigt Ann Cottens Versepos ‚Verbannt!‘ sehr eindringlich.

2. Zu Form und Funktion von Heldinnenepen in unheroischen Zeiten

2.1 Cottens tragische Anti-Heldin

In ihrem Versepos ‚Verbannt!‘ schließt Ann Cotten nun in vielen formalen und inhaltlichen Punkten die antike Textgattung an das 21. Jahrhundert an. Die Handlung soll hier nur kurz umrissen werden, sofern das überhaupt sinnvoll möglich ist: Die Zentralfigur ist eine bekannte Fernsehmoderatorin, die sich ihrerseits (das Epos ist in der Ich-Form erzählt) rühmt, das alte Fernsehen mit großem Erfolg ins neue Medienzeitalter überführt zu haben. Als Lena, die 14-jährige Tochter einer Kollegin sie verführt und es anschließend der Mutter erzählt, scheint die kurze Liebschaft der Moderatorin zunächst zum Verhängnis zu werden, doch das Schiedsgericht lässt die Klage fallen, nachdem sich erweist, dass Lena die Initiatorin war – den Teenager inspiriert das Ganze zu einem Fernsehformat: „Verführ den Moderator“. Die Protagonistin, der Minderjährigen nach wie vor verfallen, macht in der Sendung mit, verliert und wird im Rahmen der Show auf die Insel Hegelland verbannt, wo der Bürgermeister Wonnekind und 25 Matrosen leben, zu denen später noch Prothesen tragende Frauen stoßen, die aus dem Internet geflohen sind, woraufhin sehr merkwürdige Dinge geschehen.

Der Text ist in Spenserstanzen mit mehrheitlich neun Versen angeordnet, die Metrik ist meist fünf- bis sechshebiger jambisch, das Reimschema variiert zwischen Kreuzreim/Paarreim (a-b-a-b-b-c-c-d-d) und umarmendem Reim (a-b-b-a-b-c-d-d-c) – was sich formal eher an den mittelalterlichen Versformen orientiert als an den antiken, deren Verse ungerimt und ohne Strophen durchlaufen. Tatsächlich wird bei Cottens Text von „Neo-Spenser-Strophen“ gesprochen (URL 2), da sich im Deutschen das Reimschema, das auf den englischen Dichter Edmund Spenser zurückgeht und a-b-a-b-b-c-b-c-c entspräche, auf-

grund des Vierfach-Reims (b) kaum umsetzen ließe. Cotten nimmt um des Reimes willen allerdings etliche höchst unkonventionelle Versumbrüche vor, ein Stilelement, das in seiner Ironie eine postmoderne Antwort auf die formstrenge Vergangenheit gibt. Als Beispiele für diese Umbrüche, aber auch als Veranschaulichung der grundsätzlichen Machart dieses Epos sollen zwei Strophen dienen, die hier vollständig zitiert werden. Die Ausgangssituation, die Welt, in der sich die Moderatorin bewegt, kennzeichnet eine gewisse „erwachsene“ Borniertheit, dem ein idealtypisch kindliches Out-of-the-box-Denken gegenübergestellt wird, dem sich die Heldin zugehörig und hingezogen fühlt.

*Und so verklebt Erwachsensein die ganze Welt.
Die Studios sind voll mit jungem Rind,
sich an mich schmiegend, aufblickend wie Kind
(ob sie ganz ehrlich sind, sei mal dahingestellt),
und alles nur, um mir die Seele rauszufind-
en, die ich, wenn sie schauen, nur als vagen Bammel spüre.
An ihrer Stelle sammelte ich einen Haufen Wissen an,
weil man sie mit faktischen Hinweisen loswerden kann,
während ich mich und sie als besoffener Hammel führe.
(Cotten 2016:15; meine Hervorhebung)*

Der Umbruch versinnbildlicht hier den bevorstehenden Bruch im Leben und Denken der Moderatorin. In der folgenden Strophe erklärt Bürgermeister Wonkekind der neuen Hegelländerin den Ursprung der Schrauben verehrenden Religion der Inselbewohner:

*Wir sind schon vor dem Tempel angekommen.
Er ähnelt etwas einem Umspannwerk.
„Wonne, hast denn das alles du ersonnen?“
frag ich, und er sagt: „Nein, es war der Berg.
Nach ein paar Wochen, als wir herge-
kommen waren, merkte ich, es stimmt nicht mehr,
mein Großideenstrom verschleift sich und gewinnt nicht mehr
die Herzen, sie verzagen schon. Ich aber, im Hirn bunter,
ging auf den Berg, drei Nächte, kam mit Schrauben wieder runter.
(Cotten 2016:99; meine Hervorhebung)*

Da Cotten sich in der zweiten zitierten Strophe über die Regeln der Silbentrennung hinwegsetzt, ist fraglich, ob man überhaupt noch von einem morphologischen Enjambement sprechen kann. Die Regellosigkeit dieses Verfahrens spiegelt in jedem Fall die Beliebigkeit der in der Strophe geschilderten Religionsgründung. Doch kommt der Form dieser beiden hier exemplarisch

herausgegriffenen Umbrüche noch eine weitere Funktion zu: Sie setzen sich mit ironischer Freiheit über die Strenge Form hinweg, indem sie sie gleichzeitig einhalten, gleichsam mit einem Augenzwinkern. Dieser virtuos-komische Umgang mit der epischen Form in Kombination mit einer wirren Handlung und Figuren, die man nicht anders als skurril nennen kann, rückt ‚Verbannt!‘ in die Nähe des komischen Epos, dem „durch die Jahrhunderte beständigsten [Typus]“ (Maiworm 1968:56). Ironie und Satire nennt Maiworm als Gemeinsamkeit dieser Epen, die als Reaktion kritischer Menschen auf idealisiertes Heldentum ebendiese Stilisierung zu korrigieren sucht. „Die eigentliche Form des komischen Epos ist die Parodie, die unter Beibehaltung der hohen epischen Form diese auf unangemessene Gegenstände anwendet“ (Maiworm 1968:57). Inhaltlich als Gesellschafts- und Zeitsatire einzuordnen, gruppiert sich das Geschehen bei Cotten um die Ich-Erzählerin und Zentralfigur, die die Ereignisse ihrer Heldinnenfahrt nacherzählt, die wenig Heroisch-Rühmliches zur Identifikation und Bewunderung bereithält. Der „unangemessene“ Gegenstand also ist die Heldin selbst, die sich dadurch als Anti-Heldin erweist und somit die tiefgreifendste Modifikation zum tradierten männlichen Helden darstellt.

Auch dass die Figur ihre Geschichte selbst erzählt, ist ein Novum für diese Textgattung, die sich darin ganz explizit von der mündlichen Überlieferung durch eine dritte Person, einen Erzähler, abwendet. In der antiken Tradition der Heldendichtung haben Frauen eine allenfalls neben-, meist aber untergeordnete Rolle, die häufig vereinfacht stereotyp dargestellt wird: die bedingungslos treue und kluge Ehefrau Penelope in Homers ‚Odyssee‘, die sich aus Liebeskummer selbst tötende Dido in Vergils ‚Aeneis‘ beispielsweise. Nicht, dass es an starken Frauenfiguren in Geschichte und Mythologie mangelte, allen voran die Stadtgründerin Karthagos, Dido, würde alle Kriterien für ein eigenes Heldinnenepos erfüllen. Im Mittelalter gibt es Ausnahmen, zum Beispiel Brünhilde, die kriegerische Königin von Island, die eigens besungen wurde. Aber auch Kriemhild im ‚Nibelungenlied‘ ist eine insofern hochinteressante Figur, als ihr Verhalten in Anbetracht der historisch gegebenen Lebensbedingungen der Frauen überrascht und von psychologischer Vielschichtigkeit zeugt (vgl. Fuhrmann 1992:125). Mehrheitlich aber bleiben Tiefe und Mehrdimensionalität in dieser Gattung männlichen Helden vorbehalten, was Cotten mit ihrer (Anti-)Heldin nun aushebelt, die sich als Täterin in einer #metoo-Situation und damit in einer Rolle wiederfindet, in der in unserer Gegenwart hauptsächlich Männer agieren und die der Autorin quasi erlaubt, emotionale Komplexität und Widersprüchlichkeit in der Charakterzeichnung ihrer Protagonistin darzustellen. Im Positiven wie im Negativen können Frauen genau wie Männer handeln, Cotten Fernsehmoderatorin ist für diesen folgerichtigen Schluss ein anschauliches Beispiel.

Zwar bezieht sich Cotten durch die modernisierte Spenserstanze formal auf die englische Literatur der Renaissance, doch die vor allem formal-inhaltlichen Rückbezüge auf die antike, also homerische, Tradition der Versepik sind vielfältig. Bereits die Einleitung enthält den traditionellen Musenanruf, der in der literarischen Epik lange beibehalten wurde, aber auf den mündlichen Vortrag zurückgeht. „Der Sänger zitiert die Musen allerdings nach Belieben herbei, wenn er einem Publikum gegenübertritt, weil die Musen zugleich die Töchter des Gedächtnisses genannt werden, auf das er ja bei seinem freien Vortrag angewiesen ist“ (Maiworm 1968:44). Weniger wegen des Gedächtnisses als vielmehr zwecks „übernatürlicher Unterstützung“ (ebd.) erfolgt auch bei Cotten der Musenanruf, der sich in ‚Verbannt!‘ allerdings über acht Strophen erstreckt, denn „Ich brauche jede einzelne der Musen, / vermute ich, doch weiß ichs nicht genau“ (Cotten 2016:10). So werden zunächst alle neun angerufen, bis die Wahl schließlich auf die Muse der epischen Dichtung, Rhetorik, Philosophie und Wissenschaft fällt, was dem Epos programmatisch den Weg weist: „Da hör ich aus dem Bad die Stimme von Kalliope, / skizzierend warm und witzig irgendeine Trope, / und weiß plötzlich, mit welcher ich mich hier verlobe“ (Cotten 2016:11). Die Unsicherheit, vielleicht auch Unbedarftheit der Ich-Erzählerin bezüglich der Selbstverortung innerhalb der Disziplinen bei gleichzeitiger Distanzlosigkeit zum Göttlichen, zeugt von einer Erzählhaltung, die schon Carl Spitteler an der neueren Versepik beobachtete: „Was dem denkenden Geist das Höchste, Ernsteste und Heiligste ist, also Gott oder Götter, das behandelt der Epiker mit Übermut, sogar mit einem Stich ins Ironische“ (1947:414) und eben nicht mit jener „Indifferenz gegen die Zeit“ (Schelling 1895:286) beziehungsweise so, als seien der Erzählstimme der Stoff und „die einzelnen Teile desselben wirklich gleichgültig“ (Schlegel 1801/02:276). Sah die gelehrte Meinung im 19. Jahrhundert das Epos noch als „Darstellung des rein Objektiven“ (Schlegel 1801/02:273), bemerkte Spitteler im 20. Jahrhundert einen Qualitätsunterschied in der Distanziertheit des Erzähldukts: Aus völlig wertfreier Neutralität wird eine zwar weiterhin distanzerhaltende, aber keineswegs indifferente Ironie. Diese Distanz nun überwindet Cotten, indem sie die Heldin (oder Anti-Heldin genauer gesagt) ihre eigene Geschichte erzählen lässt, selbstironisch, selbstbewusst und das Göttliche auf eine Art in die Geschichte integrierend, die die (antiken) Götterfiguren nicht aus der Zeit herausfallen lässt. Es sind ihrer nicht viele: Da ist (Hermes) Trismegistos (ein Zusammenschluss von Hermes und dem ägyptischen Gott Toth), dann der Hirtengott Pan, der als Internetspion Pan Orama aus dem virtuellen Raum heraustritt und auf Hegelland endet, nachdem zuvor die Erzählerin eine Metamorphose durchläuft und fortan als (Götterbote und Schutzgott unter anderem der Reisenden) Hermes Wolpertinger erscheint, bis sie im letzten Kapitel nach ihrer Rückverwandlung stirbt.

Die Offenheit für neue Inhalte und formale Abwandlung beweist „die Unverbrauchtheit dieser Gattung, die als elementare dichterische Ausdrucksweise besonders wandlungs- und aufnahmefähig ist“ (Wehe 1941/42:424), eine Offenheit, die auch Cotten erkannt hat und ihr Epos außerordentlich zeitgemäß mit zahlreichen eigenen Illustrationen angereichert hat. Als Beispiel soll hier die Abbildung des auf Basis der reinen Beschreibung nur schwer vorstellbaren Hermes Wolpertinger dienen (Cotten 2016:75):

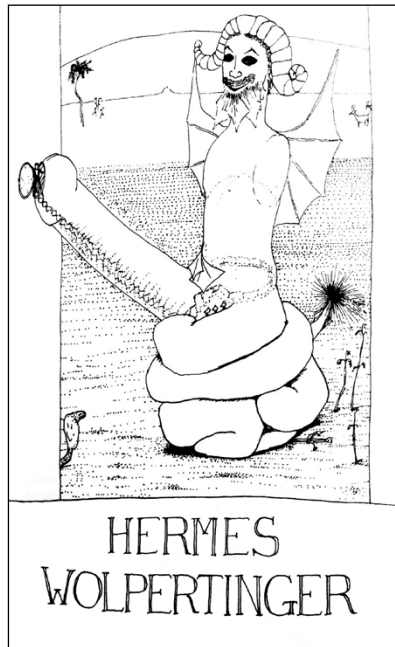


ABB. 1: Cotten 2016: 75.

Die zahlreichen Referenzen auf die Gegenwart des 21. Jahrhunderts, zum Beispiel auf den österreichischen Politiker Karlheinz Strache (Cotten 2016:54) oder (klassische sowie) Popkultur („Ihr kennt ja Gamelanmusik vielleicht, Steve Reich, / Bach, Robert Hood, deaf, Ragas und dergleichen“ 97), die vielfachen Rückbezüge auf die Antike sowie die aufgeklärte Mehrsprachigkeit weisen das Versepos als von umfassendem Weltwissen durchzogenes Textgewebe aus. Folgende Beispiele veranschaulichen, wie voraussetzungsreich Cottens Text ist: „ganz im Hegelschen Sinn als sèche étude de vie“ (2016:9; Hervorhebung im Original), „Nun muss ich etwas wissen, Трудно быть догом“ (2016:77), „Wis-

sen ist Erfrischung nur für den casual Verwender“ (2016:32; Hervorhebung im Original). Sprachlich, philosophisch, intertextuell zeigt sich hier ein Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der nicht nur die epochenübergreifenden Referenzen, sondern vor allem die klaren zeitgenössischen Bezüge bereits für die Zukunft im Bildungsgut des Lesepublikums verankert sieht.

Die einsame Insel selbst, auf der die Erzählerin mit dem Boot abgesetzt wird, ließe sich antiker Tradition gemäß als Unterwelt oder Hölle deuten – könnte aber auch, in Anlehnung an Dantes ‚Göttliche Komödie‘ dem Purgatorium entsprechen, der Text liefert genügend Hinweise für beide Deutungen. Auch eine zukunftsweisende Interpretation in Richtung einer Utopie beziehungsweise Dystopie scheint zulässig, denn nicht nur Pan Orama überschreitet die Grenze vom virtuellen Raum zur Realität, auch die Frauen, die am Ende der Geschichte auftreten, entfliehen dem Internet und stoßen zum Personal der Insel dazu. Das liest sich wie Science Fiction und wird untermauert durch intertextuelle Bezüge wie den oben im Originaltitel zitierten russischen Science-Fiction-Roman von Arkadi und Boris Strugazki aus dem Jahr 1964 (‚Es ist schwer, ein Gott zu sein‘), der auf einem entfernten Planeten mit mittelalterlichem Feudalsystem spielt. Durch dieses grenzüberschreitende Zusammenbringen von virtuellen und realen Räumen, von antiken Traditionen und postmodernen Elementen, gelingt Cotten eine ganz außergewöhnliche Neuinterpretation einer Textgattung, die dadurch gerade nicht wie ein Anachronismus aus der Gegenwartsliteratur herausragt, sondern wie ein gelungenes Experiment zeigt, was Literatur vermag.

2.2 Webers konsensstiftende Widerstandsheldin

Im Gegensatz zu Cottens Text wirkt Anne Webers Epos in formaler Hinsicht sehr viel stärker losgelöst von antiken oder mittelalterlichen Epen-Traditionen. Allerdings ist Webers ‚Heldinnenepos‘ in einem doch maßgeblichen inhaltlichen Punkt stärker der Antike verpflichtet. Es gibt auch hier eine Zentralfigur, Anne oder Annette Beaumanoir, die in diesem Fall auch die traditionelle Vorbildfunktion erfüllt – sogar die Analogie zu dem irrfahrenden Odysseus wird aufgerufen (vgl. Weber 2020:59), der ähnlich wie die Heldin zum Niemand wird, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven. Annette, die sich als sehr junge Frau im Zweiten Weltkrieg in Frankreich der Widerstandsbewegung anschließt, lebt vor allem für das deutsche Lesepublikum eine Art idealer oder modellhafter Wunschbiografie: Sie ist eine von den Guten, darüber herrscht Konsens. Ihr Engagement für die gerechte Sache endet nicht 1945, sondern wird ihr zum Lebensprinzip und lässt sie auch im Algerienkrieg als Widerstandskämpferin für die Opfer eintreten. Es geht im Grunde um einen kompromisslosen Idealismus, den man heutzutage vielleicht noch unter Klima- und Menschenrechtsaktivist:innen findet, die heute genauso wenig von der Mehrheit für ihre Bedingungslosigkeit

bewundert werden wie Annette und ihre Mitstreitenden damals. Die Tragik solcher Held:innen liegt darin, dass sie von ihren Zeitgenoss:innen konsequent verkannt, unterschätzt, belächelt oder gar wegen ihres fordernden Auftretens gehasst werden. Erst wenn die Geschichte zeigt, dass sie im Recht waren, findet eine konsensstiftende Idealisierung zum Heldentum und zur Vorbildfunktion statt. Narrative jeglicher Art sind an dieser Konsensbildung ganz maßgeblich beteiligt. Dass Anne Weber hier die Gattung des Epos bemüht, die Erzählung auch ‚Heldinnenepos‘ nennt, erfüllt mehrere Funktionen. Erstens stellt Weber ihre Heldin damit in eine Reihe mit den großen (männlichen) Helden der Antike, Odysseus etwa oder Aeneas, und gibt damit zu verstehen, dass Annette ihnen an Mut, Tapferkeit und Willensstärke in nichts nachsteht. Zweitens unterstreicht die Wahl einer außergewöhnlichen Erzählform die Außergewöhnlichkeit des hier in der dritten Person besungenen Schicksals. Drittens nutzt sie die dem historischen Epos eigene Funktion, derer sich Erzählende dann bedienen, „wenn eine nahe Vergangenheit episch behandelt und zu zeitloser metaphysischer Bedeutung erhoben werden soll“ (Wehe 1941/42:430) beziehungsweise wenn sich „die Heroisierung und Mythisierung auf eine Gestalt der unmittelbaren Vergangenheit bezieht“ (Maiworm 1968:141).

