

Experimentierräume in der deutschen Literatur

*Bernhard Chappuzeau / Elke Mehnert
(Hrsg.)*

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmisches Universität Pilsen

Experimentierräume in der deutschen Literatur

*Bernhard Chappuzeau / Elke Mehnert
(Hrsg.)*

Westböhmisches Universität Pilsen
2019

Experimentierräume in der deutschen Literatur

Bernhard Chappuzeau / Elke Mehnert (Herausgeber)

Review:

PhDr. Helena Ulbrechtová, Ph.D.

Dr. Siegfried Ulbrecht, M.A.

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:

Jakub Pokorný

Erschienen bei

Westböhmisches Universität Pilsen

Univerzitní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von

PREKOMIA s.r.o.

Západní 1322/12, 323 00 Pilsen, Czech Republic

Erste Ausgabe, 148 Seiten

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0900-6

© Westböhmisches Universität Pilsen, 2019

Autoren, 2019

Inhalt

Experimentierräume in der deutschen Literatur: Tendenzen und Herausforderungen	1
Martin Maurach	
Literarisches Experimentieren ohne Anfang und Ende? Überlegungen zur Legitimität des Begriffs literarischer und künstlerischer Experimente	5
Elke Mehnert / Iva Motlíková	
Experimente im germanistischen Curriculum: „Germanistisches Komplexpraktikum“ und „Komparatistische Imagologie“	15
Milan Neužil	
Wippenmeier aus Kumrowitz: Satire im Stil der Berliner Wespen?	25
Libor Marek	
Region als Experimentierraum und Projektionsfläche: Mährische Walachei interkulturell und spirituell	37
Jan König	
Franz Carl Weiskopf und die Prager Avantgarde: die literarischen Anfänge in und außerhalb des Devětsil	51
Bernhard Chappuzeau	
Großstadterfahrung nach dem Ersten Weltkrieg bei Alfred Döblin: zum Einfluss des Kriegstraumas im Montageroman	65
Reiner Neubert	
Fortdauernde Experimente mit einem literarischen Motiv oder Dreimal 25	79
László Kovács	
Pirsig und die Deutschen	89

Jindra Dubová	
Tschechien als Inspirationsgebiet in Bernhard Setzweins	
Werken	101
Naděžda Heinrichová	
Literatur – ein Instrument zur Geschichtsvermittlung	115
Tobias Akira Schickhaus	
„Vom Gauckeln der Zukunft zur Reglosigkeit des erinnerten Bildes“:	
Migration als literarisches Experimentierfeld in Esther Kinskys	
Romanen Am Fluss und Hain: Geländeroman	127

Experimentierräume in der deutschen Literatur: Tendenzen und Herausforderungen

Mit der Idee, neue Ansätze und Querverbindungen zwischen verschiedenen Disziplinen und Traditionen zu fördern, rückte die Konferenz des Tschechischen Germanistenverbands an der Westböhmischen Universität Pilsen im Mai 2018 sprachliche, literarische und didaktische Experimente in den Mittelpunkt der Betrachtung. Aus Sicht der Veranstalter sollten dabei die positiven Potenziale betont werden. Das Experimentieren wurde als Lust, Spiel und Herausforderung verstanden. Diese Perspektive haben die Teilnehmer auch mit großem Interesse aufgenommen.

Zu den Experimentierräumen in der Literatur haben sich zwei getrennte Sektionen zur deutschen und zur österreichischen Literatur gebildet, die unterschiedliche Dynamiken in Bezug auf die Thematik entwickelt haben. In der Sektion zur deutschen Literatur, die die Grundlage des vorliegenden Bandes bildet, gingen die Ansichten zum literarischen Experiment sehr auseinander. Die meisten Positionen, die in der Zusammensicht eine kleine Auswahl von Wegen quer durch das 20. bis ins 21. Jahrhundert aufzeichnen, unterscheiden sich deutlich von der Affirmation des Experimentierens mit Sprache, wie sie noch vor 100 Jahren nach dem Ersten Weltkrieg die Avantgarden propagiert haben. Dies hängt nicht nur mit dem zeitlichen Abstand und der Wahrnehmung unterschiedlicher kultureller Perspektiven zusammen.

Die Provokationen auf den Bühnen der Dadaisten vor 100 Jahren, in denen sich das ästhetische mit dem politischen Engagement verband, haben zwar eine langfristige Wirkung gehabt. Schließlich hat es seitdem immer wieder starke Erneuerungswellen zum experimentellen Schreiben gegeben, die sich auf diese Verknüpfung von Ästhetik und Gesellschaftskritik bezogen haben. Die Experimente der historischen Avantgarden nach dem Ersten Weltkrieg beeinflussten beispielsweise das Verständnis der „Kahlschlagliteratur“ in den westlichen Besatzungszonen nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen 1945 und 1949.

In den nachfolgenden Jahrzehnten waren sich Schriftsteller aber stets uneinig darüber, ob sie das literarische Experiment mehr als eine ergebnisoffene ästhetische Arbeit mit der Sprache ansehen konnten oder es stärker über das Moment der Provokation in den Dienst einer gesellschaftlichen Veränderung stellen sollten.

Die Zielsetzungen zum Überschreiten ästhetischer und sozialer Tabus, die die Experimentierräume der deutschen Literatur ganz unterschiedlich geprägt haben, sind von Routinen mit zyklischem Charakter abgelöst worden. Im 21. Jahrhundert mehren sich nach dem Ende der Postmoderne nun die Zweifel, ob das experimentelle Schreiben als Praxis überhaupt noch in irgendeiner Weise unverwechselbar charakterisiert werden kann. Experimentelles Schreiben ist zu einem allgemeinen, unscharfen Etikett der Literatur geworden. Davon unterscheiden sich noch diejenigen Bemühungen in der Kunst, die sich mit einem fest definierten Experimentbegriff auseinandersetzen, wie er in den Naturwissenschaften gilt, um aus dieser Perspektive Schreibprozesse neu zu überdenken.

Ideen zur Relativierung des Experimentbegriffs, zur Relativierung von Grenzübereichern und zur Entideologisierung von Stereotypen bilden eine gemeinsame Klammer des vorliegenden Bands, in dem einzelne literarische Experimente zur Betrachtung von Zwischenräumen verhandelt werden, die sich einer eindeutigen Kategorisierung widersetzen. Die Beispiele umfassen den Zeitraum vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart und sind, soweit möglich, in zeitlicher Reihenfolge angeordnet. Ihr Themenspektrum reicht vom avantgardistischen Experimentieren mit Kunst und Kultur bis zur Auflösung seiner Voraussetzungen, von Experimenten mit der Erinnerung hin zu produktiven Reibungsflächen zwischen Einzelschicksal und Geschichte, von Abgrenzungen zwischen zwei Kulturen hin zu Begegnungen zwischen Kulturen und Sprachen.

Die beiden an den Anfang gestellten Artikel bemühen sich um eine übergreifende Perspektive. Martin Maurach steuert mit der Beschreibung des literarischen Experiments durch die Jahrzehnte auf die Aporien des Experimentbegriffs zu, die auf unkontrollierbaren Eigendynamiken der Wahrnehmung und des Materials beruhen. Experimentelle Literatur erfindet sich selbst und verweist auf sich selbst – und eben nicht auf den Begriff des Experimentellen.

Elke Mehnert und Iva Motlíková behandeln Experimente mit der Vermittlung deutscher Literatur im Curriculum für Deutsch als Fremdsprache, die sich auf die komparatistische Imagologie stützen, um über Selbst- und Fremdbilder des eigenen und des anderen Landes in fiktionalen Texten zu reflektieren. Sie fördern ein Potenzial, das weit über den universitären Sprachunterricht hinausreicht und Erklärungsmuster und Wahrnehmungsfiler verändert.

Die Doppeldeutigkeit des sprachlichen Spiels erzeugt nicht immer einen positiven Wert des Neuen an sich. Die sprachliche Grenzüberschreitung ist ebenso ein Zerrspiegel gefährlicher gesellschaftlicher Entwicklungen, die man hinterfragen muss. Milan Neuzil beschreibt in diesem Sinne den doppelbödigen Charakter der Satire in dem Periodikum *Der Treue Eckart*, um auf bedenkliche Fehlentwicklungen in der deutschnationalen Bewegung vor 1900 in Tschechien aufmerksam zu machen. Im Grunde desavouiert sich der Satireschreiber selbst in seiner beschränkten Art, der Text richtet sich aber an ein Publikum, das die Impulse nur im Sinne seiner eigenen radikalen Deutungsmuster konsumiert.

Die meisten Teilnehmer der Sektion haben sich für literarische Texte entschieden, die partikuläre Interessen vertreten und die Leser gleichzeitig zu einer kritischen Reflexion von Grenzen ermutigen. In den Fallbeispielen durch die Jahrzehnte dominieren die Sprachmittler und Grenzgänger zwischen zwei Kulturen.

Libor Marek erklärt die kulturhistorischen Hintergründe, die die mährische Walachei zu einer literarischen Projektionsfläche gemacht haben, und beschreibt die Zwischenräume zwischen Idylle und Konfliktfeld, die in den Werken deutschsprachiger Autorinnen und Autoren nach 1900 präsent sind.

Jan König nimmt die literarischen Anfänge des Devětsil zum Anlass, um die ideologische Vereinnahmung von Franz Carl Weiskopf durch die sozialistische Kulturpolitik der DDR zu hinterfragen und die Qualität des Mittlers zwischen Sprachen und Kulturen als wesentliche Zielsetzung des avantgardistischen Experimentierraums herauszuarbeiten.

Bernhard Chappuzeau leitet aus der medizinischen Erfahrung Alfred Döblins nach dem Ersten Weltkrieg eine Umkehrung des Experimentbegriffs ab, der bisher für den Montageroman maßgeblich war.

Die Empathie mit der massiven Traumatisierung der Kriegsversehrten erzwingt ein Experimentieren mit Sprache, das sich den Grundlagen des naturwissenschaftlichen Experiments widersetzt und vom Arzt einen vorbewussten Schreibprozess erfordert.

Reiner Neubert kreist um seine eigene Involvierung in die deutsch-tschechischen Beziehungen, indem er Zugänge zu Ingeborg Bachmanns Gedicht „Böhmen liegt am Meer“ und Volker Brauns Gedicht „Prag“ („Böhmen / am Meer / von Blut“) in Generationen-Zeitsprünge der Erinnerung einordnet und bei ihren Motiven den Bogen zurück zum 30-Jährigen Krieg schlägt.

László Kovács nutzt den Hintergrund philosophischer Überlegungen zum Experimentellen in der Weltliteratur, um Entwicklungen in der US-amerikanischen Literatur am Beispiel von Robert Pirsig auf subtile, enge Verbindungen zur deutschen Literatur zurückzuführen, die sich mit den klassischen Begriffen der Literaturwissenschaft wenig vereinbaren lassen.

Jindra Dubová geht der literarischen Entwicklung Bernhard Setzweins in Böhmen nach, um über die Zusammenhänge zwischen einem literarischen Experimentierraum und der wirklichen Lebenserfahrung nachzudenken, die auf der schrittweise immer enger werdenden Begegnung mit der fremden Kultur und der Öffnung der Grensräume nach dem Fall des Eisernen Vorhangs beruht.

Naděžda Heinrichová nimmt das schwierige Instrument der Geschichtsvermittlung zum Anlass, um mit Studierenden anhand der Romane von Julia Franck die Lust am Lesen zu entdecken, eigene Perspektiven zu Lebensläufen in Konfliktfeldern der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts zu finden und daraus produktive Ansätze für das eigene Schreiben und Darstellen zu entwickeln.

Der abschließende Text von Tobias Akira Schickhaus stellt aktuelle Tendenzen des experimentellen Schreibens am Beispiel von Esther Kinsky vor, um den Zusammenhang zwischen dem prozesshaften gestalten des Schreiben und den vielfältigen Erfahrungen der Migration für ein literarästhetisches Experimentierfeld fruchtbar zu machen. Die Problematisierung der Zugehörigkeit in der Migration beeinflusst zunehmend deutschsprachigen Literaturen, in denen sich die Konzepte, Spielregeln und Experimentiervorgaben des Schreibens beständig verändern.

Literarisches Experimentieren ohne Anfang und Ende? Überlegungen zur Legitimität des Begriffs literarischer und künstlerischer Experimente

Martin Maurach

Abstract

Der Text geht der Frage nach, inwieweit der Begriff des literarischen und künstlerischen Experiments heute zu einem beliebig vergebenen Etikett geworden ist. Dazu werden einige Stationen aus seiner Geschichte sowie sein Verhältnis zum naturwissenschaftlichen Experimentbegriff kurz erörtert; ebenso einige Beispiele experimenteller Arbeiten, die ihren Anfang und ihr Ende verschleiern.

Schlüsselwörter

Experimentbegriff, Gebrauch, Geschichte, Anfang, Ende

1. Stichworte zur Geschichte des Experimentbegriffs: Gebrauch und Verhältnis zum wissenschaftlichen Experimentbegriff

Experimente sind nichts Neues unter der Sonne. Einerseits spricht Jeremy Adler in seinem Katalog über *Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, eine große Ausstellung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel von 1987, von ‚Experimenten‘ auch angesichts der ältesten Belege seit der Antike: „Zum literarischen Umfeld der ersten griechischen Figurengedichte gehören auch verstechnische Experimente und metrische Kunststücke wie Lipogramme, Proteusverse, versus rapportati und versus retrogradi [...]“¹ Als Beispiele werden kombinatorische Buchstabengedichte abgebildet wie etwa ein von dem Humanisten Johannes Stabius (gest. 1522) in Form eines Frühdrucks nachgeahmtes Gedicht aus *Pvblii Optatiani Porfirii Pangericvx Dictvs Constantino Avgvsto* des Porfyrius, Dichters am Hofe Konstantins des

¹ Adler, Ernst, 1987, S.23.

Großen im 3. Jahrhundert.²

Andererseits scheint es sich bei dem Ausdruck ‚Experiment‘ heute um ein fast beliebig vergebenes Etikett zu handeln. Gewiss, es wird weiter experimentiert, unverdrossen, möchte man sagen, und noch mancher alternde Literaturprofessor schreibt nach der Emeritierung endlich seinen ersten – natürlich – ‚experimentellen‘ Roman. Man mag sich fragen, ob es sich hier beim Begriff ‚Experiment‘ heute um eine Art Werbeetikett handelt, ein bisschen so etwas wie ein ‚manufactum‘-Siegel der zeitgenössischen Kunst und Literatur, wenn auch mit der Konnotation des Modernismus, nicht der gediegenen Handarbeit, ein Siegel, das rein arbiträr vergeben wird – im Zweifelsfalle dann, wenn man mit den tradierten Gattungsbegriffen ohnehin nicht so recht weiter weiß.

In einem groben Überblick könnte man vielleicht sagen, dass um 1800 der Begriff des ‚Experiments‘ von den Frühromantikern, u.a. Novalis, aus den entstehenden Naturwissenschaften im modernen Sinne auf die Kunst übertragen wurde – er findet sich übrigens in ästhetischen Zusammenhängen auch bei Kierkegaard –, dass er in der Zeit der 1950er bis 1970er Jahre eine Art von Hochkonjunktur erlebte, in der zugleich die heftigsten Polemiken dagegen geführt wurden und das ‚Experiment‘ bei Kritikern wie bei Befürwortern in erster Linie als ein Kampfbegriff besetzt war, während heute die angedeutete allgemeine Ermüdung eingetreten zu sein scheint. Diese Ermüdung scheint übrigens auch für die Wissenschaftsgeschichtsschreibung zu gelten, welche naturwissenschaftliche Experimente heute gelegentlich gerne ebenfalls als ein vor allem mit viel Gerede verbundenes Herumprobieren ‚dekonstruiert‘. Die Anwendbarkeit und den Sinn des Experimentbegriffs in Literatur und Kunst zu diskutieren, führt aber nur dann zu brauchbaren Aussagen, wenn man von einem theoretisch scharf abgegrenzten Experimentbegriff ausgeht. Daher wird unten weiterhin auf Karl R. Popper und seine Falsifikationstheorie Bezug genommen.

Für das *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart* habe ich seinerzeit zusammen mit Michael Lentz den Begriff „Experiment“ zu bestimmen versucht als eine Kunstkonzeption und -praxis, die ihre Gestaltungsregeln im Material selbst findet und auf diese Weise konventionalisierte

² Ebd., S. 28f.

Rezeptionsmuster und -handlungen unterläuft und verändert.³

Experimente tendieren natürlich dazu, den im Titel dieses Beitrags in Frage gestellten Rahmen aus ‚Anfang und Ende‘ zu durchbrechen. Denn sie greifen häufig reduzierend in Parameter ein, welche den Kunstprozess mit allen seinen Abläufen zwischen Produktion und Rezeption insgesamt bestimmen. Außerdem tun sie gerne so, als könnte man diesen Prozess von einem fiktiven Punkt Null aus gewissermaßen synthetisch neu zusammensetzen, postulieren also eine Voraussetzungslosigkeit der jeweiligen Seh-, Hör- und Leseprozesse beispielsweise auf der Rezeptionsseite. Daraus ergibt sich die Intermedialität als ein weiteres fundamentales Merkmal von Experimenten: Sie orientieren sich nicht an überlieferten Medien- und Gattungsgrenzen; ihr Ort lässt sich von diesen ausgehend bestenfalls negativ bestimmen.