Weber überführt das Epos in die Gegenwart, indem sie sich in zahlreichen formalen Punkten stark von der Tradition entfernt. Hier gibt es einige Parallelen zu Ann Cottens Versepos. Wo Cotten für Heldin und Erzählstimme die Personalunion wählt, wirkt Webers Konstruktion klassischer. Die Heldin wird von der Erzählerin, die sich am Ende des Epos auch klar als die Autorin zu erkennen gibt, in der dritten Person besungen. Doch dass Weber am Ende eine Art metanarrativer Ebene in den Text einführt, bricht hier klar mit der auf die ursprüngliche, von der Autorschaft unabhängige Mündlichkeit der Gattung rekurrierende Epostradition, derzufolge die Erzählstimme anonym und neutral bleibt. Thematisiert wird Webers erste Begegnung mit Annette, die im Publikum sitzend einer Podiumsdiskussion beiwohnt und sich am Ende zu Wort meldet: *„und eine, die dort oben sitzt, so eine dieser / großen ernsten Deutschen, schaut Annette an, / als hätte sie gemerkt, dass sie am besten mal / die Klappe hält“* (2020:205). Zweimal bezeichnet sich Weber selbst als große Deutsche, was den Kontrast zur Demut, die sie angesichts der von innerer Größe zeugenden Geschichte der kleinen Französin empfindet, zur Geltung bringen soll. Doch bleibt unklar, ob diesem metanarrativen Element noch eine weitere Funktion zukommen soll. Ähnlich wie in ‚Verbannt!‘ finden sich auch in ‚Annette‘ viele fremdsprachige Formulierungen im Text, wobei es sich bei Weber fast ausschließlich um Französisch handelt, was natürlich der Nationalität der Heldin und dem Handlungsort geschuldet ist. Anders allerdings als Cotten, liefert Weber immer eine Übersetzung oder Paraphrasierung auf Deutsch nach: *„Aber peu importe,*

darum / geht es hier jetzt nicht, sondern um die exaltation, / das Mitgerissen-Sein“ (2020:21; Hervorhebungen im Original). Der Anspruch einer aufgeklärten Mehrsprachigkeit liegt bei Weber nicht vor, der Text setzt keine so welthaltige Bildung voraus wie Cottens Werk. Hiermit haben sich auch bereits die inhaltlich-formalen Schnittmengen der beiden Epen erschöpft.

Insgesamt weist sich Webers Text formal weitaus weniger als (Vers-)Epos aus als Cottens ‚Verbannt!‘ Ungleich lange Strophen ohne erkennbares Versmaß, die sich im Grunde wie Prosa lesen, wären keine Zeilenumbrüche eingefügt, die Versen ähneln beziehungsweise Verse imitieren. Eine kurze Gegenüberstellung soll das veranschaulichen:

*Die Mutter ihrer Mutter ist im 19. Jahrhundert
in der Bretagne, also gewissermaßen
noch zwei Jahrhunderte zuvor geboren, als
eines vieler Kinder habeloser Bauern, die ihre
Kinder nicht ernähren können und sie daher
eins nach dem anderen bei Reicheren in Dienst geben.
Die kleine Kuhmagd ist sehr arm. Lange Zeit trägt sie
– o Schock später für ihre kleine Enkelin! –
keine Unterhose. Sie hatte keine. Schlieft im Stroh. Ihr
Jahreslohn war ein Paar neue Holzschuhe, und alle
zwei Jahre gabs entweder einen Umhang und dazu
ein Paar Strümpfe oder auch einen Rock und eine Jacke, was
deshalb schon kein Luxus war, weil sie noch gar nicht
ausgewachsen war. Sie ging nie zur Schule. Illettré
sagt man dazu, wenn eine ihresgleichen oder einer
weder des Lesens noch des Schreibens kundig ist.
(Weber 2020:7f.; Hervorhebung im Original)*

Eine andere Stelle:

*Schutt scheint mehr oder weniger gleichbedeutend
mit Alltag, wenn man darunter Kleinkram, kleine
(Selbst-)Betrügereien, eben das Versumpfen im Klein-Klein
versteht. Wäre er ein Idealist nach der Art seiner
Eltern gewesen, nämlich einer mit erfüllbaren – klein-kleinen –
Idealen, so hätte er womöglich in seinem Priesteramt
aufgehen oder doch wenigstens damit zufrieden sein können.
Er hätte das Erfüllbare nach Kräften erfüllen können
und anderen geholfen, es ebenso zu tun. Das Unerfüllbare
hätte nicht als unvorstellbare großes, absolutes Gewicht
auf seinen Schultern gelastet und damit
auch nicht auf seinem kleinen Sohn.*

Diese zweite Stelle ist tatsächlich nicht aus ‚Annette‘, sondern aus Webers 2015 erschienenem Buch ‚Ahnen‘ über ihren Urgroßvater und sieht im Original so aus:

Schutt scheint mehr oder weniger gleichbedeutend mit Alltag, wenn man darunter Kleinkram, kleine (Selbst-)Betrügereien, eben das Versumpfen im Kleinklein versteht. Wäre er ein Idealist nach der Art seiner Eltern gewesen, nämlich einer mit erfüllbaren – klein-kleinen – Idealen, so hätte er womöglich in seinem Priesteramt aufgehen oder doch wenigstens damit zufrieden sein können. Er hätte das Erfüllbare nach Kräften erfüllen können und anderen geholfen, es ebenso zu tun. Das Unerfüllbare hätte nicht als unvorstellbare großes, absolutes Gewicht auf seinen Schultern gelastet und damit auch nicht auf seinem kleinen Sohn. (Weber 2015:63; Hervorhebungen im Original)

Als ‚Zeitreisetagebuch‘ untertitelt ist ‚Ahnen‘ die in Prosa verfasste Lebensgeschichte des 1924 gestorbenen Florens Rang, die, würde man die Zeilen entsprechend umbrechen wie weiter oben exemplarisch durchgeführt, sich ähnlich läse wie das fünf Jahre später veröffentlichte Heldinnenepos. Sprachlich unterscheiden sich die beiden Texte kaum voneinander, was die Frage aufwirft, ob der Form in ‚Annette‘ nicht vielleicht etwas Beliebiges eignet, ob das Epos nicht vielmehr behauptet als formal erfüllt wird. Allerdings, wie sich eingangs gezeigt hat, kann man wie Diether Haenicke am Beispiel von Döblins ‚Manas‘ das Epos als Form und das Epische als dichterische Grundhaltung getrennt voneinander betrachten und ‚Annette‘ aufgrund der fehlenden Metrik zwar nicht als Vers-epos behandeln, aber eben als ‚Heldinnenepos‘ als das die Autorin ihren Text schließlich auch bezeichnet.

Eine gehobene Sprache und typisierende Gestaltungsmittel finden sich in Webers Text nicht, was unter anderem als Leichtigkeit und Frische von der Jury des Deutschen Buchpreises lobend hervorgehoben wurde. Die starke Nähe zur Prosa ist es, die dieses Epos so leicht lesbar und niedrigschwellig zugänglich macht. Die formale Freiheit, die sich Weber hier im Grunde nimmt, indem sie sich keinem Versmaß unterwirft, verhindert wohl auch, dass sich ihr Text in einer häufig beobachteten „gehaltsarmen Formimitation“ (Maiworm 1968:41) verliert. So wird ‚Annette‘ auch dank der weiblichen, also der Tradition gegenläufigen, Heldin zu einer der Spielformen der Textgattung, die versucht, „das heroische Ideal unheroischen Zeiten anzupassen“ (Maiworm 1968:48).

3. Schlussbetrachtung

Es wurde nun ausführlich über die Form beider Werke gesprochen, die starke Durchgestaltung von Cottens Text hervorgehoben und die deutlichen Bezüge

vor allem auf die antiken Epen, in deren Tradition Cottens Versepos steht, betont, demgegenüber sich aufgrund Webers prosaischem Stil und der prinzipiellen Losgelöstheit von der traditionellen Formstrenge ihr Text eher nominell in diese Gattung einordnen lässt.

Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich meines Erachtens auch in der Funktion beider Epen beobachten. Während Weber in ihrer Zentralfigur eine klassische Heldin mit Vorbildfunktion besingt und durch die gewählte Form quasi erhebt, stellt sich bei Cotten eine Art Anti-Heldin selbst in den Mittelpunkt, wobei die Autorin beweist, dass sich die Textgattung Epos mit allen Merkmalen in unsere Gegenwart überführen und wiederbeleben lässt. Es ist dabei nur folgerichtig, dass die Erzählerin ambivalenten Charakters ist, da sich was man Heldentum nennt seit der Antike nicht nur verschoben hat (vor allem was blutige Kampfhandlungen betrifft), sondern erst geklärt werden müsste, welche Eigenschaften in unserer Zeit einen Helden oder eine Heldin überhaupt ausmachen. Weber hat sich hier für eine konsensfähige reale Person aus der nahen Vergangenheit entschieden und eine der klassischen und identitätsstiftenden Vorbildfunktion entsprechende Kämpferin, womit sie in erster Linie beweist, dass Männer kein Monopol auf die Heldenfigur haben und es durchaus Heldinnen gibt, die eposwürdig sind, auch wenn das Eposhafte bei streng angelegter formaler Definition in ‚Annette‘ eher Behauptung bleibt.

Umberto Eco, der die Postmoderne über ihr ausgeprägtes Kunstwollen als Manierismus definiert, erkennt in ihr auch die Einsicht, dass „die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld“ (1987:78). Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich Cottens ‚Verbannt!‘ als mutiges Experiment und die postmoderne Antwort auf die Frage lesen, ob in dieser Textgattung noch groß gedichtet werden kann. Denn bereits 1947 bedauerte ein indignierter Carl Spitteler, dass ein solches, notwendigerweise von einem „Kauz“ eingereichte Manuskript in jedem Verlag unausweichlich im Papierkorb landen würde, denn: „Ein Epos schreibt man heutzutage nicht“ (418).

Weitaus weniger pessimistisch klingt Maiworm, der seine Untersuchung mit dem Satz abschließt: „Gattungsgeschichtliche Prognosen kann man nicht stellen, aber es gibt in der Literaturgeschichte erstaunliche Beispiele vom Wiederaufleben vergessener Gattungsformen unter veränderten Bedingungen“ (1968:170). Cotten und Weber liefern genau hierfür den Beweis. In der weiblichen Zentralfigur manifestiert sich in beiden Werken die vordergründigste Neuerung des Genres, die durch einschlägige formale und inhaltlich-formale Brückenelemente bei Cotten die Verbindung zu antiken und mittelalterlichen Epen herstellt. Anders als Weber, die formal stärker in der Gegenwart verortet ist, statt postmoderner Ironie jedoch auf Pathos setzt, was ihrerseits neben der

vorbildhaften Hauptfigur die Brücke zur Antike schlägt. Beiden gelingt mit sehr unterschiedlicher Wirkung die Wiederbelebung einer totgesagten Textgattung oder, wie Ann Cotten in ‚Florida-Räume‘ schreibt, eine „industrielle Revolution der Literatur“ – zur „Heilung der Weisheit“ (2010:10).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- COTTEN, Ann (2016): *Verbannt!* Berlin: Suhrkamp.
COTTEN, Ann (2010): *Florida-Räume*. Berlin: Suhrkamp.
WEBER, Anne (2020): *Annette. Ein Heldinnenepos*. Berlin: Matthes & Seitz.
WEBER, Anne (2015): *Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Sekundärliteratur

- ECO, Umberto (1987): *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*. München: dtv.
FUHRMANN, Joëlle (1992): Zur Darstellung der Vielschichtigkeit des weiblichen Verhaltens am Beispiel der Kriemhild im *Nibelungenlied*. In: BUSCHINGER, Danielle / SPIEWOK, Wolfgang (Hrsg.): *Heldensage – Heldenlied – Heldenepos*. Gotha: Jahrbücher der Reineke-Gesellschaft Bd. 2, S. 123–136.
HAENICKE, Diether (1962): *Untersuchungen zum Versepos des 20. Jahrhunderts*. München: A. Schubert.
MAIWORM, Heinrich (1968): *Neue deutsche Epik*. Grundlagen der Germanistik Bd. 8. Berlin: Erich Schmidt.
SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1895): Construction des Epos nach seinen Hauptbestimmungen. In: SCHRÖDER, Walter Johannes (Hrsg.) (1969): *Das deutsche Versepos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 282–292.
SCHLEGEL, August Wilhelm (1801/1802): Vom Epos. In: SCHRÖDER, Walter Johannes (Hrsg.) (1969): *Das deutsche Versepos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 270–281.
SCHWEIKLE, Günther und Irmgard (Hrsg.) (1990): *Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
SPITTELER, Carl (1947): Mythos und Epos. Gottheit im Epos. Über das Epos. In: SCHRÖDER, Walter Johannes (Hrsg.) (1969): *Das deutsche Versepos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 413–423.
WEHE, Walter (1941/1942): Das moderne Versepos. In: SCHRÖDER, Walter Johannes (Hrsg.) (1969): *Das deutsche Versepos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 424–235.

Online-Artikel

URL 1: Deutscher Buchpreis Blog. *Der Deutsche Buchpreis 2020 geht an Anne Weber!* <https://www.deutscher-buchpreis-blog.de/buchpreis-2020-anne-weber/> [23. 8. 2022].

URL 2: Suhrkamp. *Ann Cotten liest aus ihrem Versepos „Verbannt!“* <https://www.suhrkamp.de/audio/ann-cotten-liest-aus-ihrem-versepos-verbannt-b-691> [31. 8. 2022]

Literatur nach dem *cultural turn*

Metatextuelle Diskurse in der Literatur seit 1990 (Maxim Biller und Mathias Énard)

Bernhard CHAPPUZEAU

University of West Bohemia, Pilsen
chappuze@knj.zcu.cz

ABSTRACT

Literature After the Cultural Turn. Metatextual Discourse in Literature Since 1990

Since the semiotic turn in the 1960s and 1970s, discourse analysis provides a lasting importance on the understanding of literature. Regarding the cultural turn of the 1990s, literary studies have become even more affiliated to each other by using concepts and questions in an interdisciplinary way. Travelling concepts in the humanities (Mieke Bal) have a significant impact on numerous writers who incorporate this discourse into their works. Based on some readings of German and French authors, it will be discussed to what extent such metatextual references have a decisive influence on the form and content of literary text production.

KEY WORDS

Metatextuality, travelling concepts, cultural turn, Maxim Biller, Mathias Énard.

1. Einleitung

Die Diskursanalyse hat mit dem programmatisch ausgerufenen Tod des Autors nach der semiotischen Wende am Ende der 1960er Jahre das Verständnis von Literatur nachhaltig geprägt. Durch immer neue gemeinsame internationale Schwerpunkte und ein wachsendes Interesse an peripheren Orten der Kulturproduktion hat einerseits eine unglaubliche Vervielfältigung der Themen, Untersuchungsgegenstände und Diskurse stattgefunden, dennoch haben sich die verschiedenen Philologien seither unter dem Einfluss der Kulturwissenschaften in begrifflicher Weise enger denn je zusammengeschlossen. Sie reflektieren über den innereuropäischen und transatlantischen Dialog in den Kulturwissenschaften, der auf einer jahrhundertelangen multidirektionalen Reise Geschichte beruht und in Verbindung mit den neuen Möglichkeiten der Vernetzung in den

Zeiten der Globalisierung immer mehr digitale Foren und andere Kommunikationsinstrumente hervorgebracht hat.

Diese Entwicklung sogenannter „moving concepts“ (Nell 2016), die mit der Reiseliteratur zwischen Europa, Afrika, Amerika und Asien begann, hat wiederum deutliche Auswirkungen auf Schriftstellerinnen und Schriftsteller gehabt, die sich intensiv mit diesen Konzepten zum Durchqueren der Kulturen auseinandersetzten. Anhand verschiedener Lektüren soll die Frage erörtert werden, inwiefern metatextuelle Bezüge nicht nur einen theoretischen Überbau der Literaturkritik bilden, sondern seither maßgeblich die Form und die Inhalte literarischer Textproduktion mitprägen.

2. Von der semiotischen Wende zur kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft: Rezeptionsästhetik und Macht, Handeln und Produktionsorientierung, Passagen zwischen den Kulturen und Räume des Verhandelns

Im Jahr 1969 hob der französische Philosoph Michel Foucault in seinem programmatischen Aufsatz *Was ist ein Autor* (2003) die Macht des Diskurses gegenüber dem schwachen Lesersubjekt hervor, indem dieser Diskurs über den Tod des Autors hinaus die Lesart noch gegen den Willen des einzelnen Lesers steuert. Kurz zuvor hatte Roland Barthes 1968 mit einem Aufsatz die Bedeutungslosigkeit des Autors hervorgehoben („Der Tod des Autors“, Barthes 2005) und das starke, autarke, von der Leselust getriebene Lesersubjekt auf die Bühne der Literaturwissenschaft befördert. Wie einschlägig diese Version über die kreative Inszenierung des Lesens war, belegt die Rezeption seines Essays über die Leselust von 1973, der bereits ein Jahr später auf deutsch erschien (*Die Lust am Text*, Barthes 1996). Mit seinem exemplarischen Buch *S/Z* von 1970 (Barthes 2021) über die Erzählung *Sarrasine* von Honoré de Balzac [1830] hatte Roland Barthes bereits eine Methodik zur Identifikation schreibbarer Texte entwickelt, also solcher Texte, die erst im Akt des Lesens neu und individuell vom Leser verfasst werden können. In der Germanistik wurde in den 1980er Jahren diese produktive wie auch performative, von Aktivitäten geprägte Lektüre unter dem Schlagwort „Handlungs- und Produktionsorientierung von Texten“ (Haas 1984) zum Inbegriff der neuen Literaturdidaktik, die sich ganz auf eine kreativ wirkende Leserschaft fokussiert. Hinzu trat das Konzept der Intertextualität der bulgarisch-französischen Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva, die ab 1965 die dialogischen Prinzipien zwischen Texten herausgearbeitet hatte.

Diese Tendenz traf zu Beginn der 1990er Jahre mit der extrem anwachsenden internationalen Popularität von Walter Benjamins Werken zusammen, ins-

besondere mit seinem fragmentarisch gebliebenen *Passagen-Werk* (Benjamin 1991), an dem er von 1927 bis zu seinem Freitod 1940 gearbeitet hatte. In der bis heute einschlägigen Ausgabe von 1991 kann man beim Herausgeber Rolf Tiedemann nachlesen, dass dieses Werk mit seinem Abschluss der ganz große Wurf der Geschichtsphilosophie über das 19. Jahrhundert geworden wäre (Benjamin 1991:9). Dass dies jedoch vermutlich gar nicht in Benjamins Bestreben lag, lässt sich mit der Benjaminschen Zitathaftigkeit der literarischen Erfahrungswelten erklären. Gerade die enorme Tragfähigkeit des Fragmentarischen und Zitathafte unterstreicht eine bis heute gültige Entwicklung, in der man sich von den großen Würfeln der Geschichtsschreibung und der Philosophie seit der Postmoderne vollständig verabschiedet hat. In der internationalen Rezeption des *Passagen-Werks* wurde die Geschichte des 19. Jahrhunderts mit all ihren unterschiedlichen Quellen und Querverweisen nun für ein größeres Publikum begehbar gemacht, jedoch in einer ganz besonderen Art und Weise: die Auswahl und Kombination der Zitate erscheint selbst wie eine von Benjamins geliebten in die Jahre gekommenen Einkaufspassagen in Paris, die in alle möglichen Richtungen ausfert, in deren Auslagen sich alles unterschiedslos oder zufällig miteinander vermischt, deren überraschende Details die Aufmerksamkeit immer wieder aufs Neue auf sich ziehen und in deren verwirrender Vielfalt sich nun der germanistische Flaneur des ausgehenden 20. Jahrhunderts und des 21. Jahrhunderts wieder dankbar verlieren darf.

Wie eingangs schon am Beispiel von Werner Nell erwähnt, nehmen wir seit den 1990er Jahren in den Literaturwissenschaften einzelne Konzepte in ihrer international beweglichen Wirkungsweise wahr, indem sie also durch miteinander kommunizierende Länder, Kulturen und wissenschaftliche Disziplinen reisen. Zu diesen *moving concepts* oder besser noch *travelling concepts*, wie sie die niederländische Literaturwissenschaftlerin Mieke Bal benannt hat (Bal 2002), gehört zweifellos die Passage. Mieke Bal zählt in Europa zu den Gründerinnen der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft. Das andere große Konzept der 1990er Jahre, das sie mitgeprägt hat, bildet seither die Interkulturalität. Und tatsächlich liegt in dem Zusammenspiel beider Konzepte bis heute eine wesentliche Problematik der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft: die Beweglichkeit der Begrifflichkeiten besteht nicht in einer gradlinigen Adaptionsleistung, sie beruht vielmehr auf den kulturellen Techniken der Übersetzung, des Transfers und der Transformation (Neumann/Nünning 2012). Die Verbesserung des interdisziplinären Dialogs hat also neue Erzählweisen hervorgebracht, die gleichermaßen auch selbst Teil einer umfassenden Kulturtheorie des Erzählens selbst sind: „a cultural way of worldmaking“ (Nünning 2012:176).

Die kulturell mehrdeutige Kraft der Sinnkonstruktion im alltäglichen Miteinander der Kulturen vermischt die typologischen Ansätze der Narratologie

von Gérard Genette und die Ästhetik des Marginalen von Jacques Derrida (1999) mit der expositorischen Kunst und der Alltagsgeschichte in Anlehnung an Michel de Certeau, der 1981 in Frankreich ein teils sozialwissenschaftliches, teils philosophisches Werk über „die Erfindung des Alltäglichen“ veröffentlicht hatte, 1988 erschien es unter dem deutschen Titel *Die Kunst des Handelns*.

1989 fiel zudem der eiserne Vorhang in Europa. Grenzen trennen uns Europäer seitdem nicht mehr in erster Linie voneinander, sie werden in der Lektüre von Michel de Certeau zu Kontaktzonen des Verhandeln, des miteinander Aushandelns, oder zu einem dritten Raum des postkolonialen Zeitalters, einem „third space“ (Bhabha 1994:28) der Übersetzung bzw. Reartikulation, wie es der indische Kulturwissenschaftler Homi Bhabha benannt hat. Zudem beruht jegliche kulturelle Einzigartigkeit in Anlehnung an das dialogische Prinzip und die Polyphonie bei Michail Bachtin bereits auf einer vorhergehenden Hybridisierung (Bhabha 1994:55).

3. Entwurzelte und Verwurzelte, Getriebene und Betreiber kultureller Auseinandersetzung in Europa: Maxim Biller und Mathias Énard

Seit den *cultural studies* der 1990er Jahre können wir den Einfluss der Passagen quer durch die Kulturen auch verstärkt in den Zeugnissen der Literatur beobachten. Die metatextuellen Analysewerkzeuge der Literaturkritik und Literaturwissenschaft werden zu einem wesentlichen Bestandteil des Erzählens und Schreibens selbst. Sie prägen gewissermaßen die passagenhafte Form und Thematik des Textes und seine interkulturelle Dimension. Ich greife hierzu zwei Veröffentlichungen heraus: von dem provokanten Essayisten Maxim Biller den Erzählband *Land der Väter und Verräter* (1994), und von Mathias Énard den knapp 600 Seiten starken inneren Monolog *Zone*, von 2008 (dt. Fassung: 2010).

Maxim Billers jüdische Familie stammt aus Russland, seine Eltern nutzten zu Beginn der Tauwetter-Periode Mitte der 1950er Jahre die Lockerungen und gingen von Moskau nach Prag, wo Maxim Biller 1960 geboren wurde, und emigrierten von dort 1971 nach Deutschland. Maxim Biller trat in den späten 1980er Jahren mit der Kolumne *100 Zeilen Hass* (Biller 2017) im Monatsmagazin *Tempo* als wütender Kolumnist in Erscheinung und versteht sich noch heute in erster Linie als Jude, der an sich selbst glaubt, zwar in Deutschland in deutscher Sprache schreibt, aber dennoch mit seiner russisch-tschechischen Herkunft nie ganz in Deutschland dazugehören wird (Biller 2009). In seinem Bestseller *Sechs Koffer* (Biller 2018) treten die Mitglieder seiner Familie auf und verstricken sich in einem abenteuerlichen Kriminalroman über die Denunziation des Großvaters im stalinistischen Russland, deren Hintergründe der Ich-Er-

zähler aufzuspüren versucht. Billers Figuren sind rastlos, Getriebene zwischen den Grauen der Vergangenheit und einer ungewissen Gegenwart, die sie nicht ankommen lässt. Maxim Biller vermittelt nicht zwischen Kulturen, er provoziert und sucht die Auseinandersetzung über kulturelle und politische Zugehörigkeiten und ihre Hintergründe.

In seiner Erzählung „Hana wartet schon“ (Biller 1994:167–177) wird ein reiseunlustiger Journalist während der samtenen Revolution mit dem Flugzeug nach Prag geschickt, um über die Veränderungen zu berichten. Diese Passage von Berlin nach Prag nimmt Maxim Biller zum Anlass und hinterfragt die kulturelle Verortung Mitteleuropas anhand einer zufällig zwischen zwei Personen entstandenen Affäre, die aus gegensätzlichen Kulturkreisen stammen, aber gemeinsame kulturelle Wurzeln haben. Das Prag des Aufstands von 1989 wächst sich auf diese Weise zu einem exotischen, imaginären Raum aus, in den der Schrecken des Zweiten Weltkriegs übergreift und aus dem zunächst der Reisende entfliehen möchte. Zugleich aber bildet dieser vor- und übergängige Raum die Vorbedingung einer Zusammenkunft mit der seltsamen Sprecherin des Prager Streikrates mit Namen Hana, die mit Hilfe des Reisenden Licht in ihre unerforschte, von der Mutter verdrängte jüdische Kultur ihrer Familie bringen möchte, die im KZ Theresienstadt gewesen war, welches die Mutter überlebt hat. Hana selbst ist vermutlich die Frucht einer Vergewaltigung durch einen deutschen Soldaten, was wir allein bei dem Ausruf „Ich habe keinen Vater“ (Biller 1994:175) vermuten können. Diese Hana, Sprecherin des Streikrates, hat schon auf ihn, den deutlich jüngeren jüdischen Journalisten gewartet, und sie wartet eigentlich doch noch nicht auf ihn, wenn es sie überhaupt gegeben hat, denn die Erzählung schließt mit dem Anflug auf Prag, als der Reisende aus einem Traum erwacht.

Maxim Biller ist keineswegs ein Träumer, und noch viel weniger ein Tagträumer, und trotzdem ist der Erzähler immer wieder mit Träumen konfrontiert, die ihn verängstigen. Der Traum ist hier wohl kaum als Kunstgriff des Spekulativen zu werten, weil er zuallererst die Abläufe und Relationen des Erzählens, also die Distanz zum Erzählten, in Frage stellt. Das einzig verbürgte Erlebnis bleibt die Passage eines einzigen kurzen Momentes im Anflug auf Prag, die sich unversehens mit dem kalten Griff der Vergangenheit wie auch mit der Weitergabe der jüdischen Tradition füllen kann. Doch auch dies bleibt offen. Die im Text platzierten Sternchen rahmen nicht etwa die Begebenheiten in Prag als Traum ein, sondern trennen auch die Beschreibung des Prager Besuchs und die der Liebesepisode in Hanas Wohnung voneinander. Auch hier ist der Journalist wieder unterwegs, im Taxi vom Hotel zum Flughafen. Der Austausch zwischen Hana und dem Journalisten erscheint dabei keinesfalls als ein eingebildeter Wunschtraum des aufgeklärten Juden, der zu seinem Ursprung zurückfinden will: „dann packte mich die Wut über dieses ganze Theater, über

diesen wunderlichen Holocaust-Unsinn“ (Biller 1994:175). Und, während der Journalist in der ersten Textpassage schon die Prager Burg vom Flugzeug aus erkennen kann, befindet er sich am Schluss –nach dem Aufwachen– in einem Moment davor, nämlich als die Stadt Prag als Silhouette in der Ferne erscheint. Maxim Biller will uns hier nicht wie ein Schalk im Zustand des Rätselratens hängen lassen, sondern er überlässt uns eine Reise mit befremdlichen Ereignissen zwischen Wachen und Träumen als offene Passage ohne eindeutiges Ziel mit der Möglichkeit zur Reflexion, sie führt uns zu einem Übergang zwischen den lange voneinander getrennt funktionierenden Kulturkreisen außerhalb der Regeln, Abläufe und Konventionen.

Maxim Biller erfüllt als Kolumnist mit dem Emblem ‚jüdischer Autor‘ keineswegs zufällig eine spezifische und nicht ungefährliche Funktion im deutschen Kulturbetrieb, indem er wie Winfried Georg Sebald (Sebald 2001) das verbürgte Lebenszeugnis der Verfolgung mit dem Imaginären verbindet, was Biller in seinem autobiografisch angelegten Roman *Esra* (2003) schon zur Zielschreibe von erheblichen Kontroversen gemacht hat und Gerichtsurteile zum Veröffentlichungsverbot des Romans nach sich gezogen hat. Seine Texte öffnen immerfort einen dritten Raum, dessen Figuren nur mit Hilfe hybrider Zugehörigkeiten beschrieben werden können. Ihre Biografien verkörpern und bekleiden in frappierender Weise die Diskurse der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft der vergangenen dreißig Jahre. Die beweglichen Mittler zwischen den Kulturen reklamieren für sich einzig die jüdische Religion und Weltanschauung als gemeinsamen Grund, der jedoch angesichts der vielfältigen Mehrfachzuordnungen unversehens widersprüchlich und brüchig wird.

Maxim Biller wird hier mit einem weiteren prominenten Funktionsträger unseres heutigen west- und mitteleuropäischen Kulturbetriebs verglichen, der in anderer Weise Bezüge zu den *moving concepts* und *travelling concepts* zwischen verschiedenen Kulturkreisen herstellt. Auch der französische Schriftsteller Mathias Énard lässt sich nicht zweifelsfrei verorten: als Kenner orientalischer Sprachen verband er sich in langen Aufenthalten mit Damaskus, Beirut und Teheran, als Franzose lebt er überwiegend in Katalonien. Inzwischen ist er als Autor diverser Passagen durch marginale Räume Europas zu einem der bedeutendsten Vertreter der Weltliteratur in Mitteleuropa aufgestiegen und wurde neben zahlreichen Preisen in Frankreich u.a. auch ausgezeichnet durch das Berliner Künstlerprogramm und zuletzt als Professor für Weltliteratur der Universität Bern. In seinem monumentalen Roman *Boussole* von 2015, der schon ein Jahr später auf Deutsch erschien (Énard 2016) beschwört er die jahrhundertelange Leidenschaft der Europäer für den Orient in einem informativ-wissenschaftlich fundierten inneren Monolog, für den er 2017 den Buchpreis der Europäischen Verständigung der Leipziger Buchmesse erhielt. Die wechselsei-

tige Durchdringung zwischen Orient und Okzident wird zur lebensrettenden Aufgabe eines schwerkranken französischen Musikwissenschaftlers, der sich in seiner Liebe zum Orient verlieren kann. Seine innere Bühne bevölkern die zahllosen literarischen Figuren der orientalistisch-europäischen Literatur. Énard zeigt hier, wie Intertextualität zu einer existenziellen Aufgabe werden kann und neue Identitäten hervorbringt.

In seinem Werk *Zone* von 2008 (Énard 2010) treibt das monologisierende Ich in der Rolle eines Agenten des französischen Geheimdienstes mit einem Koffer voller Zeugnisse über Ermordete und ihre Täter durch die Erinnerungen an die unsäglichen Gräueltaten des Balkankrieges von 1991 bis 1995. Dieses Ich befindet sich währenddessen auf einer Zugpassage zwischen Mailand und Rom, um dem Vatikan Listen von Kriegsverbrechern anzubieten. Dabei springt es von Ort zu Ort einer imaginären Verbrecherkarte des Mittelmeerraums zwischen dem Blutbad in Beirut 1982, dem italienischen Abessinienkrieg in Nordostafrika von Benito Mussolinis Armee und Zeugnissen des Vaters, der im Algerienkrieg der 1950er Jahre Kriegsverbrechen verübte, bis hin zum Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien in Den Haag. Die Basis dieser quer durch Europa und angrenzende Gebiete führenden Spur des Verbrechens stammt aus einer antiken Passage, der *Ilias* von Homer [7.–8. Jh. v. Chr.]. Wohnhäuser werden darin auf Ruinen von Lagern des Schreckens erbaut, wie die Sozialwohnungen in Drancy an dem Ort des Durchgangslagers der nationalsozialistischen Deportationen, und sie werden verglichen mit Touristen, die sich Trojas Überreste anschauen, ohne sich selbst ein Bild der einst dort verbrannten Menschen zu machen:

in der Risiera von Triest bin ich einer Gruppe Gymnasiasten auf Klassenfahrt begegnet, zwischen den Baracken am Krematorium waren sie vor allen Dingen damit beschäftigt, miteinander zu flirten, sich zum Rauchen zu verdrücken, sich mit dem Ellbogen zu stoßen vor dem strengen Auge einer bewegten Geschichtslehrerin, die meinte, hier hätten so viele Menschen gelitten, doch dieser Satz hatte für die Jugendlichen keine, oder nur geringe Bedeutung, das ist normal, er wird immer weniger Bedeutung haben, wie heute die über ganz Frankreich verstreuten Denkmäler für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs niemanden mehr rühren [...] auch vor dem Marathon-Denkmal schnürt es keinem Touristen mehr die Brust zu, keine Klageweiber weinen mehr bei den Thermophylen vor dem Epigramm des Simonides von Keos, Wanderer kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest / uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl, Leonidas der Spartaner ist heute eine belgische Pralinenmarke, ich würde mir jetzt gern eine Praline genehmigen auf die Gesundheit des von den Persern getöteten Königs, eine kleine schmelzende Süßigkeit im Zug, der sich Bologna nähert (Énard 2010:265)

Friedrich Schillers hier zitierte Zeilen, die im Original kursiv hervorgehoben sind, sind in das Gedächtnis vieler Generationen eingegangen, und sie richten

sich keineswegs an diejenigen, die die Imperative der Vergangenheit gedankenlos tradieren oder die Verbrechen der Vergangenheit verdrängen oder schlicht übergehen. Mathias Énard wendet sich an die Kultur- und Geschichtsbeflissenen unserer Zeit, denn mit ihnen sucht er die Auseinandersetzung über die Kriege aus der Vergangenheit Europas angesichts des Balkankrieges der 1990er Jahre.