In der Moderne, aber ebenso schon in der Frühromantik scheint eine Vorliebe für den Experimentbegriff in der Kunst an Epochen gebunden zu sein, die einen geschichtlich-gesellschaftlichen Fortschritt entweder unmittelbar zu erleben glaubten – so zur Zeit der Französischen Revolution – oder doch für die nähere Zukunft noch erhofften. Spätere, sozusagen klassische Benutzer eines auf die Naturwissenschaften verweisenden Experimentbegriffs sind im 19. und 20. Jahrhundert Émile Zola, Arno Holz und Bertolt Brecht. Wie die gesellschaftliche Entwicklung, so erschienen auch Kunst und Literatur in den kollektiv-unbewussten Konnotationen des Experimentbegriffs gleichsam als rational steuerbar.

Insgesamt ist allerdings eine plausible Klärung der Beziehungen zwischen künstlerischem und naturwissenschaftlichem Begriff des Experiments seit der ursprünglichen Übertragung in Bereiche der Kunst und Literatur nie geglückt. Experimentbegriffe in den Naturwissenschaften bezeichnen ja – jedenfalls, solange man sie theoretisch durchdringt und nicht historisch ‚dekonstruiert‘ – keineswegs einfach ein ‚Herumprobieren‘, also ein sei es auch methodenbewusstes bloßes Ausprobieren bestimmter Verfahren. Als ein Beispiel für ein solches Vorgehen könnte man bewusste Versuche der Abgrenzung von gängigen Schreibtechniken nennen, also etwa einen Roman, der kein einziges Mal den Buchstaben ‚e‘ verwendet wie *La disparition*

³ Lentz, Maurach, 2000, S. 140–142.

von Georges Perec.⁴ Um dergleichen Ausprobieren, sei es auch durch konsequentes Festhalten an einem einmal gewählten Verfahren, geht es also in den Naturwissenschaften in aller Regel ja nicht, sondern idealerweise um Versuchsreihen, die Hypothesen zur Beantwortung bestimmter Fragen entweder falsifizieren sollen – was ja bei Popper die einzige Möglichkeit ist, einen Wissensfortschritt zu erzielen – oder vielleicht auch stützen können.⁵

Etwas Vergleichbares – eine Art Fortschrittsoptimismus – scheint auch zumindest für die Hochkonjunktur des Experimentbegriffs und allgemein für die unter diesem zusammengefassten Praktiken in den 1960er Jahren zu gelten. Genannt sei hier nur der Begründer der informationstheoretischen und semiotischen Ästhetik, Max Bense, der in seinem Buch *Brasilianische Intelligenz: eine cartesianische Reflexion*⁶ Querverbindungen zwischen den architektonischen Innovationen von Oskar Niemeyer in der synthetischen Hauptstadt Brasilia und den brasilianischen Protagonisten der konkreten Poesie herstellte. Man mag sich nur die gefühlte Unwirtlichkeit der abstrakt-allegorischen Regierungsgebäude Niemeyers am ‚Platz der drei Gewalten‘ heute vor Augen führen, ebenso allerdings auch die Wahrnehmung eher chaotischer, wenn nicht ‚rückschrittlicher‘ heutiger gesellschaftlicher Entwicklungen, um zu sehen, wie sich die Zeiten seither gewandelt haben mögen.

So werden mit Sicherheit keine einstmals ‚revolutionären‘ Gesten mehr vollführt wie die ganz weißen oder ganz schwarzen Seiten; als deren ungefähres Gegenteil ist die Zitierfreudigkeit des Postmodernismus mit ihren natürlich exquisiten theoretischen Begründungen schon mehr als genug beklagt worden. Dass sie etwas dürftig ist – die Zitierfreudigkeit –, daran bleibt dennoch etwas Wahres. Die ‚Avanciertheit des Materials‘, die zumindest bei Theodor W. Adorno einer wie auch immer relativierten Fortschrittsdialektik folgen muss, scheint zumindest kein Selbstläufer mehr zu sein.⁷

Es fragt sich also, ob die ‚wahren‘ Experimente, wenn es denn noch welche gibt, anderswo stattfinden, unabhängig von der quasi zum Werbeetikett verkommenen Bezeichnung ‚Experiment‘. Aber wo? Gibt

⁴ Vgl. Perec, 1969.

⁵ Popper, 1994, S. 15–45.

⁶ Vgl. Bense, 1965.

⁷ Adorno, 1985, S. 37.

es noch neue ‚Experimente‘? Und – müssten sie sich nicht ausdrücklich als ‚Experiment‘ deklarieren, schon wegen der seit der klassischen Moderne postulierten Unabtrennbarkeit theoretischer Programme und Manifeste von jeder ernsthaften Kunstbemühung?

Hier darf natürlich nicht die rhetorische Beteuerung fehlen, dass mit diesen Bemerkungen keine ‚kulturpessimistische‘ Verfallsklage beabsichtigt ist, obwohl Pessimismus manchmal vielleicht zu Unrecht eine schlechte Presse hat. Zu fragen wäre aber, falls sich der angedeutete geschichtliche Bogenschluss so bestätigen lässt, worin Ursachen für Konjunkturen und Ebbep Perioden des Begriffs wie der Sache ‚Experiment‘ liegen und wie diese sich zu den Bemühungen in experimentellen Arbeiten selbst verhalten mögen, ihren eigenen Anfang und bzw. oder ihr Ende zu verschleiern.

‚Begriff und Sache‘: dieses Nebeneinander mag Widerspruch provozieren, andererseits: Ist ein Experiment, das nicht als solches deklariert wird, noch eines? Gehört nicht die Spiegelung im Begriff, im Konzept, die bis zum Darin-Aufgehen reicht, unabtrennbar zur Praxis, zum, mit Verlaub, ‚Wesen‘ des Experimentellen?

Wird der Ausdruck ‚Experiment‘ gegenwärtig also vielleicht noch allenfalls arbiträr als eine Art Werbeetikett verwendet, so vor rund fünfzig Jahren als Kampfbegriff, der selbstverständlich auch eine Art Feindbild, einen Gegner brauchte. Vorläufig kann man diesen vielleicht umschreiben mithilfe der Vorstellungen eines subjektiven, autonomen, ‚inspirierten‘ Schöpfertums und einer mit diesem korrespondierenden Abbildästhetik, sowie anhand der Werke, Vermarktungs- und Rezeptionsformen, die diese abgesunkene Ästhetik des Genies und der Originalität immer noch als verschwiegene Selbstverständlichkeit weitertragen. Denn offensichtlich liegt ein wesentliches, das Originalgenie inspirierendes Moment paradoxerweise gerade auch in der Tradition.

Die Kampfrichtungen im Einzelnen scheinen allerdings nicht ausschließlich eine Frage der politisch-gesellschaftlichen Fortschrittlichkeit von Kritiker und Künstler zu sein. Skeptisch begegneten dem literarischen Experiment sowohl der als konservativ bekannte Romanist Hugo Friedrich als auch der liberale Heinrich Böll, der schon eine der Grundbedingungen eines Experiments nicht mehr erfüllt sah, wenn dieses glückte. Auch Hans Magnus Enzensberger hat den Begriff des

Experimentierens eher ironisch-abwertend verwendet. Wie und wo beginnt oder endet also die Geschichte der experimentellen Literatur und Kunst? Und wenn sie endet, warum?

2. Verschleierung von Anfang und Ende in experimentellen Arbeiten

Le film est déjà commencé? – ‚Hat der Film schon angefangen?‘ – hieß 1951 eine Arbeit des Lettristen Maurice Lemâitre, die unter anderem die Zuschauer durch eine weiße Leinwand blenden sollte.⁸ In einem Filmprojekt von Guy Debord im Folgejahr, *Hurléments en faveur de Sade*, also etwa ‚Geheule zugunsten von de Sade‘, sollten kurze Projektionen weißer Leinwand durch vorgelesene Satzmontagen begleitet und von immer länger werdenden stummen Dunkelphasen unterbrochen werden, welche das Ende des Films buchstäblich im Dunkeln hätten lassen sollen.⁹ Der Roman *Rayuela: Himmel und Hölle* von Julio Cortázar schickt den Leser kreuz und quer durch die nummerierte Kapitelfolge, als spielte er jenes Hüpfspiel über mit Kreide gezeichnete Felder auf der Straße,¹⁰ und in John Cage’s berühmtem Stück 4‘ 33‘, einer Angabe, die nur die Hördauer in Minuten und Sekunden enthält, werden ja die Grenzen von ‚Musik‘ und Umweltgeräuschen aufgehoben: Während – eventuell anwesende – Sänger und bzw. oder Instrumentalisten zu schweigen haben, sind die Zuhörer aufgefordert, auf die zufälligen Geräusche ihrer Umgebung zu lauschen, von der sie selbst ja ein Teil sind.