Das erste wesentliche Merkmal der Unabgeschlossenheit des Textes in der Form der Passage ist der fehlende Punkt, weshalb auch hier das Zitat mit einem Kleinbuchstaben beginnt und ohne Satzzeichen endet. Énard weigert sich, während seines ganzen Textes auch nur einen einzigen Punkt hinter eine Aussage zu setzen. Der einzige Punkt erscheint am Ende des Buches hinter dem Wort „Weltuntergang“ (Énard 2010:577). Der Protagonist seines Monologs wünscht erneut den kriegslüsternden Spartiaten von 480 v. Chr. den Tod. Ihr Heldentum und Opfertod an einer geopolitisch-strategisch bedeutenden Meerenge fern der Heimat war noch in den 1930er Jahren den nationalsozialistisch gesinnten Autoren als richtungsweisendes Mahnmal erschienen (vgl. Thommen 2004: o. S.). Friedrich Schiller wiederum verstand seinen Wanderer, der im Grunde nichts anderes als das längst Bekannte wiederholen soll, als einen Suchenden. Er vermag die absolute Macht dieses Imperativs der Vergangenheit nicht mehr als faktische weiterzutragen, weil er angesichts der wilden Auswüchse Spartas keine Einsicht mehr in diesen Opfertod erlangen kann. Aus der Perspektive dieses Wanderers im Gedicht „Der Spaziergang“ aus dem Jahr 1795 muss man das Epigramm der Spartiaten in Frage stellen. Was aber folgt daraus? Das historische Epigramm auf den griechischen Thermophylen basiert auf dem Befehl zur Eroberung und einem absoluten Gehorsam, den Mathias Énard nicht nur als antike Dekadenz oder Wahnsinn eines Diktators begreift.

Mathias Énard begibt sich in dem langen Text *Zone* auf eine Spurensuche nach den Passagen, die zu einer Entmythologisierung des Kriegs beitragen können und die er mit dem gezielten kriegsverbrecherischen Wüten während des Balkankrieges von 1991 bis 1995 vergleicht. Seine metatextuellen Verweise und Verfahren finden keine allgemeingültige Wahrheit über den Krieg, sie bilden ebenso wie bei Maxim Biller keine künstlichen Eingriffe zur Steuerung unserer Lesart oder zur Markierung eines postautonomen Autordiskurses, aber sie haben auch kaum noch etwas mit dem lustbetonten Lesen von Roland Barthes in den 1970er Jahren gemein.

4. Fazit

An die Stelle der literarischen Texte der Vergangenheit, die sich im Sinne von Michail Bachtin (1990), Roland Barthes (2021), Julia Kristeva (1972) oder

Gérard Genette (1998) für narratologische Untersuchungen über dialogische Prinzipien und produktive ästhetische Handlungsorientierungen eignen und, wie von Gerhard Haas (1984) und anderen Rezeptionsästhetiken propagiert, unsere kreative Rezeptionsfähigkeit herausfordern, ist immer häufiger der seit den 1990er Jahren formulierte kulturwissenschaftliche Auftrag literarischer Texte getreten. Kulturwissenschaftlich orientierte Texte, die den transdisziplinären Gemeinsamkeiten nach dem *cultural turn* entsprechen wollen, die die kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft formuliert hat (Nünning/Sommer 2004), gewähren uns nicht mehr die Illusion der zugänglichen Geschichte und der erneut frei wählbaren Ausgestaltungsmöglichkeiten. Sie handeln nicht mehr von inszenierten Räumen, die wir als privilegierte, unbeteiligte oder selbstbestimmte Zuschauer einfach betreten können, sondern sie konfrontieren uns mit kampfbeschwerten Grenzgebieten und düsteren Botschaften aus der Vergangenheit, die quer zu unserem offenen, freien, vielfältigen und demokratischen Kulturverständnis verlaufen. Die befangenen und getriebenen Figuren von Maxim Biller (1994) und Mathias Énard (2010) können uns als Akteure der Gegenwart zu einem differenzierten und nachdenklichen Aushandeln zwischen den Generationen und zwischen den Kulturen bewegen. Sie verdeutlichen, dass die literarische Rezeption nicht mehr zu fertigen, anschaulichen Rezeptionsprodukten führen kann, sondern dass sie eine permanent weiter geführte Auseinandersetzung erfordert. Angesichts andauernder Konflikte und kriegerischer Auseinandersetzungen in Europa müssen wir Stellung beziehen, ohne uns unserer Stellung je sicher sein zu können.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- BILLER, Maxim (1994): *Land der Väter und Verräter*. Frankfurt am Main: Fischer.
- BILLER, Maxim (2003): *Esra*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BILLER, Maxim (2009): *Der gebrauchte Jude*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BILLER, Maxim (2017): *Hundert Zeilen Hass*. Hamburg: Hoffmann & Campe.
- BILLER, Maxim (2018): *Sechs Koffer*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- ÉNARD, Mathias (2010): *Zone*. Übers. von Holger Fock und Sabine Müller. Berlin: Berlin Verlag.
- ÉNARD, Mathias (2016): *Kompass*. Übers. von Holger Fock und Sabine Müller. Berlin: Hanser.
- SEBALD, Winfried Georg (2001): *Austerlitz*. München: Carl Hanser.

Sekundärliteratur

- BACHTIN, Michail M. (1990): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Herausg. und übers. von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer.
- BAL, Mieke (1996): *Double Exposures. The Practice of Cultural Analysis*. London: Routledge.
- BAL, Mieke (2002): *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: Toronto University Press.
- BARTHES, Roland (1996): *Die Lust am Text*. Übers. von Traugott König. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BARTHES, Roland (2005): Der Tod des Autors. In: BARTHES, Roland: *Das Rau-schen der Sprache*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 57–63.
- BARTHES, Roland (2021): *S/Z*. Übers. von Jürgen Hoch. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1991): *Gesammelte Schriften*. Bd. V.I. Herausg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BHABHA, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, London: Routledge.
- CERTEAU, Michel de (1989): *Die Kunst des Handelns*. Übers. von Ronald Voullié. Berlin: Merve.
- DERRIDA, Jacques (1999): *Randgänge der Philosophie*. Herausg. von Peter Engelmann, übers. von Gerhard Ahrens. Wien: Passagen.
- FOUCAULT, Michel (2003): Was ist ein Autor. In: FOUCAULT, Michel: *Schriften zur Literatur*. Herausg. von Daniel Defert und François Ewald, übers. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 234–270.
- GENETTE, Gérard (1998): *Die Erzählung*. Herausg. von Jochen Vogt, übers. von Andreas Knop. München: Fink.
- HAAS, Gerhard (1984): *Handlungs- und produktionsorientierter Literaturunter-richt in der Sekundarstufe I*. Hannover: Schroedel.
- KRISTEVA, Julia (1972): Wort, Dialog und Roman bei Bachtin (1967). In: IHWE, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt am Main: Athenäum, S. 345–375.
- NELL, Werner (2016): Romantic Folk Culture and the Souls of Black Folk. Framing the Beginning of African-American Culture Studies in Cross-Atlantic Traveling Concepts. In: REDLING, Erik (Hrsg.): *Traveling Traditions. Nine-teenth-Century Cultural Concepts and Transatlantic Intellectual Networks*. Berlin; Boston: De Gruyter, S. 139–156.

- NEUMANN, Birgit / NÜNNING, Ansgar (Hrsg.) (2012): *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Berlin: de Gruyter.
- NÜNNING, Ansgar / SOMMER, Roy (2004): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. In: NÜNNING, Ansgar / SOMMER, Roy (Hrsg.) (2004): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen, transdisziplinäre Perspektiven*, Tübingen: Narr, Seite 153–165.
- NÜNNING, Ansgar (2012): Narrativist Approaches and Narratological Concepts for the Study of Culture. In: NEUMANN, Birgit / NÜNNING, Ansgar (Hrsg.): *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Berlin: de Gruyter, S. 145–183.
- THOMMEN, Lukas (2004): Wanderer, kommst du nach Sparta... In: *Neue Zürcher Zeitung* 21. 4. 2004. Zugänglich unter: <https://www.nzz.ch/article97RZO-ld.290946> [12. 5. 2022], o. S.

Formen der Heimat und Funktion der Geschichtsvermittlung anhand des graphischen Romans ‚Heimat‘ (2018) von Nora Krug

Naděžda HEINRICHOVÁ

University of Hradec Králové
nadezda.heinrichova@uhk.cz

ABSTRACT

Forms of home and dealing with history based on the graphic novel “Belonging” (2018) by Nora Krug

Just as form follows function, so does the graphic novel form follow the story as Nora Krug reveals her own family’s past. Krug deals with different forms of the concept of home to answer the question: How do you know who you are, if you don’t understand where you come from? Forms of the reflective concept of homeland follow their function in Krug’s graphic novel, i. e. the graphic side is determined by the function to convey the past using a lot of documentary material. She answers what it means for her generation to be a German, who feels guilty about the events of the 20th century at home and abroad.

KEYWORDS

Nora Krug, graphic novel ‚Belonging‘, Dealing with the History

1. Einleitung

„Form folgt der Funktion“ ist ein Motto, ein Leitsatz insbesondere aus dem Produktdesign und der Architektur. Genauso wie sich die Gestalt, d.h. die äußere Form von Gegenständen aus ihrer Funktion oder aus ihrem Zweck ableiten soll, lässt sich auch die äußere Form, die graphische Darstellung und Ausstattung des graphischen Romans ‚Heimat‘ (2018) von Nora Krug aus seiner Funktion und aus seinem Zweck ableiten.

Als Repräsentantin der dritten Generation, die weder das NS-Regime noch den Krieg selbst erlebt hat, erzählt Nora Krug aus zeitlicher und räumlicher Distanz von ihren Wurzeln, ihrer (west)deutschen Identität, die noch immer mit der Auseinandersetzung mit kollektiver und individueller Schuld verknüpft ist. Dabei macht sie sich auf die Reise in die Vergangenheit der eigenen Familie, um die Antwort auf die zentrale Frage des Romans zu finden: *Wie kann man*

begreifen, wer man ist, wenn man nicht weiß, woher man kommt? (Kapitel 1)¹ Diese Frage wird am Ende des ersten Kapitels gestellt und Nora Krug versucht sie auf ihre besondere Art und Weise Schritt für Schritt mit Hilfe von Montage und Collage in ihrem graphischen Roman ‚Heimat‘, für den sie mehrmals ausgezeichnet und nominiert wurde,² zu beantworten. Der Roman erscheint zuerst auf Englisch unter dem Titel ‚Belonging: A German Reckons with History and Home‘ (2018). Im gleichen Jahr wird die deutsche Version ‚Heimat. Ein deutsches Familienalbum‘ (2018) herausgegeben und kurz darauf folgen Ausgaben in weiteren Sprachen und Ländern.³

Im Mittelpunkt des Beitrags stehen folgende Fragen: Was war der Impuls zur Entstehung dieses graphischen Romans? Welche Formen der Heimat werden präsentiert? Inwieweit entspricht die graphische Form des Romans ihrer Funktion, d.h. der Auseinandersetzung mit der Familienvergangenheit? Mithilfe welcher Form(en) wird der Roman strukturiert? Nicht zuletzt wird darauf eingegangen, was Nora Krug am Ende ihrer Rechercheise gewinnt oder verliert.

-
- 1 Da die Seiten im graphischen Roman ‚Heimat‘ nicht nummeriert sind, wird im Weiteren immer nur die Nummer des jeweiligen Kapitels angegeben.
 - 2 Als Beispiele der Nominierungen können folgende genannt werden: Deutscher Jugendliteraturpreis 2020 (Short List), Deutscher Jugendliteraturpreis 2019 (Short List), National Jewish Book Award (Short List), Harvey Book of the Year Award (Short List), Longman History Today Prize (Short List), Orwell Prize for Political Writing (Short List) oder Harvey Award (Short list). Krug erhielt für ihr Buch auch zahlreiche Preise: National Book Critics Circle Award (Autobiografiegewinner), Victoria and Albert Museum (Moirá Gemmill Illustrator of the Year und Book Illustration Prize Gewinner), Lynd Ward Graphic Novel Prize (Gewinner), Art Directors Club NY (Goldmedaille und Disziplingewinner), Art Directors Club Deutschland (Bronzener Nagel), Society of Illustrators (Silbermedaille), American Institute of Graphic Arts (50 Books Gewinner), Schubart-Literaturförderpreis (Gewinner), Evangelischer Buchpreis (Gewinner), Ludwig-Marum-Preis (Gewinner), British Book Design & Production Award (Graphic Novel Gewinner). Dazu kamen auch viele Auszeichnungen: New York Times Critics' Top Books of 2018, The Guardian 50 Biggest Books of Autumn 2018, The Guardian Best Books of 2018, NPR Book of the Year 2018, Kirkus Reviews Best Memoirs of 2018, Time Magazine 8 Must-Read Books you May Have Missed in 2018, Time Magazine The 10 Best Nonfiction Books of 2018 (honorable mention), San Francisco Chronicle Best Books of 2018, Boston Globe Best Books of 2018, SWR Bestenliste Januar 2019, School Library Journal Best Graphic Novel of 2018. National Book Critics Circle Award in Autobiography, Lynd Ward Graphic Novel Prize, The British Book Design and Production Award for Graphic Novel, Ludwig Marum Prize. Mehr und näheres dazu ist auf der Webseite von Nora Krug zu finden (URL 1).
 - 3 Das Buch erschien bisher in folgenden Ländern: USA (Scribner), England (Particular Books), Deutschland (Penguin Hardcover), Holland (Balans), Frankreich (Gallimard), Norwegen (Spartacus), Schweden (Norstedts), Brasilien (Companhia das Letras), Italien (Stile Libero), Dänemark (Gads), Korea (Bookhouse Publishers Co.), Spanien (Salamandra), Litauen (Aukso Zuzyv) und Ukraine (Vydavnytstvo). Nicht zuletzt muss die tschechische Ausgabe hervorgehoben werden (URL 1). Im Verlag Akropolis in der Übersetzung von Tereza Tomášková erschien sie unter dem Titel ‚Heimat. Německé rodné album‘ (2022).

2. Nora Krugs Suche nach den Antworten

Nora Krug wurde 1977 in Karlsruhe, in der ehemaligen BRD geboren und gilt heute als eine anerkannte deutsch-amerikanische Autorin und Illustratorin, die für ihre Arbeit mehrfach geehrt wurde. Krug besuchte zuerst eine Mittelschule, die sich auf den Unterricht der klassischen Musik spezialisierte, später widmete sie sich dem Zeichnen am Liverpool Institute for Performing Arts und ihren Bachelorabschluss machte sie an der School of Visual Arts in Manhattan, New York (URL 2). Derzeit lebt Nora Krug in Brooklyn, hat eine Professur an der renommierten Parsons School of Design (The New School) in New York (URL 3). Ihr Ziel ist es, einen Dialog über politische und soziale Themen auf einer persönlichen und emotionalen Ebene mithilfe von visuellen Geschichten zu erschaffen (URL 4).

Die Entstehung des graphischen Romans ‚Heimat‘ wurde von einer ganzen Reihe von Ereignissen aus Krugs Leben beeinflusst. Erstens ist es wichtig zu betonen, dass Krug nach ihrem Geburtsjahr zur dritten Generation gehört, die trotz des zeitlichen Abstandes immer noch mit den Ereignissen des Nationalsozialismus konfrontiert ist und die wie die vorherige Generation mit einer tiefen Ambivalenz gegenüber der Vergangenheit des eigenen Landes kämpft.⁴ *Die Vorstellung, die Konsequenzen für das Verhalten einer anderen Generation tragen zu müssen – war mir [Nora Krug] vertraut* (Kapitel 1). Als Schülerin und später als Studentin war sie oft auf Reisen und obwohl sie fließend Englisch sprach, schämte sie sich für ihren deutschen Akzent, der bei den Menschen, die sie unterwegs traf, starke Emotionen hervorrief, die sie nicht verstand, die sie aber versuchte zu teilen (URL 5). Aus der Retrospektive betrachtet, bereut Krug, dass sie die Empfehlung ihrer Tante damals nicht befolgte. *„Sag doch einfach, du kommst aus Holland!“, riet meine Tante Karin mir vor jeder Reise. Ich hätte ihren Ratschlag annehmen sollen* (Kapitel 1). Denn es wurden ihr in Amerika oft Fragen zu ihrer Familiengeschichte gestellt, über die sie fast nichts wusste (URL 5). Siebzehn Jahre nach ihrer Auswanderung aus Deutschland in die Vereinigten Staaten von Amerika, beschloss Nora Krug herauszufinden, wer sie wirklich ist, um sich mit ihrer Heimat, in der sie geboren wurde, auseinanderzusetzen

4 Die deutschen Antifaschisten und Emigranten, die die Niederlage des nationalsozialistischen Regimes miterleben durften, haben in vielen Fällen die Gesamtschuldzuweisungen gegenüber Deutschen ebenfalls nachvollziehen können. Trotzdem haben viele von ihnen vor neuem Unrecht gewarnt. Pavel Knápek untersucht dieses Phänomen in seinem Aufsatz über die Werke Georg K. Glasers. Der Erzähler in Glasers ‚Geheimnis und Gewalt‘ betrachtet das Prinzip der Kollektivschuld bzw. des Kollektivhasses letztendlich als „die Fortsetzung des ‚Werk[s] der [nationalsozialistischen] Verbrecher [...], die seit elf Jahren dafür sorgten, das deutsche Volk in seiner Gesamtheit als tatsächlichen Urheber gelten zu lassen“ (Knápek 2021:91).

(URL 6). *Wir lernten nichts über die Geschichte unserer Heimatstadt. Wir lernten keine einzige Strophe unserer Nationalhymne. Wir lernten keine alten Volkslieder. Wir taten uns schwer mit der Bedeutung des Wortes Heimat* (Kapitel 1). Der nächste Anstoß war ihre Heirat mit einem amerikanischen Illustrator jüdischer Abstammung, dessen Familie es gelungen ist, vor dem Holocaust aus Straßburg und Frankfurt am Main nach Amerika zu fliehen (URL 3). Regelmäßige Treffen mit der Familie ihres Mannes förderten ihr Interesse an der Frage der deutschen Kollektivschuld. Der erste Impuls, an den sich Nora Krug erinnert, war der Besuch eines Soldatenfriedhofes in Norditalien zwischen Bologna und Florenz, den sie zufällig entdeckten (Kapitel 3). Die damals zwölfjährige Nora Krug sah zu, wie ihr Vater in einer alphabetisch geordneten Liste von 30 000 gefallenen deutschen Soldaten den Namen seines Bruders Franz-Karl Krug entdeckte. Der Vater wurde erst zwei Jahre nach dem Tod seines Bruders geboren (Kapitel 3), im Jahre 1946, und bekam den gleichen Namen Franz-Karl wie sein Bruder (URL 3) mit der Hoffnung, dass er den Hof seiner Eltern übernimmt *und sich um die Tiere, die Felder und die Zwetschkenbäume kümmern würde* (Kapitel 3).

Die oben genannten Umstände veranlassten die Autorin, ihre Familiengeschichte zu erforschen und mehr über die möglichen Aktivitäten ihrer Vorfahren während des Nationalsozialismus herauszufinden, um eine Antwort auf die Frage geben zu können, was es für sie und ihre Generation bedeutet, Deutsch zu sein. Dieses Bedürfnis erklärt sie mit den Worten von Hannah Arendt: „Wer im Ausland lebt, ist stärker mit seinem Deutschtum konfrontiert als jemand, der zu Hause bleibt“ (URL 3), um zu erklären, warum ihr Schuldgefühl in New York stärker als in Deutschland ist, denn „Wo alle schuldig sind, ist es keiner“ (URL 3). Nora Krug machte sich auf die Spurensuche der eigenen Familie. Dabei entdeckte sie eine ganze Reihe an Dokumentarmaterial in Archiven, führte zahlreiche Gespräche, hörte Geschichten von Verwandten und völlig Fremden und erfasste dies in ihrem graphischen Roman ‚Heimat‘.

3. Formen und Dimensionen der Heimat

Die unterschiedliche literarische Darstellung des Begriffes „Heimat“ kann seit dem Mittelalter über die Zeit der Romantik, den bürgerlichen Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart zurückverfolgt werden. „Heimat“ wird in vielen Formen dargestellt, tradiert oder erlebt (Assmann 2019:1), aber auch gesucht, vermisst, verstanden, missverstanden und manchmal sogar gehasst, was mehreren Tatsachen zu entnehmen ist. Zu der unterschiedlichen Wahrnehmung der „Heimat“ tragen sowohl die individuelle Entwicklung, Erlebnisse und Erfahrungen als auch die historischen Ereignisse, die marktwirtschaftliche Perspektive etc. bei, infolge deren eine positive Bindung

an „Heimat“ nicht immer selbstverständlich ist. Die Formen der „Heimat“ sind deshalb immer individuell geprägt und konkret in Raum und Zeit verortet.

„Heimat ist ein räumlich klar begrenztes transgenerationelles Gedächtnis, das den Sozialzusammenhang eines Dorfes oder einer Stadt umfasst, wo sich an jeder Ecke überraschend Erinnerungen zu Wort melden können. Denn Heimat ist ein Resonanzphänomen. Sie ist der klar definierte Raum, in dem die Wünschelrute der unwillkürlichen Erinnerungen ausschlägt.“ (Assmann 2019:1)

Laut Assmann wird „Heimat“ in vielen Formen erlebt und tradiert, nicht nur in Architektur oder Landschaft, die zurückbleiben, sondern auch in vielen kulturellen Praktiken, die man über die Grenzen mitnehmen kann: Sprache, Geschichte, Geschichten, Gebete, Rezepte, Bilder, Musik, Religion (vgl. Assmann 2019:3). Dem entspricht auch die Auffassung der Multidimensionalität der Heimat von Gerhard Handschuh. Im Hinblick auf die transgenerationale Weitergabe der „Heimat“ lassen sich vier Dimensionen bestimmen, die eng miteinander verbunden und oft voneinander untrennbar zusammenhängen: die zeitliche, die räumliche, die soziale und die kulturelle Dimension (vgl. Handschuh 1990:635). Gleichzeitig betont Handschuh, dass die Liste der Dimensionen nicht endgültig ist und dass sie um weitere ergänzt werden kann. Die räumliche Dimension ist eng mit der zeitlichen verbunden, denn der Raum, der als „Heimat“ betrachtet wird, bedeutsam mit der Zeit zusammenhängt, die wir in diesem Raum verbringen. Die zeitliche Dimension fokussiert sich auf die längeren Zeiträume, die man an einem Ort verbringt, um von diesem Ort als Heimat sprechen zu können. Die kulturelle Dimension ist wieder stark mit der räumlichen und teilweise auch mit der sozialen Dimension verbunden, denn es handelt sich um erlerntes Verhalten, Wissenserwerb und Fähigkeiten, die zum Erwerb der kulturellen Kompetenz in einer Gesellschaft führen. Dementsprechend kann die soziale Dimension als logische Folge der vorherigen genannt werden. In der Gesellschaft begegnet man nicht nur Menschen, die ähnliche Vorstellungen über die „Heimat“ teilen, sondern auch Menschen, deren Assoziationen sich auf eine andere „Heimat“ beziehen.

Der Heimatbegriff bekommt eine ganz neue Bedeutung und Qualität in den Kriegen oder anderen Krisenzeiten. „Heimat“ ist untrennbar mit dem Thema Geschichte verbunden. Das gilt insbesondere für die Geschichte des kurzen 20. Jahrhunderts (vgl. Hobsbawm, 2015), dessen literarische Darstellung sich nicht nur in der deutschsprachigen Prosa großer Beliebtheit erfreut. Das Interesse an der Vergangenheit geht Hand in Hand mit dem Interesse an der Gegenwart. Dies spiegelt sich in der Art und Weise, wie das Bild der „Heimat“ und der deutschen Geschichte am Beispiel der persönlichen Erfahrung im geteilten Deutschland dargestellt wird. Der Hauptgrund für die unterschiedliche

Wahrnehmung war ein tief verwurzeltes Schuldgefühl in den alten Bundesländern, deshalb wird das Thema des Nationalsozialismus meist von den Autor:innen der ehemaligen westdeutschen Provenience behandelt.

Zum zentralen Anliegen des Romans ‚Heimat‘ gehört Krugs Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit und mit ihrer eigener Familiengeschichte, denn sie wurde bereits als Schülerin und später als Studentin mit ihrer deutschen Identität konfrontiert. Als Illustratorin und Graphikerin entscheidet sich Nora Krug für die Form des graphischen Romans,⁵ um ihre Version der „Heimat“ mit Hilfe von schriftlichen und pikturalen Zeichensystemen darzustellen und ihre Familiengeschichte zu erzählen. Dabei setzt sich Nora Krug mit verschiedenen Formen des Heimatbegriffes auseinander und führt die Definition von „Heimat“ aus der Brockhaus Enzyklopädie an:

Begriff, der die Vorstellung einer teils imaginativ erschlossenen, teils real angebaren Landschaft oder eines Ortes bezeichnet, zu denen ... eine unmittelbare ... Vertrautheit besteht. Diese Erfahrung ist ... im Ablauf der Generationen durch die Familie, und andere Sozialisationsinstanzen oder auch durch politische Programme weitergegeben. Im allgemeinen Sprachgebrauch ist HEIMAT zunächst auf den Ort (auch als Landschaft verstanden) bezogen, in den der Mensch hineingeboren wird, wo er die frühen Sozialisationserlebnisse hat, die weithin Identität, Charakter, Mentalität, Einstellungen und schließlich auch Weltauffassungen prägen. ... Der Nationalsozialismus stellte ... insbesondere das rückwärtsgewandte Moment von HEIMAT heraus. So bezeichnete der Bezug auf eine jeweils besonders und affektiv ausgelegte Heimat zunächst den Rückzugsraum für v.a. jene sozialen Gruppen, die ... ein umfassendes, gefühlsmächtiges und möglichst einfaches Orientierungsmuster suchten. (Kapitel 1)

5 Der graphische Roman wurde seit den vierziger Jahren „als anspruchsvolle literarische Unterform der Comic-Erzählung verstanden“ (Krause 2022:92), dessen Unterschied in der ernsthaften Erzählhaltung besteht (vgl. Knigge 2016:29), denn diese graphische Erzählung versucht in der Verbindung von Bild und Text neue Wege zu finden, um ihr Thema bestmöglich umzusetzen (vgl. ebd. 29). Der Großteil der Erzählung erfolgt im graphischen Roman über Bilder, Illustrationen, Fotos und Aufzeichnungen. Bei der Ausarbeitung der Geschichte helfen Dialogblasen und Erzählkästchen. Der graphische Roman ist umfangreicher als eine Comic-Erzählung. Die Dialoge sind tiefgehender. Die erzählte Zeit umfasst einen längeren Zeitraum der Geschichte. Eines der bekanntesten Beispiele ist der graphische Roman ‚Maus‘ (1980) von Art Spiegelman, der in mehrere Sprachen übersetzt wurde. Laut Jacquelyn Mc Taggart bestätigte Art Spiegelmans Gewinn des Pulitzer-Sonderpreises im Jahr 1992 dieses Genre und etablierte nicht nur das Buch ‚Maus‘, sondern das gesamte Genre des graphischen Romans in die sogenannte hohe Literatur (vgl. Mc Taggart, 2008:28).

4. ‚Heimat‘ – ihre Formen, Dimensionen und Funktion der Geschichtsvermittlung

Im Hinblick auf die Geschichtsvermittlung zeigt Nora Krug, wie die verschiedenen Formen des Reflexionsbegriffes „Heimat“ ihrer Funktion folgen und wie die Form von der Funktion der Geschichtsvermittlung bestimmt werden.

Der graphische Roman ‚Heimat‘ ist teilweise handgeschrieben, teilweise handgezeichnet, ergänzt durch eine Reihe von Fotografien aus der eigenen Familie sowie durch Bild- und Schriftmaterial, das Krug während ihrer sorgfältigen Rechercharbeiten erhalten hat. Sie stützte sich auf Briefe, Archivmaterial, Flohmarktfunde (vgl. Tabelle 1) und Fotos, um zu verstehen, was es bedeutet, dazugehören, Deutsch zu sein. Sekundär- und Primärquellen sind am Ende des Buches aufgelistet, gleichzeitig findet man hier aber auch den Hinweis, dass nicht alle Materialien genauer klassifiziert werden konnten. Das Buch besteht aus 15 unterschiedlich langen Kapiteln. Folgende Tabelle veranschaulicht die Titel der einzelnen Kapitel, Einträge aus dem *Katalog deutscher Dinge* und Flohmarktfunde, die in verschiedenen Kapiteln angegeben werden.

Inhaltsverzeichnis	Katalog deutscher Dinge
1. FRÜHE DÄMMERUNG	<i>Aus dem Notizbuch einer heimwehkranken Auswanderin</i>
2. VERGESSENE LIEDER	№ 1 Hansaplast
3. GIFTPILZE	№ 2 Der Wald
4. FAMILIEFANTASIEN	№ 3 Das Pilzesammeln
5. OFFENE WUNDEN	№ 4 Der Leitz-Aktenordner
6. INNENSCHICHTEN	№ 5 Die Wärmflasche
7. ANNÄHERUNG	№ 6 Das Brot
8. UNVERMESSLICHE WÄLDER	№ 7 Die Gallseife
9. SCHMELZENDES EIS	№ 8 Der Uhu
10. AUF SPURENSUCHE	
11. SANFTE RÜCKKEHR	<i>Aus dem Sammelalbum einer Erinnerungsarchivarin</i>
12. HERDENTIER	Flohmarktfunde
13. UNENDLICHE SCHICHTEN	№ 1: Kindersachen
14. BLENDENDES WEISS	№ 2: Explosionen
15. HÄNDESCHÜTTELN	№ 3: Nachkriegsgefangenschaft
16. EPILOG	№ 4: Auslöschung
Wichtige Quellen	№ 5: Frontfragmente
	№ 6: Harmlose Soldaten

TAB. 1: Inhaltsüberblick, Katalog deutscher Dinge & Flohmarktfunde

Der graphische Roman hat eine Rahmenkomposition, die die Einträge aus dem *Katalog deutscher Dinge* bilden. Dieser Katalog wird gleichzeitig zum Bestandteil des Notizbuches der Autorin. Dies betont sie selbst mit der Bezeichnung *Aus dem Notizbuch einer heimwehkehrenden Auswanderin*. Die einzelnen Katalogeinträge stellen acht Objekte dar, mit denen Krug ihre „Heimat“ assoziiert, die für sie das Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit darstellen. Ganz am Anfang des Buches finden wir den ersten davon: *Hansaplast*. Auf der ersten Seite des Romans steht: *Es gab für mich nichts Verlässlicheres als meine Mutter und Hansaplast*. Am Ende des ersten Kapitels folgt ein Eintrag, der dem deutschen Wald gewidmet ist. *Im Walde komme ich zur Ruhe fühle mich so beschützt wie nirgendwo sonst*. Das dritte Kapitel trägt den Titel ‚Giftpilze‘. Dem Titel des Kapitels entsprechen auch folgende Einträge: Hausaufgabe vom 20. 1. 1939 aus dem Heft von Krugs Onkel mit dem Titel *Der Jude, ein Giftpilz*. Der Titel des propagandistischen Aufsatzes dokumentiert die erwünschte Art der Formulierungen in den deutschen Schulen während des Nationalsozialismus. Einen anderen Alltag stellt das Foto von Krugs Mutter im Fliegenpilzkostüm von 1953 dar. Gleichzeitig gibt es in diesem Kapitel auch einen dritten Eintrag aus diesem Katalog, der der Heimat zugeordnet ist: *Das Pilzesammeln. Mit dem Verzehr der Pilze habe ich [Nora Krug] das Gefühl, ein Teil des Waldes zu werden*. Im vierten Kapitel taucht ein vierter Eintrag auf: *Der Leitz-Aktenordner. Seine Stabilität verspricht Beständigkeit, sein zweckmäßiges Design Zuverlässigkeit. [...] Der Leitz-Ordner verleiht mir das Gefühl von Sicherheit in wichtigen Angelegenheiten meines Lebens. Krankenversicherung, Lebensversicherung, Geburtsurkunden, Sterbeurkunden*. Der fünfte Eintrag ist einer Wärmflasche gewidmet (Kapitel 6). *Eine Wärmflasche beruhigt, schafft Behaglichkeit, wenn man friert, und spendet Trost, wenn man krank ist*. Im 12. Kapitel stoßen wir gleich auf zwei Einträge: *Das Brot* und *Die Gallseife*. *Der Geruch eines guten Brotes erinnert mich an den Geruch des Waldes. Wenn ich im Ausland lebende Deutsche danach frage, was aus ihrer Heimat sie am meisten vermissen, dann nennen viele das SCHWARZBROT*. Das ganze Buch schließt der achte Eintrag aus dem *Katalog deutscher Dinge*: *Uhu*. Der ganze Roman endet mit dem letzten Satz dieses Eintrages, der im Hinblick auf Nora Krugs Bedürfnis der Vergangenheitsbewältigung eine starke symbolische Aussagekraft hat: *Obwohl Uhu der stärkste Kleber ist, den es gibt, kann er Bruchstellen nicht verdecken*.

Ergänzt wird das Bildmaterial (Fotografien, Zeichnungen, Illustrationen) in Krugs Roman durch Textdokumentationen, die bereits erwähnten Erinnerungen oder Erlebnisse der Autorin und anderer Personen, Zeitungsartikel, Tagebucheinträge, Eintragungen in Schulhefte aus der Zeit des Nationalsozialismus und anderes. Obwohl diese Form der Anordnung dem/r Leser:in fragmentarische und nichtlineare Informationen bietet, die an ein Kaleidoskop von Ereignissen erinnern, wird der/die Leser:in nach der Lektüre die gutdurchdachte

Verbindung dieser mosaikartigen Geschichte zu schätzen wissen. Die bildhafte und die textuelle Ebene kooperieren mit Hilfe der Montage. „Das Ziel der Montage besteht darin, ein Bild des Ortes in mehreren Zeitschichten zu präsentieren, wobei es zu einer Parallelität in der Vermittlung der Zusammenhänge kommt“ (Dubová 2016:152f.). In dieser Hinsicht kann der graphische Roman „die Räume der Erinnerung neu“ vermessen (Eder 2016:158).