Die Relativierung oder Aufhebung von Anfang und Ende als Merkmalen, die ein Experiment eher einengen, indem sie ihm eine unerwünschte feste Struktur geben – was hat das zu tun mit der Geschichte des Experimentbegriffs?

Der Verzicht auf einen Rahmen, sei es für den Akt der Produktion, sei es für den der Rezeption, bedeutet ja zugleich Widerstand gegen die Vereinnahmung, Verdinglichung eines ‚Werkes‘ als Produkt. Insofern erscheint auch die Verschleierung von Anfang und Ende nicht als zufällige Tendenz bei Arbeiten, die mit der Kennzeichnung ‚Experiment‘ belegt werden. Auch sie gehört unabtrennbar zu dem Versuch, den

⁸ Vgl. Ohrt, 1990, S. 32f.

⁹ Vgl. ebd., S. 41.

¹⁰ Vgl. Cortázar, 1987.

,mainstream‘ der Kunst- und Literaturgeschichte zu unterlaufen.

3. Experimentbegriff und traditionelle Ästhetik heute

Wenn die heutige Situation tatsächlich durch eine Verwendung des Begriffes ‚Experiment‘ als bloßes Zitat und Etikett gekennzeichnet ist, so scheint dazu in jedem Fall auch zu passen, dass von jedem neuen Produkt, welches wenigstens von seinem Sound her zur sogenannten Höhenkammliteratur gerechnet werden möchte, selbstverständlich erwartet wird, dass es die eigene Form sozusagen im Vollzug neu erfinde, und zwar ohne viel programmatisches Aufhebens davon zu machen.

Allerdings ist hier eine gewisse Asymmetrie, um nicht zu sagen, Ungerechtigkeit in den Wertungsgewohnheiten zu verzeichnen. Einerseits dominieren, Postmoderne und Ende der Postmoderne hin oder her, in der Kunst- und Literaturpraxis nach wie vor die konventionellen Postulate eines autonomen Schöpferturns sowie mimetischer Abbildungspraktiken, die Erwartung von Geschichten mit ‚Helden‘ oder von ungewöhnlichen Lebensgeschichten und Ähnlichem, und diese Postulate steuern die Produktion ebenso wie die rezeptiven Erwartungen. Andererseits wird die wiederholte Erfüllung des Musters ‚autonome Schöpfung‘ kaum je kritisiert, während dagegen an als ‚experimentell‘ deklarierte Arbeiten die hier gleichfalls zitierte Erwartung gerichtet wird, sie müssten von Mal zu Mal etwas Neues bringen oder anders gesagt, die konventionalisierten Mechanismen von Produktion und / oder Rezeption jedes Mal auf neue Art in Frage stellen.

In der Postmoderne, so kann man vielleicht versuchsweise sagen, wurden die diversen, ja unzähligen verfüg- und ausdenkbaren Codes gegenüber ihren Benutzern systematisch privilegiert, gegenüber den Subjekten also, die sich als Spinne im semiotischen Netz auflösen sollten. Das wiederum hat zu einer so vielgestaltigen Auffächerung und Öffnung der Kunstproduktion wie der jeweiligen Aufmerksamkeitsrituale geführt, dass mögliche experimentelle Provokationen verpuffen, ja ‚Experimente‘ von Nicht-Experimenten kaum noch sinnvoll zu unterscheiden sind, dass der Begriff seine analytische Prägnanz, falls er sie je hatte, vermutlich endgültig verloren hat.

Hatten Experimente in Kunst und Literatur noch vor fünfzig Jahren kaum bestreitbar auch die Zielsetzung, ästhetische und auch soziale Tabus – letztere beginnen ja bei sogenannten Geschmacksfragen – aufzudecken und zu durchbrechen, so ist das inzwischen eine aufgrund von Überangebot und hoher Publizität wirkungslos gewordene Routine. Versuche, das stark ausdifferenzierte Publikum zum vermeintlich ideologiekritischen Durchschauen emphatischer Begriffe von Schönheit, Kunst, ‚Erbauung‘, Verstehen schlechthin usw. zu erziehen, müssen unter diesen Umständen ebenfalls obsolet erscheinen.

Nach wie vor, oder sogar noch in verstärktem Maße mag gelten, dass, wer sich den vermeintlichen Eigengesetzlichkeiten des ‚Materials‘ aussetzt, eine paradoxe Erfahrung macht: Weder die historische Determiniertheit des so genannten Materials noch die des Subjekts sind durch eine vermeintlich rein rationale Wahl von Gestaltungsmitteln und -verfahren hintergebar. George Perecs leipogrammatischer Roman *La disparition* entwickelt eine unkontrollierbare semantische Eigendynamik. Ebenso erzeugt jede Rezeption Sinnstrukturen, die selbst bei Zufallscompositionen das Moment des Zufalls selbst schnell der bewussten Wahrnehmbarkeit entziehen.

Schließlich sei zur Frage der Aktualität des Experimentbegriffs sowie lange als ‚experimentell‘ geltender Techniken noch kurz auf ein Beispiel eines Autors vom Jahrgang 1992 eingegangen: Björn Treber, „Spitze Form“.¹¹ Die Zeitschrift *manuskripte* wurde natürlich deshalb gewählt, weil in ihr seinerzeit alle maßgeblichen und als ‚experimentell‘ bezeichneten Autoren der Wiener Gruppe und der Grazer Gruppierungen sowie viele andere veröffentlicht haben.

In dem Text von Treber geht es grob gesagt darum, dass ein Ich, nachdem es in seinem Zimmer verschiedene spitze Gegenstände betrachtet hat, gegen Mitternacht das Haus verlässt, an einer Frau vorbeigeht, im Park erwägt, sich zu erhängen und davon aber wieder Abstand nimmt. Die Form erinnert an eine Litanei, wie sie von vielen experimentellen Autoren, zum Beispiel Gerhard Rühm, häufiger benutzt worden ist: Zwischen den einzelnen Prosaabschnitten steht jeweils die Frage „Denn wollte ich nicht ausbrechen?“. Wenn der Absatz mit „Und“ beginnt, beginnt die wiederholte Frage jeweils mit „Denn“; auf Seite 75 tauschen diese beiden wiederholten Wörter gewissermaßen ihre Plätze

¹¹ Vgl. Treber, 2016.

und Funktionen. Viele Absätze enden jeweils mit dem Satz „Und / Denn war dieser Moment des Sehens nicht ein Trost?“; die Sprache ist neoexpressionistisch, mitunter entfernt an August Stramm und den frühen Johannes R. Becher erinnernd: Nicht nur einen „bürgerkriegsgrauen Kiesweg“ und „meine spiralenden Gedanken“¹² gibt es hier, sondern andernorts auch eine „bemäntelte Periphergestalt“¹³ usw. Wie gesagt, der Autor ist Jahrgang 1992, und man mag hier zu dem Schluss kommen, mit dem schon der Wunsch nach seriösen Ausbildungsstätten für Schriftsteller begründet worden ist, nämlich dass das Rad öfter von neuem erfunden wird. Dies gilt offensichtlich zumindest für sogenannte experimentelle Schreibtechniken; nicht aber für den wohl kaum noch in einem präzisen Sinn gebrauchbaren Begriff des Experimentellen.

Literaturverzeichnis

- ADLER, Jeremy und Ulrich ERNST, 1987. *Text als Figur: visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek; Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft.
- ADORNO, Theodor W., 1985 (1973). *Ästhetische Theorie*. Hrsg. v. Gretel ADORNO u. Rolf TIEDEMANN. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BENSE, Max, 1965. *Brasilianische Intelligenz: eine cartesianische Reflexion*. Wiesbaden: Limes.
- CORTÁZAR, Julio, 1987. *Rayuela: Himmel und Hölle*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (im Original 1963).
- LENTZ, Michael und Martin MAURACH, 2000. Experiment. In: Ralf SCHNELL, Hrsg. *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 140–142.
- OHRT, Roberto, 1990. *Phantom Avantgarde: eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*. Hamburg: Edition Nautilus.
- PEREC, Georges, 1969. *La disparition*. Paris: Édition Denoël. Deutsch als: *Anton Voyls Fortgang*. Hrsg. u. übers. von Eugen HELMLÉ. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1986.
- POPPER, Karl R., 1994. Wissenschaftslehre in entwicklungstheoretischer und in logischer Sicht. In: ders. *Alles Leben ist Problemlösen: über Erkenntnis, Geschichte und Politik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 15–45.