Inhaltlich nähert sich dieser graphische Roman dem Bild der Zeit, dem politischen System, das das Verhalten des Einzelnen während der Zeit des Nationalsozialismus und später auch in der Nachkriegszeit in den Westzonen grundlegend beeinflusste. Denn damals wurde die deutsche Bevölkerung im Rahmen der sogenannten Entnazifizierung in fünf Gruppen eingeteilt: *Hauptschuldiger, Belasteter, Minderbelasteter, Mitläufer und Entlasteter* (vgl. dazu Kapitel 12). Aus dem Roman erfährt der Leser/die Leserin, dass es ein großes Glück war, in die vorletzte Kategorie mit der Bezeichnung *Mitläufer* (mehr dazu im Kapitel 12) zu gelangen. *Als Mitläufer beschreibt man eine Person, der es an Mut und moralischer Standhaftigkeit mangelt.* Während der Verfahren vor der Spruchkammer im Rahmen der Entnazifizierung landeten über fünfzig Prozent der deutschen Bevölkerung in dieser Kategorie, bei der nicht eindeutig festgestellt werden konnte, ob sie schuldig oder unschuldig waren (URL 3). In diesem Zusammenhang ist der zentrale Wunsch der Autorin, die wirkliche Wahrheit über zwei Familienangehörige herauszufinden. Erstens über ihren Großvater mütterlicherseits (Willi Rock, 1902–1988) und über die Umstände seiner Übernahme einer Fahrschule, die er nach der Deportation des jüdischen Nachbarn Robert Wagner kaufte oder übernahm (Kapitel 12). Obwohl Willi Rock in seiner Familie immer als Sozialdemokrat galt, erfuhr Krug aus amerikanischen Militärakten, insbesondere aus seinem Fragebogen mit 131 Fragen, den er im Zuge der Entnazifizierung ausfüllte, dass er bereits 1933 der NSDAP beitrug (Kapitel 12). Nora Krug stellt sich die Frage: *Warum war Willi [der Großvater] nur wenige Monate, nachdem er die Sozialdemokraten gewählt hatte, der NSDAP beigetreten? Im April 1933 verboten die Nazis vorläufig Neuaufnahmen in die Partei, um rein opportunistische Bewerber zu entmutigen* (Kapitel 12). Ihre Antwort findet sie in einem Brief an den Oberbürgermeister von Karlsruhe. Der wahre Grund war *ein Gesuch um die Wiedereröffnung einer Fahrschule* (Kapitel 12).

Die zweite Figur ist der oben erwähnte Onkel, Bruder des Vaters, SS-Soldat Franz-Karl (1926–1944). Nora Krug macht sich auf seine Spurensuche, um Näheres von seinem kurzen Leben zu erfahren. Die Schicksale dieser beiden Charaktere umgeben die gesamte Geschichte des Romans. In der Auseinandersetzung mit ihnen dokumentiert Krug nicht nur ihre Kindheit und Jugend, sondern auch die Lebensgeschichten anderer Familienmitglieder früherer Generationen. Die einfachere Orientierung unter den einzelnen Mitgliedern beider Familien

wird durch zwei illustrierte Stammbäume verdeutlicht. Bei der Familie der Mutter sind es zwölf Personen, angefangen beim Urgroßvater, seinen beiden Frauen, über den Großvater (Willi Rock) bis hin zur Mutter von Nora Krug (*Rita, geb. 1946, Lehrerin*). Die Familie des Vaters wird auch vom Urgroßvater und seiner Frau, den Großeltern, über den verstorbenen Onkel (Franz-Karl, 1926–1944) bis zum Vater der Autorin (*Professor Franz-Karl Krug, geb. 1946*) vertreten. Für Nora Krug bleibt die zentrale Frage, was Krieg mit einem Menschen macht, wie diese Erfahrung das Bewusstsein zukünftiger Generationen beeinflusst.

Die Auseinandersetzung mit ihrer Familiengeschichte und die Arbeit an diesem Buch bringen Nora Krug das Gefühl der Befreiung. Die Schuldgefühle, die der Impuls für diesen Roman waren, verschwanden. Sie wurden durch eine bewusste Übernahme von Verantwortung ersetzt. Beide Charaktere, Großvater Willi Rock und Onkel Franz-Karl, gewinnen konkrete Konturen, ihr Wirken im Nationalsozialismus ist nicht mehr geheimnisumwoben.

Anhand von Dokumentarmaterialien reflektiert Krug ihre Vorstellung über „Heimat“, über einen Ort, der uns grundlegend beeinflusst, an dem unsere Identität miterschaffen wird, an dem Erfahrungen von Generation zu Generation weitergegeben werden. Sie vergleicht diese Gefühle und Erfahrungen mit ihrer neuen Heimat, die sie in Amerika findet, und damit mit ihrer neuen Identität. Im Jahre 2017 erwarb Krug die amerikanische Staatsbürgerschaft, behielt aber gleichzeitig ihre deutsche (URL 3). Krug verbringt ihre Sommerferien regelmäßig in Deutschland, wobei sie große Unterschiede in der Identifikation mit der Heimat für Deutsche und Amerikaner:innen wahrnimmt. Anders als Amerika ist Deutschland ein Wohlfahrtsstaat, von dem erwartet wird, dass er sich um seine Bürger kümmert. Deshalb fragt hier niemand, wie in Amerika, was ich für meine Heimat machen kann, wie und womit ich anderen helfen kann (URL 3).

Der Heimatbegriff des Romans ‚Heimat‘ entspricht den vier definierten Dimensionen von Gerhard Handschuh. In der räumlichen Dimension verbindet die Autorin „Heimat“ zunächst mit ihrem Geburtsort in Karlsruhe, ihrer Kindheit und ihrem Aufwachsen in Deutschland. Das erste Kapitel beginnt folgenderweise: *Der Garten unseres Hauses in Karlsruhe grenzte direkt an einen amerikanischen Militärflugplatz, auf dem regelmäßig Flugzeuge starteten und landeten. [...] Ihre Nähe war bedrückend, und ihre immerwährende Anwesenheit ließ mich [Nora Krug] ahnen, dass in unserem Land einmal etwas richtig schiefgegangen war.* Als nächstes assoziiert Krug „Heimat“ mit deutscher Natur, mit den Alltagsgegenständen, wobei sie auch auf Märkten gefundene Gegenstände einer anderen Zeit in die Geschichte eines anderen Deutschlands einbezieht. Diese Dimension kann auch die Muttersprache umfassen, für die sich Krug im Ausland zunächst schämt, die aber fester Bestandteil der bewegten Geschichte ihrer

Heimat ist. Deutsch ist die Sprache, die Krug verlässt und durch Englisch, die Sprache der neuen Heimat, ersetzt. Die zeitliche Dimension ist durch die Ereignisse des 20. Jahrhunderts begrenzt, obwohl die am Rande erwähnten Großeltern im späten 19. Jahrhundert geboren wurden. Im Mittelpunkt steht die Zeit des Nationalsozialismus, die Reflexion der Gegenwart nicht nur in Deutschland, sondern auch im Ausland. Gleichzeitig finden wir in den Kindheitserinnerungen eine gewisse Idealisierung von Heimat. Erwähnenswert ist Krugs veränderte Einstellung zu Deutschland nach mehreren Jahren in Amerika: *Je länger ich fort bin, desto öfter durchstöbere ich die NY Public Library nach Büchern über die Geschichte meiner Heimatstadt* (Kapitel 2). Ergänzt werden kann die soziale Dimension um das Gefühl der Zugehörigkeit mit der Heimat, mit der Sicherheit, dass man hier am richtigen Ort ist, was eher dem Gefühl der Autorin in ihrer neuen Heimat, in Amerika, entspricht. Dadurch leidet sie nicht unter dem Gefühl der Entwurzelung, weil sie Deutschland nicht verlassen musste. Sie studiert, heiratet in Amerika, wo sie auch arbeitet und eine Familie gründet. Der kulturellen Dimension, die mit dem kulturellen Erbe, den Traditionen und der Geschichte des Landes verbunden ist, nähert sich der Roman vor allem über die bewegte Geschichte Deutschlands.

5. Schlusswort

Aus dem Bedürfnis zu begreifen, was „Heimat“ bedeutet, macht sich Nora Krug nach siebzehn Jahren in Amerika auf eine außergewöhnliche literarisch-graphische Spurensuche in die Vergangenheit der eigenen Familie. Die Form, die graphische Darstellung der Heimat lässt sich aus ihrer Funktion, aus ihrem Zweck ableiten. Nora Krug bietet mit Hilfe von unterschiedlichsten Dokumentarmaterialien dem Lesepublikum ihre eigene Version über die Formen und Dimensionen des Heimatbegriffes, indem sie sich in ihrem graphischen Roman am Beispiel zweier direkter Familienangehöriger mit ihrer Vergangenheit auseinandersetzt. Ihre Reise bringt ihr am Ende das Gefühl der Befreiung und innerer Ruhe, denn sie kommt zur Erkenntnis, die beiden Lebensgeschichten zu kennen und zu begreifen. Nora Krug gibt auch die Antwort darauf, was für sie und ihre Generation bedeutet Deutsch zu sein und mit der deutschen Vergangenheit konfrontiert zu werden. Nicht zuletzt verbindet sie den Begriff „Heimat“ mit der Verantwortung, welche die Leute als Einwohner:innen eines Landes vor dem historischen Hintergrund tragen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

KRUG, Nora (2018): *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*. München: Penguin.

Sekundärliteratur

- ASSMANN, Aleida (2019): Verortung in Raum und Zeit. In: *Politik & Kultur. Zeitung des deutschen Kulturrates*. Nr. 1–2, S. 1–3. Zugänglich unter: <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2019/01/puk0102-19.pdf> [20. 11. 2022].
- DUBOVÁ, Jindra (2016): Die grüne Jungfer – eine literarische Montage. In: KNÁPEK, Pavel (Hrsg.): *Interkulturalität in Sprache, Literatur und Bildung*. Pardubice: Univerzita Pardubice. S. 151–161.
- EDER, Barbara (2016): Graphic Novels. In: ABEL, Julia / KLEIN, Christian (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 156–168.
- HANDSCHUH, Gerhard (1990): Brauchtum – Zwischen Veränderung und Tradition. In: *Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven*. Berlin: Bundeszentrale für Politische Bildung. S. 633–374.
- HAUS, Adrian (2007): *Todesanzeigen in Ost- und Westdeutschland. Ein sprach- und kulturwissenschaftlicher Vergleich*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern u. a.: Peter Lang.
- HOBBSAWN, Eric (2015): *Das kurze 20. Jahrhundert: Das Zeitalter der Extreme*. Stuttgart: Koch Neff & Oetinger & Co.
- KNÁPEK, Pavel (2021): Gewalt und Entmenschlichung in Georg K. Glasers Romanen ‚Schluckebier‘ und ‚Geheimnis und Gewalt‘. In: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, Nr. 35(2), S. 81–94. Zugänglich unter: <https://digilib.phil.muni.cz/cs/handle/11222.digilib/144806> [10. 11. 2022].
- KNIGGE, Andreas C. (2016): Geschichte und kulturspezifische Entwicklung des Comics. In: ABEL, Julia / KLEIN, Christian (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 3–37.
- KRAUSE, Johannes (2022): Wilde Heimat – Der locus amoenus als Instrument zur Strukturierung eines Heimatbildes in postapokalyptischen Kinder- und Jugendmedien am Beispiel der Graphic Novel ‚Endzeit‘ (2018) von Olivia Vieweg. In: *Aussiger Beiträge – Supplement. Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre*, Nr. 16, S. 89–106. Zugänglich unter: http://ff.ujep.cz/ab/files/16_2022_supplement/volltext.pdf [10. 11. 2022].
- MCTAGGART, Jacquelyn (2008): The Good, the Bad, and the Ugly. In: FREY, Nancy / FISHER, Douglas B. (Hrsg.): *Teaching Visual Literacy: Using Comic Books, Graphic Novels, Anime, Cartoons, and More to Develop Comprehension and Thinking Skills*. Thousand Oaks, CA: Corwin, S. 27–46.

Online-Artikel

- URL 1: Webseite von Nora Krug. *Nora Krug*. <https://nora-krug.com/german-version> [29. 11. 2022].
- URL 2: LAW, Rebecca (2019): In conversation with Nora Krug, Moira Gemmill Illustrator of the Year 2019. *Victoria and Albert Museum*. <https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/in-conversation-with-nora-krug-moira-gemmill-illustrator-of-the-year-2019> [29. 11. 2022].
- URL 3: PIEPGRAS, Ilka (2018): Heimat. Der Erinnerung auf der Spur. *Die Zeit*. <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2018/34/heimat-nationalsozialismus-tagebuch-illustration-nora-krug> [29. 11. 2022].
- URL 4: Nora Krug. Illustration. *The New School Parsons*. <https://www.newschool.edu/parsons/profile/nora-krug/> [29. 11. 2022].
- URL 5: OLTERMANN, Philip (2018): Nora Krug. I would have thought, what's left say about Germany's Nazi Past? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2018/oct/03/nora-krug-germany-nazi-past-heimat-memoir-author-illustrator> [29. 11. 2022].
- URL 6: APRUZZESE, John P. (2019): The Universal Memoir: An Interview with Nora Krug. <https://publicseminar.org/2019/05/the-universal-memoir-an-interview-with-nora-krug/> [29. 11. 2022].

„Jetzt ist kein Gesetz außer mir...“

Literarischer Mythos – seine Form und Funktion am Beispiel des Dea Loher's Dramas Manhattan Medea

Ingrid PUCHALOVÁ

Pavol Jozef Šafárik University in Košice
ingrid.puchalova@upjs.sk

ABSTRACT

Now there is no law but me

Literary myth – its form and function on the example of Dea Loher's drama Manhattan Medea

The question of myth in literature, when looking at modern texts that re-work ancient myths, increasingly becomes a question of how myth is read. This involves questions such as how the myths were evaluated and edited by the authors, in what way the various functions of myth are selected, incorporated, and transformed in the literary adaptations of myth, how the reservoir of myth was instrumentalized, and, finally, what strategy the authors use in adapting and transforming myth. In the following paper, I address these questions against the background of Hans Blumenberg's theory of myth, using Dea Loher's drama Manhattan Medea as an example.

KEYWORDS

myth, Medea, Fühmann, Blumenberg, Euripides, Loher

1. Zum Mythos-Begriff

Die heutige Alltagssprache definiert den Begriff Mythos als „überlieferte Dichtung, Sage, Erzählung o. ä. aus der Vorzeit eines Volkes (die sich bes. mit Göttern, Dämonen, Entstehung der Welt, Erschaffung der Menschen befasst)“ (Duden1989:1049), ebenso wie er für eine „Person, Sache, Begebenheit, die (aus meist verschwommenen, irrationalen Vorstellungen heraus) glorifiziert wird, legendären Charakter hat“ (Duden1989:1049), verwendet wird.

Mythen sind demnach zumeist Erzählungen, die Fragen des Menschen nach sich selbst und seiner Welt zum Ausdruck bringen. Die Welt wird dabei als geheimnisvoll, übermächtig und von göttlichem Wirken bestimmt empfunden, wobei die Aufgabe des Mythos darin besteht, dieses Ganze von seinen Ursprüngen her verständlich zu machen. Dadurch äußert sich dann eine Art

ganzheitliches Weltverständnis. Zugleich dienen Mythen der Erklärung, Begründung, Bestätigung, Rechtfertigung, Unterhaltung und Orientierung im Handeln. Inhaltlich befassen sie sich mit den verschiedensten Themen, z. B. mit dem Anfang und Ende der Welt, der Entstehung und den Taten von Göttern und Heroen oder mit den Ursprüngen von Völkern, Stämmen und Kulturen. Der Mythos verfügt über einen anschaulich-bildhaften, antropomorph-personifizierenden Charakter, mit dem er vor allem dem kindlichen Denken, aber auch der dichterischen Fantasie sehr nahe steht. Entstehungsgeschichtlich wird der Mythos der Frühzeit zugerechnet, die auch als primitive Entwicklungsstufe der Menschheit bezeichnet werden kann.

Wenn man der aus dem Griechischen entlehnten ursprünglichen Bedeutung des Wortes nachgeht, in der der Mythos als „Wort, Rede, Erzählung, Fabel“ (Brockhaus 1932:120) definiert wird, findet man keine Auskunft darüber, wodurch sich der Mythos von anderen Formen sprachlicher Überlieferungen unterscheidet. Daraus kann man schließen, dass die Begriffsbestimmung immer nur auf der Basis der im konkreten Zusammenhang verwendeten Deutungsmuster und Funktionsbeschreibungen des Mythos erfolgen kann.

Im Rahmen der literarischen Renaissance der Antike, die sich in der Literaturgeschichte beobachten lässt, erhebt sich der Mythos im Sinne von dem deutschen Philosophen Hans Blumenberg aus der Asche der früheren Interpretationen und wird in einer zweifachen Tendenz wiedergeboren. Bei genauer Betrachtung lassen sich zwei Aspekte feststellen. Einerseits zeigt sich im wiedergegebenen Mythos das zentrale Bemühen um eine Wiederherstellung und Erneuerung der antiken Kultur, andererseits stellt er einen Prüfstein der ästhetischen Erfindung und Formung dar und steht als eine Art Leerform offen. Eine der möglichen und wesentlichen Funktionen des Mythos liegt in der Bereitstellung von Modellen für die Selbstdefinitionen des Menschen in einer Welt, der die alten Gewissheiten zunehmend abhandenkommen. Christa Wolf formuliert wie folgt:

„Als Modell, das offen genug ist, um eigene Erfahrung aus der Gegenwart aufzunehmen, das eigenen Abstand ermöglicht, den sonst oft nur die Zeit bringt, dessen Erfahrungen fast märchenhaft, sehr reizvoll und doch so wirklichkeitsgesättigt sind, daß wir Heutige uns in den Verhaltensweisen seiner handelnden Personen erkennen können – in diesem Sinne scheint mir Mythos brauchbar zu sein für den heutigen Erzähler, die heutige Erzählerin. Er kann uns helfen, uns in unserer Zeit neu zu sehen, er hebt Züge hervor, die wir nicht bemerken wollen, und enthebt uns der Alltagtrivialität. Er erzwingt auf besondere Weise die Frage nach dem Humanum, um die es, ja glaube ich, bei allem Erzählen geht.“ (Wolf 2000:21)

Ähnlich wie Christa Wolf versteht auch Franz Fühmann den Mythos als Menschheitskonzentrat, als Modell von Menschheitserfahrung, als Modell, in dem menschliche Erfahrungen konserviert sind; dabei geht es um Erfahrungen, die sich aus der *milliardenmaligen Wiederholung* herauskristallisiert haben. Laut Fühmann macht der Mythos es möglich, die individuelle Erfahrung an Modellen von Menschheitserfahrung zu messen (vgl. Fühmann 1983:96).

Die Faszination des Mythos besteht für Fühmann auch in seiner *Strukturqualität*. Ein Mythologem kann niemals in eindeutig ein für immer festgelegter Form, in Urform existieren.

„Das, was man die Urform eines Mythos nennen möchte, das ist weder zu entdecken und noch zu rekonstruieren, man kann aus verschiedenen Fassungen die übereinstimmenden Elemente herauspräparieren, die aber dann in ihrer Gesamtheit nicht mehr als formlose Bereitstellung bestimmter Gestalten, bestimmter Handlungen und bestimmter Attribute sind, eine Bündelung, die durchaus verschiedene Ausdeutungen zulässt, die erst durch die konkrete Gestaltung werthaltig werden.“ (Fühmann 1983:103)

Diese Tatsache berechtigt jeden Autor dazu, eigene widersprüchliche Erfahrung gestaltend in den Mythos einzubringen. Der Mythos ist für die Zukunft offen, gerade weil Menschen ihn neu erschaffen können und müssen. Gleichzeitig ist er offen für alle.

„Ein Mythos, das ist der Keim und all seine Entfaltung; gerade das Werden ist stets neuer Gestaltung ist sein Leben; das Erstarren aber zu einem von nun ab als einzig gültig bestimmten wäre sein Tod ... Treue zum Mythos erfordert Untreue gegenüber allen seinen vorhandenen Fassungen, das klingt paradox, doch wir wollen zu unserer Rechtfertigung darauf hinweisen, dass im Mythos immer ein Widerspruch nistet.“ (Fühmann 1983:105)

Auch der deutsche Philosoph Hans Blumenberg plädiert in seiner Studie ‚Arbeit am Mythos‘ für die *Freiheit der Imagination*, für die *Liberalität der Mythologie* und vor allem für ein historisches Mythosverständnis, das eben jene prozesshafte Distanznahme durch eine fortlaufende Arbeit am mythischen Bestand in den Blick nimmt. Laut Blumenberg profiliert sich das einzelne Phänomen erst in der sukzessiven Rezeption. Die uns bekannten Mythologeme sind die Endprodukte historischer Abschleifungsprozesse. In diesen wurde die dauerhafteste und prägnanteste Variante offengelegt. Keine Urfassung, sondern die jeweils durchsetzungsfähigste Version.

„Der Grundmythos ist nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte. Das rein literarische

Phänomen ist uns vertraut, daß an den geschichtlich ›erfolgreichsten‹ Mythologischen Gewalttätigkeit und Kühnheit der Berichtigungen und Torsionien ihren ausgezeichneten Anreiz finden.“ (Blumenberg 1979:192–193)

Der Mythos existiert nur als die Geschichte seiner Rezeptionen.

„Auch wenn ich literarisch faßbare Zusammenhänge zwischen dem Mythos und seiner Rezeption unterscheide, will ich doch nicht der Annahme Raum lassen, es sei ›Mythos‹ die primäre archaische Formation, im Verhältnis zu der alles Spätere ›Rezeption‹ heißen darf. Auch die frühesten uns erreichbaren Mythologeme sind schon Produkte der Arbeit am Mythos.“ (Blumenberg 1979:133)

Der Prozess der Rezeption und Variantenbildung setzt bei den Rezipienten, wenn auch begrenzt, die Kenntnis des Mythologems voraus. Nur auf diese Weise wird die Qualität der Unterschiede und Differenzen der einzelnen Varianten sichtbar und deutlich. Den Wiedererkennungseffekt garantiert für Blumenberg die so genannte „ikonische Instanz“ (165) des Mythologems, sein konsolidierter Kern. Beim Prometheus-Mythologem ist es der Feuerraub, beim Orest/Elektra-Mythos der Muttermord, beim Medea-Mythos der Kindermord.

„Das Mythologem ist ein ritualisierter Textbestand. Sein konsolidierter Kern widersetzt sich der Abwandlung und provoziert sie aus der späteren Stufe des Umgangs mit ihm, nachdem periphere Variation und Modifikation den Reiz gesteigert haben, den Kernbestand unter dem Druck der veränderten Rezeptionsanlage auf seine Haltbarkeit zu erproben und das gehärdete Grundmuster freizulegen.“ (Blumenberg 1979:166)

Es ist die immer wieder neue Auslegung des Mythos als Neuerzählen, was ihn eigentlich lebendig hält und was zur Erfüllung seiner Aufgabe des Distanzgewinns beiträgt. Die Variantenbildung beweist den freien Umgang mit dem Stoff. Einzelne Elemente des Mythos werden frei und immer wieder neu kombiniert, Handlungen neu motiviert und damit Inhalte der eigenen formalen Gestaltung unterworfen. Der Mythos bietet demnach ein Erzählmodell.

2. Der Medea-Mythos als Erzählmodell

„Unter den vielen verführerischen, sündigen, ruchlosen Frauen, die der westlichen Vorstellungswelt keine Ruhe lassen, ist keine, die einen grausigeren Ruf hätte als Medea.“
(Atwood 2000:105)

Medea ist eine der faszinierendsten mythologischen Figuren der griechischen Antike. Verführerisch, sündig, ruchlos, grausam. Göttin, Priesterin, Magierin,

Zauberin, Hexe. Sie stellt eine ambivalente Frauengestalt, die liebt und mordet, kämpft und zaubert. Medea ist die „Gestalt mit dem magischen Namen, in der die Zeiten sich treffen!“ (Wolf 1996:10). Ihre Magie ist erstaunlich. Sie hat die großen Autoren und Philosophen von der Antike bis in die Gegenwart zu zahlreichen Interpretationen und literarischen Bearbeitungen angeregt.

Die wohl bekannteste Interpretation des Medea-Mythos ist die von Euripides, eine Tragödie, die 431 v. Chr. aufgeführt wurde. In der Schlusszene von Euripides' Drama ‚Medea‘ erscheint Medea, nachdem sie ihre Kinder und die zukünftige Braut ihres Mannes umgebracht hat, triumphierend mit den Kinderleichen auf einem Drachenzug in der Luft. Sie sagt Jason ein schmachvolles Ende unter den Trümmern seines einst glorreichen Schiffs und nunmehrigen Wracks Argo voraus.

*Mitnichten; ich bestatte sie mit eigener Hand
Im Hain der Hera, welche hier die Burg bewohnt,
Dass nicht ein Widersacher sie beschimpfe, nicht
Ihr Grab verwüste. Hier im Land des Sisyphos,
Gedenk ich, Opferweihen und ein hohes Fest
Fortan zu stiften, Sühne für den grausen Mord.
Nun aber eile ich in des Erechthaus Land
Und wohne bei Pandions edlem Sohne dort.
Du aber stirbst elendiglich, wie du's verdienst,
Nachdem du meiner Ehe bittres End' geschaut.
(Euripides 1994:54–55 V. 1352–1361.)*

In der euripidischen Bearbeitung entwickelt sich Medea zur rachesüchtigen triumphierenden Geliebten- und Kindermörderin, die aus Eifersucht und Schmerz ihre Rivalin zu Tode bringt und aus Rache am treuebrüchigen Mann die gemeinsamen Kinder tötet. Medea ist die *unmütterliche Mutter* par excellence. Aber auch andere Motive, wie Entwurzelung eines Menschen durch Familien- und Heimatverlust, Unterdrückung der Frau in der Gesellschaft sowie deren Emanzipationsstreben, werden dramaturgisch sehr dicht beieinander präsentiert und machen aus der Tragödie ein vollendetes Meisterwerk der Antike mit gewaltigen Folgen bis in die Moderne. Das und die Berühmtheit des Medea-Dramas von Euripides schon in der Antike führen immer dazu, die Modellhaftigkeit der Euripidischen Medea zu betonen. Das Stück ist tonangebend für die spätere Überlieferung. Mit der Einführung des Kindermordes, der Medea unumgänglich kennzeichnet, stellt das Drama einen entscheidenden Wendepunkt in der Medea-Interpretation dar.

„Euripides (hat) es fertiggebracht [...], einerseits fast willkürlich in den Mythos einzubetten, andererseits aber so vorzugehen, als wäre er schon Bestandteil des Mythos; als müsse er nur erklärt und verstanden, im Grunde aber hingenom-

men werden. Darüber hinaus hat er alle seine Nachfolger gezwungen, genau das gleiche zu tun: den Kindermord hinzunehmen, aber sich dabei verzweifelt zu bemühen, ihn begreiflich zu machen.“ (Brunner zit. nach Maurer 2002:31)

Euripides entnimmt seine Gestalten weiterhin dem Mythos, aber sie werden in ihrem Wesen und Handeln menschlicher, wenn sie auch Unmenschliches tun wie Medea. Euripides ändert den Mythos und schafft sich so eigene dramatische Voraussetzungen.

2.1 Wer ist eigentlich Medea?

Im ‚Ausführlichen Lexikon der griechischen und römischen Mythologie‘ aus den Jahren 1894–1897 steht unter dem Stichwort Medeia, dass sie die Tochter des Aietes, des Sohnes Helios, und der Idyia (Eidyia), der Okeanide, ist. Gleichzeitig weist das Lexikon darauf hin, dass eine andere Quelle Hekate als ihre Mutter und danach Kirke als Schwester angibt. Nach der gewöhnlichen Überlieferung ist Kirke die Vaterschwester der Medeia, Chalkiope ihre Schwester und Absyrtos ihr Bruder.

Medea als Tochter des Aietes und Enkelin des Sonnengottes Helios lebt in dem mythischen Ostland Aia, in der heutigen Kolchis, das die Hellenen (die Griechen) nach der ionischen Kolonisation in Kolchis wieder zu finden glaubten. Soweit die Überlieferung über Medea zurückgeht, gilt Medea als größte Zauberin und Hexe des griechischen Mythos und der griechischen Antike. In der Vorstellung der alten Welt lebt sie als Zauberin, oft auch als Zauberkästchen und Zauberwedel bezeichnet. Ursprünglich ist behauptet worden, dass Medeia, „die Ratende“, als gute Fee gegolten habe. Nach dem ‚Ausführlichen Lexikon der griechischen und römischen Mythologie‘ werden ihr viele Zaubertaten zugeschrieben wie z. B. die Verjüngung des Aison. Die antiken Dichter Simonides und Pherekydes erzählen von der Aufkochung des Iason durch Medea, Aischylos ließ sie im Satyrdrama wieder die Ammen des Dionysos, die Hyaden aufkochen. Bei Sophokles benutzt sie die prometheische Salbe. Die Sage von der Rache an Pelias ist ohne die Vorstellung ihrer Zauberkraft undenkbar. Ihren stärksten Ausdruck fanden ihre gewalttätigen Zauberkräfte in der Aufkochung, in dem Wieder-jung- Kochen des Widders.

Wenn wir der Version des Argonauten-Mythos folgen, dann stammt Medea aus Kolchis. Sie verlässt ihre Heimat um Jason, dem Anführer der Argonauten, nach Griechenland zu folgen, nachdem sie ihm zum Goldenen Vlies verholpen hat. Um Jason und die Argonauten zu retten, opfert sie auch ihren eigenen Bruder. In Griechenland (Jolkos und Korinth) fühlt sich Medea als Fremde, sie vermisst ihre alte Heimat, die kolchische Küste. Von den Einheimischen wird sie als Barbarin und Hexe abgelehnt. Als sie erfährt, dass Jason die Tochter des

korinthischen Königs Kreon heiraten will, tötet sie die Geliebte ihres Mannes durch ein vergiftetes Kleid und ermordet die eigenen Kinder, um den untreuen Vater zu strafen. Damit glaubt Medea, sich für Jasons Untreue am besten rächen zu können, obwohl ihr das Ungeheuerliche ihres Tuns deutlich bewusst ist.

3. Dea Lohers ‚Manhattan Medea‘. Jetzt ist kein Gesetz außer mir...

Aus der Fülle der Texte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wähle ich den Text ‚Manhattan Medea‘ der deutschen Dramatikerin Dea Loher. Es handelt sich um Lohers Auftragsarbeit für den steirischen Herbst. Uraufgeführt wurde das Drama am 22. 10. 1999 im Grazer Orpheum unter der Regieleitung von Ernst M. Binden. Die Autorin schöpft aus der Quelle der klassischen antiken Tragödie und geht den großen Fragen nach Schuld, Verantwortung, Verrat, Liebe und Gewalt nach.

Lohers Protagonisten, Medea und Jason, sind Kriegsflüchtlinge vom Balkan, geflohen, wie ihre Vorfahren in die moderne Zivilisation. Seit sieben Jahren leben sie als illegale Einwanderer ohne viel Geld und in widrigen Umständen in Amerika, im New York der 90er Jahre. Eine Aussicht auf Veränderung und Fortschritt ist nicht in Sicht. Als Jason Claire, die Tochter eines reichen Geschäftsmannes kennenlernt, verlässt er Medea und das gemeinsame Kind, um die andere zu heiraten. Für Jason bedeutet die Heirat sozialen Aufstieg, für Medea Verrat an ihrer Person und der gemeinsamen Vergangenheit. Aus Verzweiflung und Angst, alles zu verlieren, plant Medea, Claire zu vergiften und tötet ihr eigenes Kind. Das Stück endet mit dem Kindermord. Er markiert jedoch im Gegensatz zur antiken Vorlage von Euripides keineswegs das unausweichliche Ende, auf das die Geschichte von Anfang an hinausläuft. Dea Lohers Stück konzentriert sich stattdessen auf die kausalen Zusammenhänge, die den Mord erst bedingen. Das Motiv des Schicksalhaften, der schuldhaften Verstrickungen, das im ganzen Werk von Dea Loher präsent ist, durchzieht auch das Drama ‚Manhattan Medea‘.

Die archetypische Geschichte um Liebe und Verrat, Fremdheit und Treulosigkeit, Mord und Kindsmord verlegt Dea Loher in die Gegenwart und in das klassische Einwanderungsland schlechthin: Amerika. „Die Geschichte von Medea ist eine Auswanderungsgeschichte, die Geschichte der Fremden, der Barbarin in der Neuen Welt“ äußert sich die Dramatikerin in dem Interview mit Cornelia Niedermeier. (10/1999:53)

Dea Loher übernimmt das antike Handlungsgefüge des Euripides und verlegt es in moderne Verhältnisse, die antiken Deutungskategorien werden durch die modernen ersetzt. Die Handlung des Dramas setzt am Vorabend der Hochzeit an und endet mit dem Kindsmord. Damit übernimmt Dea Loher von

Euripides den Kernbestand. Der Kindermord markiert jedoch im Gegensatz zu der antiken Vorlage von Euripides keineswegs das unausweichliche Ende, auf das die Geschichte von Anfang an hinausläuft.

Die weiteren Änderungen, die die Dramatikerin vornimmt, betreffen die Charakterzeichnung und die Motivation; aktualisiert werden also Figuren und Ort der Handlung. So trifft man auf Velazquez, den Hofmeister, Kreon als auf einen reichen Geschäftsmann namens Sweatshop-Boss. Kreusa heißt im Lohers Drama Claire und Deaf Daisy, ein gehörloser Transvestit, übernimmt sowohl die Funktion der Amme als auch die des Chores – als Medeas Vertraute und Gesprächspartnerin, die ihr auch das tödliche Kleid besorgt. Medea und Jason haben nur einen gemeinsamen Sohn, die Figur des Ägeus fehlt gänzlich.

3.1 Lohers Medea-Figur

*Jetzt
ist kein Gesetz mehr
Außer mir
(Lother 1999:40)*

Das tradierte Medea-Bild artikuliert man oft als Zauberei, Hexenkunst, Barba-
rentum, in Raserei umkippende Leidenschaft und schließlich, aber vor allem
als Mord, als Mord am Bruder, am Gastwirt, als Mord an den eigenen Kindern,
über deren Tod die Frau sich am treulosen Mann rächt. Oft stellt Medea eine
fürchterliche Gestalt, ein Scheusal dar. In ihr erreicht das Bild eines verschmähten
Weibes einen Gipfel.