¹² Ebd., S. 75.

¹³ Ebd., S. 76.

TREBER, Björn, 2016. Spitze Form. In: *manuskripte* 56 (211), S. 72–78.

Abstract

The following essay asks in how far the notion of literary and artistic ‚experiment‘ has nowadays changed into a label which may be attributed to anything and ad libitum. Some important stages from the history of this concept as well as its relation to the scientific idea of an ‚experiment‘ are discussed; and also some experimental works which tend to hide their beginnings and endings.

Key words

Concept of artistic experiments, use, history, beginning, ending

Experimente im germanistischen Curriculum: „Germanistisches Komplexpraktikum“ und „Komparatistische Imagologie“

Elke Mehnert / Iva Motlíková

Abstract

Vorge stellt werden zwei Neuerungen im DaF-Curriculum an der Westböh mischen Universität Pilsen: KOMIN ist ein Komplexpraktikum, in dem die Studierenden einen literarischen Text unter literatur- und sprachwissenschaftlichen Aspekten analysieren und darauf aufbauend einen Unterrichtsentwurf entwickeln. IMAG bedeutet „Einführung in die komparatistische Imagologie“: an literarischen Beispielen wird gezeigt, wie Images entstehen und im interkulturellen Dialog funktionieren.

Schlüsselbegriffe

Germanistisches Komplexpraktikum, Deutsch als Fremdsprache, komparatistische Imagologie, Stereotyp

1. Erfahrungen mit einem „Komplexpraktikum“ innerhalb des Curriculums für Deutsch als Fremdsprache

Neues wagen – das gilt auch für das Curriculum „Deutsch als Fremdsprache“. Über zwei Experimente soll hier berichtet werden, die von Literaturwissenschaftlern am Pilsener Lehrstuhls für deutsche Sprache angeregt worden sind, deren Lehrangebote (sicherlich nicht nur an der Westböh mischen Universität) von Studierenden gelegentlich eher als schmückendes Beiwerk denn als essentieller Teil des DaF-Curriculums wahrgenommen werden. Lehramtsstudierende des Faches Deutsch bringen nur ausnahmsweise Überblickskenntnisse zur deutschen Literaturgeschichte und Interpretationsfertigkeiten aus der Schule mit. Auf Nachfrage ist von Studienanfängern oft zu hören, man habe auch kein Interesse an Belletristik, sondern wolle Deutschlehrer in Tschechien werden. Da gebe es keine Verwendungsmöglichkeit für deutsche

Literatur und Literaturtheorie, denn Lehrpläne wie Lehrbücher kämen sehr wohl ohne literarische Texte aus.

Die Validität dieser Aussagen war anhand gängiger Lehrpläne und -bücher für die unterschiedlichen Schultypen zu untersuchen. In den tschechischen Lehrplänen für Deutsch als Fremdsprache an Gymnasien werden explizite Angaben zur Literaturvermittlung gemacht.¹ Wenngleich die Empfehlungen recht allgemein bleiben, kann doch keine Rede davon sein, dass Literatur im gymnasialen DaF-Unterricht keine Rolle spiele. Auch das 2013 in Kraft getretene Rahmenprogramm für Grundschulen bleibt bezüglich des Fremdsprachenunterrichts noch allgemein: „Eine Fremdsprache und eine weitere Fremdsprache tragen zum Verständnis und zur Entdeckung von Sachverhalten bei, die den durch die Muttersprache vermittelten Erfahrungsbereich überschreiten.“² Und weiter heißt es bei Gester und Kegyes: Die Fremdsprachenkenntnis ermögliche es, „Unterschiede der Lebensweise der Menschen in anderen Ländern und ihre unterschiedlichen kulturellen Traditionen kennen zu lernen“³. Mithin leiste der Fremdsprachenunterricht einen Beitrag zur internationalen Verständigung und erziehe zu Toleranz.⁴

Die genannten Bildungsziele werden nicht mit Inhalten untermauert. Es dürfte jedoch einleuchten, dass man allein mit Grammatikunterricht kaum „unterschiedliche kulturelle Traditionen“ vermitteln kann. Etliche Didaktiker meinen jedoch, Literatur sei für einen kommunikativen Fremdsprachenunterricht ungeeignet. Daher verzichteten sie entweder von vornherein auf fiktionale Texte oder sie subsumieren Literatur „einfach unter Leseverstehen und Landeskunde“⁵. Aber selbst dagegen gibt es Vorbehalte: „aus der Literatur kann kein England-, Amerika- oder Frankreichbild destilliert werden“⁶. Wir werden im zweiten Teil dieses Beitrags darauf zurückkommen.⁷

¹ Die in den folgenden Absätzen zitierten Angaben wurden für diesen Beitrag aus dem Tschechischen übersetzt. Vgl. Výzkumný ústav pedagogický v Praze (VÚP), *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia* (Lehrpläne für Gymnasien), 2007.

² Vgl.: Gester, Kegyes, 2015, S. 115.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Cilla, Kippel, 2016, o.S.

⁶ Glaap, Weller, 1979, S. 94.

⁷ So viel schon jetzt: Fiktionale Literatur ist multifunktional – und das gilt auch für ihren Einsatz im Fremdsprachenunterricht.

Die Waage neigt sich offenkundig einmal zur Seite der Literatur-Befürworter, ein andermal schlägt sie in die entgegengesetzte Richtung aus. Natürlich konstatieren es Literaturwissenschaftler mit Freude, wenn zum Beispiel im DaF-Rahmenlehrplan für Mittelschulen und Gymnasien aus dem Jahr 2007 deutschsprachiger Literatur viel Raum eingeräumt wird und es heißt: “Frei und verständlich reproduzieren die Schüler verschiedene deutsche Texte (Erzählungen, Gedichte...)”⁸. An anderer Stelle: “Die Schüler arbeiten mit deutschen literarischen Texten.”⁹ Ausdrücklich wird auch die inhaltliche Auseinandersetzung mit literarischen Texten gefordert: „Die Schüler beziehen einen individuellen und kritischen Standpunkt zu verschiedenen Texten“¹⁰. Dass die Schulpraxis anders aussieht liegt nicht an fehlenden Primärtexten. Man findet sie in zahlreichen Lehrwerken:

LEHRWERKE	AUSGABE/VERLAG	BEISPIELE VON TEXTEN
SPRECHEN SIE DEUTSCH 1, 2	1996/ Polyglot 2002/ Polyglot	1: Gedichte: Hast du was ¹¹ (Siegel) Zum Wohl ¹² (Krüger) Kalendergeschichte: Das sonderbare Rezept ¹³ (Hebel) 2: Erzählung: der Golem ¹⁴ Romanausschnitt: Drei Kameraden ¹⁵ (Remarque) Märchen: Die Bremer Stadtmusikanten ¹⁶
DEUTSCH EINS, ZWEI 1, 2	2002/Fraus	2: Roman: Begegnungen in Prag ¹⁷ (Weisová) Tagebuchauszug: Tagebuch ¹⁸ (Frisch) Romanauszug: Die Unwissenheit ¹⁹ (Kundera) Kritische Bemerkung von Frisch zum Thema: die Schweiz ²⁰

⁸ VÚP, 2007.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Dusilová, 1996, S. 27

¹² Ebd. S. 75.

¹³ Ebd. S. 155

¹⁴ Dusilová, 2002, S. 57.

¹⁵ Ebd. S. 82–83.

¹⁶ Ebd. S. 134.

¹⁷ Kettnerová, Tesařová, 2002, S. 95.

¹⁸ Ebd. S. 141.

¹⁹ Ebd. S. 144.

²⁰ Ebd. S. 228–230.

BERLINER PLATZ 1,2,3	2003/Langenscheidt-Verlag	2: Gedicht: Vergnügungen ²¹ (Brecht) Kurzkrimi: Tod auf Rügen ²² (Anonym)
THEMEN AKTUELL 1, 2, 3	2003/Hueber 2006/Hueber	2: Gedichte ²³ (meistens nur eine Strophe) von Rilke, Heine, Brecht 3: Gedichte ²⁴ von Storm
DEUTSCH. COM 1,2,3	2009/Hueber	2: Text über Piktogramme ²⁵
NĚMECKY S ÚSMĚVEM	2011/Fraus	Biografien ²⁶ von Autoren (Brecht, Heine, Goethe)
MENSCHEN A1.1 – B1.2	2012/Hueber	A1.2.: Geschichte zu Phantasiefiguren ²⁷
DIREKT NEU 1,2,3	2012/Klett	2: Die Bremer Stadtmusikanten ²⁸
SUPER 1,2	2014/Hueber	1: Visuelle Poesie ²⁹
LINIE 1 (A1.1 – B1.1)	2018/Klett	A2.1.: Märchen: Dornröschen ³⁰

Woran liegt es wohl, dass, dass die Unterrichtspraxis anders aussieht als es Lehrplanziele und Textangebote erwarten lassen? Sicherlich erfordert es mehr Zeit, beispielsweise eine Kurzgeschichte für den Unterricht aufzubereiten als die bewährten Grammatikübungen aus dem Lehrbuch durchzugehen. Sicherlich bedarf es besonderen Geschicks, Literatur auch emotional zur Wirkung zu bringen, obgleich das sprachliche Vermögen der Schüler nur einer niedrigen Niveaustufe entspricht. Unmöglich ist es nicht.

Damit ist nicht die Arbeit mit ‚Lesehäppchen‘ gemeint. Von Literaturvermittlung ist erst dann zu sprechen, wenn ein literarischer Text in Gänze angeeignet wird. Dazu sollte das Germanistikstudium auch im Ausland befähigen. Ob Lehramtsstudierende im Masterstudium tatsächlich

²¹ Lemcke, 2003, S. 138.

²² Ebd. S. 147.

²³ Müller, 2003, S. 46–54.

²⁴ Müller, 2006, S. 38.

²⁵ Neuner, 2009, S. 98–99.

²⁶ Drmllová, 2011, S. 38–39.

²⁷ Hagner, 2012, S. 36.

²⁸ Vomáčková, 2012, S. 43.

²⁹ Neuner, 2014, S. 24.

³⁰ Dengler, 2018, S. 120.

in der Lage sind, die drei Bestandteile ihres Curriculums (Sprach- und Literaturwissenschaft sowie Didaktik) in einem Unterrichtsentwurf zu synthetisieren, wollten wir überprüfen. Dabei galt es den Mehrwert zu erschließen, über den fiktionale Texte im Vergleich zu den üblichen Lehrbuchtexten verfügen.

Das *Handbuch Fremdsprachenunterricht* von 2016 stellt folgende Alleinstellungsmerkmale künstlerischer Literatur heraus: Diese Texte stellen authentische kulturelle Äußerungen dar, sie entfalten „affektive und emotionale Wirkungen“ und sie „verwenden eine fremde Sprache in ästhetisierender Weise“³¹. Zusammenfassend: „All diese Eigenschaften machen literarische Texte und Filme zu unverzichtbaren Elementen eines bildenden Fremdsprachenunterrichts.“³²

Seit vier Jahren gibt es daher im Curriculum des Lehrstuhls für deutsche Sprache in Pilsen die Disziplin KOMIN (“Komplexe Interpretation“) als ein angeleitetes Praktikum. Seine Aufgabenstellung lautet: „Interpretieren Sie einen literarischen Text unter sprach- und literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten. Entwickeln Sie auf diesen Grundlagen einen Unterrichtsentwurf!“

Dafür haben die Studierenden im zweiten Jahr des Masterstudiums reichlich ein Semester Zeit. Anfangs war die Textauswahl den Studierenden selbst überlassen – aber da ‚Dr.Google‘ bekanntlich allgegenwärtig ist, geben wir jetzt eine Textauswahl aus kurzen epischen Genres und Lyrik vor.

Während des Praktikums bieten die Lehrkräfte Konsultationen an, und nach der abschließenden Benotung durch Vertreter aller drei germanistischen Teildisziplinen werden die besten Arbeiten auf einer wissenschaftlichen Studierendenkonferenz vorgestellt, zu der Deutschlehrer aus der Region eingeladen sind. Das Experiment verläuft ermutigend. Wir verstehen es als *work in progress*, aus dem eines Tages ein Handbuch für DaF-Lehrer werden soll. Lehrerurteile zu einem Manuskriptdruck der Praktikumsarbeiten motivieren zur Fortsetzung des Experiments: „Literatur in einer Fremdsprache zu lesen, zu hören und zu verstehen, ist mühevoll und erstrebenswert zugleich. Letztendlich führt es wirklich zum Verstehen der Menschen im anderen Land, und das sollte immer das Wichtigste sein“, schrieb uns eine Oberschuldirektorin mit

³¹ Hallet, 2016, S. 41.

³² Hallet, 2016, S. 42.

Erfahrung im Fremdsprachenunterricht.³³ Auch eine Erwachsenenbildnerin sei zitiert, die das Material im Deutschunterricht bei Asylbewerbern erprobt hat: „Auf der Grundlage eines künstlerisch gestalteten Textes werden dem Lernenden immanent historische, soziale, ästhetische Aspekte des Deutschen eröffnet, die über die geübten Methoden des Spracherwerbs mit Hilfe von Grammatik, Lexik, verstehendem Hören, dialogischem Sprechen usw. hinaus vertiefend oder erweiternd wirken.“³⁴

2. Komparatistische Imagologie – das zweite Experiment

Genau auf dieses Ziel ist ein zweites Experiment ausgerichtet, das im Curriculum des Lehrstuhls für deutsche Sprache an der Universität Pilsen unter der kryptischen Bezeichnung IMAG firmiert. Dahinter verbirgt sich „Einführung in die komparatistische Imagologie“. Eine solche (wenngleich nur zweistündige) Lehrveranstaltung innerhalb eines DaF-Studiengangs ist ungewöhnlich und das Stundenvolumen selbst für eine Einführungsveranstaltung sehr gering. Aber man sollte sich mit dem Wenigen bescheiden, ja sogar darüber freuen – denn Komparatistik ist inzwischen selbst in Deutschland ein Orchideenfach. Wenn überhaupt, werden komparatistische Lehrveranstaltungen heute meistens innerhalb einer Einzelphilologie angeboten. Das ist problematisch, weil es sich ja – wie der Name sagt – um das Fach „Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft“ handelt, und der Vergleich setzt Kenntnisse in mindestens zwei Nationalphilologien voraus. Dyserinck, der Aachener Nestor der komparatistischen Imagologie³⁵, hat auf diese Notwendigkeit nachdrücklich hingewiesen. So gesehen ist eine komparatistische Lehrveranstaltung im Curriculum einer Auslandsgermanistik sogar besser platziert als beispielsweise innerhalb eines muttersprachlichen Germanistik-Studiengangs (wie gelegentlich in Deutschland praktiziert). Auch das ist nicht mehr als eine Kompromisslösung. Komparatistik (oder genauer „komparatistische Imagologie“) sollte idealerweise eine selbstständige Disziplin sein, denn sie hat einen eigenen Gegenstand, eigene Inhalte und

³³ H.K., handschriftlich an d.V.

³⁴ B.W., handschriftlich an d.V.

³⁵ Dyserinck gilt als der Begründer der komparatistischen Imagologie. Er hatte bis zu seiner Emeritierung den Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der RWTH Aachen inne. Vgl. Dyserinck, 2015; Schmidt, 2018; Voltrova, 2015.

eigene Ziele, die von denen der Einzelphilologie abweichen. Oft wird Komparatisten vorgehalten, dass ja der Vergleich von Texten auch ein originäres philologisches Verfahren einer jeden Einzelphilologie sei und beispielsweise für den Nachweis von Intertextualität unverzichtbar sei. Worin bestehe dann die Spezifik der Komparatistik? Die Frage ist berechtigt – aber in IMAG ist die Rede von komparatistischer Imagologie – also von besonderen Gegenständen des Vergleichs – nämlich dem Bild des eigenen (Autoimage) und des ‚anderen‘ Landes (Heteroimage) in der fiktionalen Literatur. Die *images* oder besser „imago-type Systeme“ genannten Entitäten sind nicht nur in Form von Textsequenzen, Metaphern, Symbolen im literarischen Kunstwerk auffindbar,³⁶ sondern sie strukturieren auf komplizierte Weise den Gesamttext. Darauf wollen wir nicht im Detail eingehen – nur auf einen neuartigen Theorieansatz hinweisen, dem Michaela Voltrová in ihrer Dissertation nachgegangen ist. Möglicherweise eröffnet er der Imagologie neue Perspektiven im Zusammenwirken sprach- und literaturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden.³⁷ So hat nach unserer Auffassung die komparatistische Imagologie ihre beste Zeit nicht hinter, sondern vor sich und das könnte gerade auf ihre Platzierung in den DaF-Curricula zutreffen.

Eine Recherche im Internet wird das bestätigen: Man findet nämlich unter „Imagologie“ mehr als 8000 Einträge (vorwiegend aus den Bereichen Marketing, Kommunikationswissenschaften, Soziologie). Allerdings bereitet das uns komparatistischen Imagologen in der Tradition der von Dyserinck, Leerssen, Fischer begründeten Aachener Schule wenig Freude – wir halten die Tendenz zu einer „Imagologie ohne Ufer“ für kontraproduktiv.³⁸ Dieser grundsätzliche Mangel soll hier nicht näher kommentiert werden. Vielmehr sei thesenhaft begründet, warum in der komparatistischen Imagologie ein relativ enger, auf fiktionale Texte bezogener Literaturbegriff präferiert wird:

³⁶ Das könnte auch eine thematologische Untersuchung leisten, wie sie beispielsweise Elisabeth Frenzel in dem Standardwerk *Motive der Weltliteratur* (Stuttgart: Kröner 1988) vorgenommen hat.

³⁷ Vgl. Voltrová, 2015.

³⁸ Aber solange auch in der komparatistischen Imagologie terminologisches Chaos herrscht, wird sich daran wenig ändern. Es ist zu wünschen, dass die DGAVL (Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft) auch auf diesem Gebiet Pionierarbeit leistet.

1. Nur fiktionale Literatur verfügt über Eigenschaften, die eine ästhetische Kommunikation ermöglichen.
2. Nur fiktionale Literatur macht gewertete Wirklichkeit zum Gegenstand der Kommunikation.
3. Nur fiktionale Literatur kann Verstand und Gefühl des Rezipienten nachhaltig beeinflussen, sie erreicht also den ‚ganzen‘ Menschen.
4. Nur fiktionale Literatur hat einen universellen Gegenstandsbereich.

Komparatistische Imagologie ist also eine literaturwissenschaftliche Disziplin, die Kunstwerke aus verschiedenen Einzelliteraturen bezüglich der in ihnen enthaltenen imagotypen (d.h. auf literarische Bilder vom ‚eigenen‘ oder ‚anderen‘ Land bezogenen) Elemente oder Systeme vergleicht. Diese imagotypen Systeme existieren auf verschiedenen Textebenen, zum Beispiel können das Erzählinstanzen, Motive und Symbole sein. Sie realisieren sich in (meist antagonistisch) aufeinander bezogenen Topikreihen. Wir wollen das an den imagotypen Elementen von Russland- und Deutschlandbildern verdeutlichen:

Russland wird oft wahrgenommen als exotisch, unendlich, geheimnisvoll, irrational, unberechenbar, barbarisch, patriarchalisch, despotisch, orthodox, kommunistisch, anarchistisch, kurzum: östlich.

Dem gegenüber steht Deutschland für etwas Vertrautes, es ist überschaubar, geordnet, kalkulierbar, zivilisiert, freiheitlich, demokratisch, christlich-abendländisch – eben westlich.³⁹

Diese imagotypen Elemente kennen wir schon lange. Ihre Genese ebenso wie ihre Struktur und Wirkungspotenz in literarischen Texten zu untersuchen, gehört zu den Arbeitsfeldern der komparatistischen Imagologie.

Theorie-Exkurse mögen Studierenden lästig sein – aber von dem terminologischen Chaos in unserer Disziplin war schon die Rede. Daher sind solche Begriffserklärungen nötig. Und noch ein letzter Terminus ist zu nennen – nämlich Supranationalität. Darunter versteht man den Standort des Komparatisten, der – zugegebenermaßen – ein Ideal darstellt, dem man sich nur asymptotisch annähern kann. Ihn einzunehmen fällt logischerweise Auslandsgermanisten nicht so schwer wie Muttersprachlern, die leicht in das Fahrwasser einer interkulturellen

³⁹ Genauer dazu: Mehnert, 2016, S. 15–23.

Germanistik geraten, von der sich die komparatistische Imagologie strikt unterscheidet.

Leider muss man nicht nur hier, sondern erst recht in den wenigen IMAG-Veranstaltungen Mut zur Lücke beweisen. Aber die Tür in eine fremde Welt geht einen Spalt weit auf, und im besten Fall begreifen die Studierenden, wie durch Ideologen *images* zu Stereotypen (im Sinne griffbereiter Erklärungsmuster) verkürzt werden, die sich als Wahrnehmungsfilter zwischen Völker (ethnische Gruppen, Nationen, Sprachgruppen) stellen. Diese Stereotypen zu analysieren und die dahinterliegenden Interessen zu analysieren stellt nur scheinbar eine Grenzüberschreitung im germanistischen Curriculum dar – in Wirklichkeit handelt es sich darum, die kommunikative Funktion von Literatur auf einem speziellen Gebiet zur Wirkung zu bringen, das in der Tat auch geographische, ideologische, ethnische Grenzen relativiert. Und das dürfte ein Arbeitsfeld der Auslandsgermanistik sein, dem zu wünschen ist, dass es vom Experiment zum legitimen Bestandteil des Curriculums wird.

Literaturverzeichnis

- DENGLER, Stefanie und andere, 2018. *Linie A2.1*. Stuttgart: Klett.
- DRMLOVÁ, Dagmar und andere, 2011. *Německy s úsměvem*. Pilsen: Fraus.
- DUSILOVÁ, Doris, 1996. *Sprechen Sie Deutsch 1?* Prag: Polyglot.
- DUSILOVÁ, Doris, 2002. *Sprechen Sie Deutsch 2?* Prag: Polyglot.
- DYSERINCK, Hugo, 2015. *Ausgewählte Schriften zur Vergleichenden Literaturwissenschaft*, hrsg. von Elke Mehnert. Berlin: Frank & Timme.
- GESTER, Silke und Erika KEGYES, 2015. *Quo vadis, DaF?* Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- GLAAP, Albert und Franz Rudolf WELLER, 1979. Der fremdsprachige Literaturunterricht. In: Winfried KLEINE, Hrsg. *Perspektiven des Fremdsprachenunterrichts in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt a.M.: Diesterweg, S. 84–95.
- HAGNER, Valeska 2012. *Menschen A1.2*. München: Hueber.
- HALLET, Wolfgang, 2016. Fokus: Texte – Medien – Literatur – Kultur. In: Eva BURWITZ-MELZER, Grit MEHLHORN, Claudia RIEMER, Karl-Richard BAUSCH, Hans -Jürgen KRUMM, Hrsg. *Handbuch Fremdsprachenunterricht*. 6. Neubearb. Aufl. Tübingen: UTB, S. 39–44.

- KETTNEROVÁ, Drahomíra und Lea TESAŘOVÁ, 2002. *Deutsch eins, zwei 2*. Pilsen: Fraus.
- LEMCKE, Christiane, 2003. *Berliner Platz 2*. München: Langenscheidt.
- MEHNERT, Elke, 2016. Grenzüberschreitungen: zum Problem der Transgrediens in der Imagologie. In: Michaela VOLTROVÁ, Thomas STAHL und Clemens TONSERN, Hrsg. *Deutsch an der Grenze*. Pilsen: Západočeská Univerzita, S. 15–23.
- MÜLLER, Jutta und andere, 2003. *Themen aktuell 2*. München: Hueber.
- MÜLLER, Jutta und andere, 2006. *Themen aktuell 3*. München: Hueber.
- NEUNER, Gerhard und andere, 2009. *Deutsch.com 2*. München: Hueber.
- NEUNER, Gerhard und andere, 2014. *Super 1*. München: Hueber.
- SCHMIDT, Horst, 2018. *Das „Aachener Programm“ der Komparatistik: Hugo Dyserincks imagologische Version der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin: Frank & Timme.
- VOLTROVÁ, Michaela, 2015. *Terminologie, Methodologie und Perspektiven der komparatistischen Imagologie*. Berlin: Frank & Timme.
- VOMÁČKOVÁ, Olga und andere, 2012. *Direkt neu 2*. Prag: Klett.
- VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ V PRAZE (VÚP), Hrsg, 2007. *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia (Lehrpläne für Gymnasien)*, [Zugriff am: 15.9.2019]. Verfügbar unter: <http://www.nuv.cz/file/159>.

Abstract

Introduced are two innovations within the curriculum of German as a foreign language at the University of Pilsen: KOMIN is a comprehensive hands-on training. Students analyse a literary text under literary and linguistic aspects and develop a teaching script on the basis of their findings. The IMAG literary samples (introduction to imagology as part of comparative literary studies) are used to demonstrate, how images come into being and form the intercultural dialogue.

Key words

Comprehensive hands-on training in German philology, German as a foreign language, imagology as part of comparative literary studies, stereotype

Wippchenmeier aus Kumrowitz: Satire im Stil der Berliner Wespen?

Milan Neuzil

Abstract

Um seine deutschtümelnden Leser zu unterhalten, die auch zur Faschingszeit die deutsch-nationale Bewegung nicht vergessen sollten, verwendete *Der Treue Eckart* (Brünn, 1884–1887) verschiedene Textsorten. Angesichts der politischen Entwicklung in Wien, wo Alois Pražák in den Jahren 1879–1892 als Minister-Landsmann in der Regierung von Eduard Taaffe tschechische Interessen vertrat, verstärkt das Brünner Periodikum seine antitschechische Tendenz. Nicht nur die ernsthaften journalistischen Textsorten, wie Leitartikel, Bericht oder politischer Kommentar, sondern auch leicht satirische Korrespondenz mit einem Autor von Leserbriefen, gehen in diese Richtung. Eine dieser Satiren ist Gegenstand der Analyse.

Schlüsselwörter

Der Treue Eckart, Satire, Wippchenmeier, Deutsch-Böhmisch, Berichterstattung

Die Komik wird meistens als überraschende Konfrontation mit Missverständnissen charakterisiert, die Satire als eine kritische Einstellung zu den jeweiligen Prinzipien, meistens jedoch politisch zugespitzt. Die Komik basiert auf der Superiorität des Autors und seines Publikums gegenüber dem komisch Dargestellten, auf der Inkongruenz der Gedankengänge und der Argumentation sowie auf der temporären Lockerung der Regeln des Diskurses, auf einem Tabubruch und einer karnevalistisch entfesselten Unterhaltung. Diese drei Ansätze zur Theorie des Komischen¹ sind in dem behandelten Text nachweisbar und die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit liegt darin, anhand der rekonstruierten Rezeptionsbedingungen sowie einer semantischen und stilistischen Analyse den Schwerpunkt in der Kommunikation mit den Lesern des Blattes zu suchen. Geht es hier im Jahre 1887 vor allem um die Gewinnung der Übermacht über den anderen – um die Verspottung des Gegners, um Wippchens Geringschätzung und Feindschaft

¹ Borecký, 2000, S. 45.

gegenüber den Tschechen, oder herrscht hier ein unverbindlicher Ulk vor, der das Lachen um des Lachens willen bevorzugt?

In der Schwere der politischen Berichterstattung und der ideologisch zugespitzten Kommentare wirken manche Beiträge des Feuilletons erstauulich erfrischend. Aufgrund der von Stephan Porombka im *Handbuch der literarischen Gattungen* verwendeten Definition ist der behandelte Beitrag von 1887 der weit gefassten Gattung des Feuilletons zuzuordnen.

Als Feuilleton werden gleichermaßen eine redaktionelle Zeitspartenart, eine journalistisch-literarische Textgattung und eine Schreibweise bezeichnet, mithilfe derer Themen des Kulturbetriebs, aber auch gesellschaftliche Fragen mit Bezug auf die unmittelbare Gegenwart kritisch und unterhaltsam pointiert, reflektiert und auch gewertet werden.²

Da das Feuilleton seine Leser ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem unterhalten sollte, wird das Feuilleton oft wegen seiner Geschwätzigkeit und unverbindlichen Schreibweise kritisiert.

Im vierten Jahrgang (1887) des Wochenblatts *Der Treue Eckart* wird unter dem Titel „An unsere Leser!“³ ein offener Brief von Herrn Wippchenmeier aus Kumrowitz veröffentlicht. Die Redaktion tauft den unterzeichnenden Wippchen (eventuell Wippchen jun.) auf Wippchenmeier um. Bezeichnungen wie ‚Umstandsmeier‘, ‚Ver einsmeier‘, ‚Traditionsmeierei‘, ‚Organisationsmeierei‘ verspotten immer die Übertreibung und lösen komische Effekte aus. Selbst das Wort ‚Wippchen‘ hat eine Bedeutung als Appellativum. In Wolfgang Pfeifers *Etymologischem Wörterbuch des Deutschen* gilt das Wort ‚Wippchen‘ als Synonym für „Gaukelei, Spaß oder dummes Zeug“⁴. Im *Duden* wird das Wort als „Spaß, Scherz, Schabernack, Ulk und Streich“ verstanden oder sogar als „leere Redensart, Ausflucht oder Ausrede“⁵. Davon wurde die Berliner Redensart „Mach keine Wippchen!“ abgeleitet, die verwendet wird, wenn jemand gar zu

² Lamping, 2009, S. 264.

³ Kumrowitz, tsch. Komárov, ist ein Teil der Stadt Brünn, früher ein selbstständiges Dorf südlich von der Stadt.

⁴ Vgl. „Wippchen“, in Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften [Zugriff am: 29.05.2018], verfügbar unter: <https://www.dwds.de/wb/Wippchen>.

⁵ Bibliographisches Institut [Zugriff am: 29.05.2018], verfügbar unter: <https://www.duden.de/node/830854/visions/1362666/view>.

offensichtlich aufschneidet.⁶ Mit „Jemandem Wippchen vormachen“ im Sinne von jemanden veralbern oder jemandem etwas vorlügen⁷ wurde wohl der Name der Figur Wippchen aus der Satirezeitschrift *Berliner Wespen* assoziiert. Berliner Wippchen ist ein Kriegskorrespondent dieser Zeitschrift, der aus dem kleinen Städtchen Bernau nordöstlich von Berlin seine ‚Augen- und Ohrenzeugenberichte‘ lieferte.

Mit dem Berliner Wippchen verbindet den Kumrowitzer Wippchenmeier das Thema der Kriegsberichterstattung. Die Redaktion des Blattes *Der Treue Eckart* erhält von Wippchenmeier angeblich zwei Beiträge. In dem ersten Beitrag äußerte er sich zu seinem von der Redaktion nicht veröffentlichten Kriegsbericht. Der zweite Beitrag „Kde domov můj“ vom 14. Februar 1887 ist satirisch zugespitzt gegen die angeblich schlampigen, diebischen, prahlerischen, mörderischen Tschechen gerichtet, wie sie in den Karikaturen oft dargestellt werden.⁸ Die ‚Schlampigkeit‘ wird mit der ‚grenzenlosen Unordnung‘, die ‚Prahlsucht‘ mit der böhmischen Vorliebe, an das Böhmen am Meer im 13. Jh. zu denken, die ‚mörderischen‘ Böhmen werden mit dem Angriff der Prager Tschechen auf die Mitglieder der Studentenverbindung Corps Austria und auf ihre Gäste in Kuchelbad/Chuchle im Jahre 1881 assoziiert. Wippchen jun. nennt die Tschechen nicht explizit Diebe, aber er wundert sich, dass der Westen, wenn er über die Himmelsrichtungen spricht, noch nicht abhanden gekommen ist: „Die Aufzählung ist nicht überflüssig, da man sich wundern muss, dass im Laufe der Zeiten bei der besonders entwickelten Fertigkeit der tschechischen Landesbewohner nicht wenigstens Westen abhanden gekommen ist.“⁹

Der Beitrag beginnt mit einer quasi terminologisch präzisen Beschreibung der Geo-, Oro-, Hydro-, Topografie, und von Anfang an ist zu erkennen, dass es sich um einen Beitrag voll von Geringschätzung gegenüber Tschechen handelt, die nach dem österreichischen Usus ‚Böhmen‘ heißen. Oft erscheint im Text ein Wort, an das dann im folgenden Satz oder Nebensatz durch ein überraschendes Homonym angeknüpft wird. Der Leser wird dadurch an der Nase herumgeführt

⁶ Deacademic 2000–2017 [Zugriff am: 29.05.2018], verfügbar unter: <http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/1519312/Wippchen>.

⁷ Deacademic 2000–2017 [Zugriff am: 29.05.2018], verfügbar unter: <http://idiome.deacademic.com/3399/Wippchen>.

⁸ Becher, 1997.

⁹ Wippchenmeier, 1887, S. 105.

und die Textkohärenz durch Inkongruenz ersetzt. Dieses Verfahren sei an einigen Beispielen veranschaulicht. Im folgenden Absatz kommt das Wort ‚Unordnung‘ vor. Einmal wird das Wort im Sinne von mangelnder Ordnung, Chaos in Böhmen verwendet, und zwar als eine ‚grenzenlose‘ Unordnung. Diese Kollokation liefert den Anlass, die Grenze anzusprechen. Anders als erwartet, wird nicht betont, wie Böhmen zwischen Schlesien im Norden, Sachsen und Bayern im Westen und