Bei Dea Loher ist aber von diesem Scheusal kaum etwas zu finden. Es gibt
nur noch vereinzelte Anklänge an den mythischen Gehalt der Medea-Figur, sie
wird ins Hier und Heute versetzt. Die Medea von Dea Loher ist radikal aus
ihrer göttlichen Genealogie herausgelöst und wird in die soziale Gegenwart des
20. Jahrhunderts versetzt. Sie wird jedes mythischen Zuges beraubt, auch ihr
Heilwissen ist nicht mehr vorhanden. Sie verkörpert eine Medea des 20. Jahr-
hunderts, ohne jegliche zauberkundigen oder übermenschlichen Fähigkeiten.
Von ihren beiden Begleitern Jason und ihrem Bruder unterscheidet sie die
Tatsache, dass sie als einzige im Besitz von Gold und Wissen ist und ihnen die
Überfahrt ermöglicht. Medea erinnert sich:

*Auf dem Schiff, das uns in seinen Eingeweiden birgt, stampfende Motorkolben,
schwitzende Zylinderrohre und Dampf aus offenen Ventilen, mein Bruder, ich
und Jason. Keiner der fremden Sprache mächtig außer mir. Keiner im Besitz von
barem Geld, das ausreichte, um dem Captain die Schuld zu zahlen für unsere
Überfahrt, außer mir. (Loher 1999:56)*

Die wichtigste Motivation für Medeas Handeln ist die Liebe zu Jason. Damit kehrt Loher zum tradierten antiken Mythos zurück. Diesem Gesetz, ihrer unbedingten und absoluten Liebe zu Jason und zum gemeinsamen Leben, ordnet sie alles andere unter; dieses Gesetz wird zum Maßstab, vor dem sie ihre Handlungen verantwortet. Sie wird, indem sie dieses Gesetz vor das offizielle Recht stellt, zu einer außermoralischen Person, die die Schuld, die aus ihrer Tat resultiert, aber annimmt. Sie bleibt fremd nach außen, um ihre Liebe zu bewahren.

Wenn Medea im Verlauf des Textes unzählige Male als Hexe bezeichnet wird, dann nicht ob ihrer magischen Fähigkeiten, sondern darum, weil die Unbedingtheit, Ausschließlichkeit und Entschlossenheit, mit der sie ihren eigenen Gesetzen folgt und ihr Recht einfordert, ihr eine un- und außergewöhnliche Stärke verleihen.

3.2 Zur Medea-Tat – Der Kindermord

Medea macht Angst. Mütter, die töten, lösen sicher extreme Ängste aus, weil sie die Naturgegebenheit der Bezeichnungen *Mutter* und *Mütterlichkeit* in Frage stellen. Die Mutterfigur dient nach wie vor als zentrale Figur, als Schnittstelle zwischen öffentlichem, technologischem und privatem Begehren. Mütterlichkeit gehört nach wie vor zu den grundlegenden Werten archaischer und moderner Gesellschaften. Die Überzeitlichkeit und Bedingungslosigkeit der Mutterliebe wird zum Mythos. Diese Mutterliebe macht eine Figur wie Medea bis heute zur Provokation (vgl. Stephan 2006:180).

Dieser Provokation stellt sich auch Dea Loher. Sie stellt sich nicht nur dieser Provokation, sondern auch der Angst und versucht sie auszuagieren, statt sie zu stillen, sie abzuwehren oder zu verdrängen. Dea Loher knüpft an den neuen Zugang zu einer durch eine übermächtige männliche Traditionslinie¹ verstellten Figur an. Ihre Medea ist eine Kindsmörderin.

„Und zu dem Kindsmord ... bei Euripides weiß man von Beginn an: es passiert. Mich hat irritiert, daß Medea gerade in den Monologen davor unheimlich

1 In den 1970er-Jahren erlebt der Medea-Mythos eine beispiellose Renaissance. Zwischen 1978 und 1989 findet im Rahmen der Frauenbewegung eine eifrige Auseinandersetzung mit der patriarchalen Kultur statt. Viele Autorinnen greifen nach dem Stoff um Medea und gestalten ihn ganz neu. Sie eignen sich den Mythos aus ihrer Perspektive an; dabei wird oft die Prägung des Stoffes durch Euripides überprüft und oft auch in Frage gestellt. In den 70er und 80er-Jahren übernahmen die meisten Autorinnen „die von Empathie geprägte Verteidiger-Rolle mit einem Plädoyer für mildernde Umstände (Lütkehaus 2007:346). Das Medea-Bild wird auf gewisse Art und Weise bereichert und vor allem bereinigt. Medea bekommt eindeutiger Konturen. Aus der Fülle dieser Texte, die stark feministisch geprägt sind und die unter dem programmatischen Titel des Romans von Ursula Haas ‚Freispruch für Medea‘ stehen, wählte ich die Funkezzählung von Helga Novak ‚Stadtgespräch Nr. 1‘, die sich sehr intensiv mit dem Medea-Mythos auseinandergesetzt hat.

eloquent ist und ich glaube, es ist vielmehr eine Geschichte des Verstummens. Der Prozeß wie sie dahin kommt, daß sie ihr Kind umbringen muß, ist wichtiger als die Tat.“ (Hörnigk 1997:6)

Bei Euripides begreift Medea den Kindermord als ein notwendiges Mittel ihrer Rache. Die Kinder spielen dabei die Rolle eines geeigneten Racheinstruments. Es gilt nämlich, dass Medea mit ihrer Rache an den Kindern nicht die Kinder, sondern Jason treffen will. Das mörderische Verhältnis zu ihnen bleibt in dieser Hinsicht indirekt: „So kränk ich meinen Gatten auf das bitterste.“ (Euripides 1994:V. 802)

Diese Indirektheit bedeutet auf der einen Seite eine gewisse Entlastung für die mordende Mutter, weil sich ihre Tat nicht wirklich gegen ihre Kinder richtet. Andererseits belastet sie diese zugleich, und zwar weitaus mehr, weil sie das Leben der Kinder zum Zwecke ihrer Rache funktionalisiert. Und das Drama der aufs Tiefste verletzten Geliebten, Gattin und Mutter, die sich erst in ihrer Wut in eine Furie verwandelt, wird durch ein Moment von kühler, eigennütziger Berechnung erkaltet und insofern entwertet. Es sind gerade diese Indirektheit und Instrumentalisierung in der Beziehung zwischen Medea und ihren Kindern, die bewirken, dass aus dem Medea-Stoff eine Mutter-Kind-Tragödie geschaffen werden kann.

Loher's Medea hat aus Liebe zu Jason, deren Manifestation das Kind ist, getötet und wieder Schuld auf sich geladen. Sie tötet und tötet damit auch sich selbst, „von jetzt an werde ich eine lebend Tote sein“ (Loher 1999:61). Sie ist schuldig und versucht doch nur, die Schuld zu sühnen. Die Tötung ihres Kindes ist auch Selbstverurteilung. Die Rehabilitierung Medea's wird nicht durch eine Änderung des Mythos bewirkt, sondern durch den Brudermord, der als zentrales Motiv in den Vordergrund gerückt wird und durch den Medea schuldig und unschuldig wird. Das Motiv für den Kindsmord bei Dea Loher ist das Verlangen Medea's, die durch den Mord an ihrem Bruder auf sich geladene Schuld zu sühnen – allerdings durch einen neuerlichen Mord. Bei Dea Loher nehmen der Bruder von Medea und der Mord an ihm eine zentrale Stellung ein. Im zweiten lyrischen Einschub reflektiert Medea den Mord an ihrem Bruder und stellt sich selbst und ihr Gesetz in Frage. Aus den folgenden Zeilen geht hervor, dass die Tat, die sie aus Liebe zu Jason, für ihre gemeinsame Zukunft mit dem Kind begangen hat, mit dem Verrat Jason's seinen Sinn verloren hat. Was bleibt, ist *Roter Schnee*, die Bluttat. In ihren Erinnerungen verschmilzt der ermordete Bruder mit dem Sohn, den sie mit einer Mülltüte erstickt.

Medea *umarmt das Kind*
 Mein Bruder. Du hattest Recht.
 Es reicht nicht für vier.

*Es reicht nicht einmal für drei.
 Ich gebe dich zurück.
 Und dann wird Frieden sein.
 Und ich werde endlich
 Allein sein mit mir.
 Nur für mich.
 Für mich.
 Für mich.
 Schweigen.
 Ich liebe dich.*

Sie erstickt das Kind mit der Mülltüte.

Medea *Von jetzt an
 Werde ich
 Eine lebend Tote sein. (Loher 1999:61)*

Lohers Medea handelt bewusst und mit klarem Verstand, sicher auch aus eigener Machtvollkommenheit, da für sie keine Macht – und somit auch kein Gesetz – mehr Gültigkeit besitzt, nachdem man ihr Gesetz zerstört hat. Sie ist vollständig bei sich, keine Gottheit hat sie in Ekstase versetzt oder zum Mord getrieben.

Medea tötet aus Liebe zu Jason, dessen Manifestation das Kind ist. Diese Liebe bedeutet Jason nichts mehr. Der Tod von Medeas Bruder und das damit gerettete Leben – beides aus dem *Gesetz der Liebe* heraus, das nun nicht mehr gilt – haben keinen Sinn mehr.

MEDEA: *Das war mein Gesetz, Jason
 Dir zu folgen und meiner Stimme
 Und das war eins für lange Zeit
 Meiner Stimme zu folgen und dir.
 Jetzt
 Ist kein Gesetz mehr
 Außer mir (Loher 1999:40)*

Medea hat ihren Bruder getötet, um ihr ungeborenes Kind – und sich – zu retten, aus Notwehr. Durch den Mord an ihrem Sohn tötet sie indirekt auch sich selbst und sühnt damit die auf sich geladene Schuld. „Nur für mich. / Für mich. / Für mich“ (61) steht im Gegensatz zu ihrem früheren „Für Jason / Für das Kind... Für welches Gesetz“ (53). Die früheren Taten führt sie für jemanden durch, diese Letzte begehrt sie ausschließlich für sich selbst. Dadurch befreit sie sich vollkommen von allen menschlichen Bindungen, allerdings um den Preis vollkommener Einsamkeit und Isolation. Gleichzeitig verwirklicht sie ihre mythische Funktion, indem sie den Kindesmord vollbracht hat. Im Sinne des Medea-Mythos findet sie eigentlich zu sich selbst. Sie wird zu der Medea, vor der man fürchtet und die man befürchtet.

4. Schlussfolgerungen

In der Reflexion über den geplanten Kindsmord gestaltet Loher die Ausweglosigkeit einer Figur, die ihren eigenen Gesetzen erliegt. Medea ist in der Konzeption Lohers eine entdämonisierte Frau, die durch ihr Handeln schuldig wird und sich dessen nicht nur bewusst ist, sondern diese Schuld als Bestandteil ihres Daseins annimmt. Wie schon oben erwähnt, erfährt Medea durch Loher keine moralische Verurteilung.

Angesichts dieser Fragestellung ergibt sich aus der klassischen Konzeption der Medea, wie sie in den Werken der griechischen und römischen Antike anzutreffen ist, dass Medea nicht dem klassischen tragischen Helden entspricht, da sie nicht den von Aristoteles geforderten Charakter mitbringt.

„Die Komödie sucht schlechtere, Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als in der Wirklichkeit vorkommen.

So bleibt der Held übrig, der zwischen den genannten trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers.“ (Aristoteles 1994:Kap. 12–13)

Aus dieser Definition wird ersichtlich, dass die klassische, ihren Affekten ausgesetzte rachsüchtige Frau und vielfache Mörderin Medea diesem „gemäßigten“ Helden nicht gerecht wird. Wenn jedoch Loher eine Medea gestaltet, die sich, indem sie sich selbst und ihre Liebe zum Maß aller Dinge macht, außerhalb der Gesetze der menschlichen Gemeinschaft stellt, fehlt in anderem Maße als mythische Vorgängerin. Für Lohers Medea ist es die subjektive oder Charaktertragik, wo die Veranlassung des Leidens in den Eigenschaften der Person selbst liegt. (vgl. Wipert 1989:956–958)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

EURIPIDES (1994): *Medea*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

LOHER, Dea (1999): *Manhattan Medea / Blaubart – Hoffnung der Frauen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

WOLF, Christa (1996): *Medea*. München: Suhrkamp.

Sekundärliteratur

ARISTOTELES (1994): *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1994.

- ATWOOD, Margaret (2000): Zu Christa Wolfs Medea. In: HOCHGESCHURZ, Marianne (2000): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*. München: dtv-Verlag. S. 105–115.
- BLUMENBERG, Hans (1979): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp-Verlag.
- MAUERER, Gerlinde (2002): *Medeas Erbe. Kindmord und Mutterideal*. Wien: Milena-Verlag.
- Der große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden. Fünfzehnte völlig neu bearbeitete Auflage von Brockhaus' Konversations-Lexikon*. 13. Band Mue-Ost. Leipzig: F. Brockhaus, 1932.
- DROSDOWSKI, Günther (Hg.): *Duden deutsches Universalwörterbuch 2*. völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. Mannheim u. a., 1989.
- FÜHMANN, Franz (1983): Das mythische Element in der Literatur. In: FÜHMANN, Franz.: *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981*. Rostock.
- FÜHMANN, Franz (1983): *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981*. Rostock.
- HOCHGESCHURZ, Marianne (2000): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*. München: dtv-Verlag.
- HÖRNIGK, Henriette (1997): Ich weiss, was du jetzt tun musst. Ein Gespräch mit der Dramatikerin Dea Loher über die Uraufführung von Manhattan Medea. In: *impuls. Nr. 37. Die Zeitung des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin*. S. 6.
- LÜTKEHAUS, Ludger (2007): Medea und einige ihrer Kinder. In: LÜTKEHAUS, Ludger (2007): *Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 2007. S. 313–354.
- MAUERER, Gerlinde (2002): *Medeas Erbe. Kindmord und Mutterideal*. Wien: Milena-Verlag.
- NIEDERMEIER, Cornelia: Traunstein Medea. Ein Interview mit Dea Loher. In: *Die Bühne* 10/1999. S. 82–140.
- SCHNEILIN, Gerard.: Die Tragödie. In: BRAUNECK, Manfred / SCHNEILIN, Gerard.: *Theaterlexikon*. Reinbeck bei Hamburg, 1992. S. 1062.
- STEPHAN, Inge (2006): *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag.
- WIPERT, Gero von (1989): Tragik. In: WIPERT, Gero von (1989): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart.
- WOLF, Christa (2000): Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten. Mai 1997. In: HOCHGESCHURZ, Marianne (2000): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*. München: dtv-Verlag.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Lars Amann, M.A.
Humboldt Universität zu Berlin
Sprach- und literaturwissenschaftlichen
Fakultät
Institut für deutsche Literatur
Unter den Linden 6
10099 Berlin
E-Mail: lars.amann@hu-berlin.de

PhDr. Mathias Becker, M.A.
Schlesische Universität in Opava
Philosophisch- Naturwissenschaftliche
Fakultät
Institut für Fremdsprachen
Abteilung für Germanistik
Masarykova třída 343/37
CZ-746 01 Opava
E-Mail: mathias.becker@fpf.slu.cz

Mag. Dr. phil. Sabine Voda Eschgfäller
Universität Olomouc
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik
Křižkovského 10
CZ-771 08 Olomouc
E-Mail: sabine.voda@upol.cz

Dr. phil. Bernhard Chappuzeau
Westböhmische Universität Pilsen
Pädagogische Fakultät
Lehrstuhl für deutsche Sprache
Chodské nám. 1
CZ-30100 Plzeň 3
E-Mail: chappuzeau@knj.zcu.cz

Mgr. Markéta Balcarová, Ph.D.
Westböhmische Universität Pilsen/Plzeň
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik und Slavistik
Riegrova 11
CZ-323 00 Pilsen
E-Mail: balcarov@kgs.zcu.cz

Mgr. Jindra Dubová, Ph.D.
Universität Hradec Králové
Pädagogische Fakultät
Lehrstuhl für deutsche Sprache und
Literatur
Rokitanského 62
CZ-500 03 Hradec Králové
E-Mail: jindra.dubova@uhk.cz

PhDr. Naděžda Heinrichová, Ph.D.
Universität Hradec Králové
Pädagogische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik
Hradecká 1227/4
CZ-500 03 Hradec Králové
E-Mail: nadezda.heinrichova@uhk.cz

Doc. Dr. Petr Kučera, Ph.D.
Westböhmische Universität Pilsen/Plzeň
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik und Slavistik
Riegrova 11
CZ-306 14 Plzeň
E-Mail: pekucera@kgs.zcu.cz

Prof. Dr. Stefan Lindinger

Fachbereich für deutsche Sprache und
Literatur
Philosophische Fakultät
Nationale und Kapodistrias – Universität
Athen
Panepistimioupoli Zografou
15784 Athen
E-Mail: slindinger@gs.uoa.gr

Dr. Susanne Lorenz

Istanbul Universität
Deutsche Sprache und Literatur
Ordu Cad. 6, Laleli-Fatih
Istanbul
E-Mail: susanne.lorenz@daad-lektorat.de
E-Mail: susanne_lorenz@icloud.com

doc. PaedDr. Ingrid Puchalová, PhD.

Pavol-Jozef-Šafárik-Universität Košice
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik
Moyzesova 9
SK-04001 Košice
E-Mail: ingrid.puchalova@upjs.sk

Mgr. Petr Pytlík, Ph.D.

Masaryk Universität Brno
Pädagogische Fakultät
Lehrstuhl für deutsche Sprache und
Literatur
A: Poříčí 9 | 603 00 Brno
T: +420 549 49 3374
E-Mail: pytlík@ped.muni.cz

PhDr. Irena Šebestová, CSc.

Universität Ostrava
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava
E-Mail: irena.sebestova@osu.cz

Doc. et doc. Mgr. Iveta Zlá, Ph.D.

Universität Ostrava
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava
E-Mail: iveta.zla@osu.cz

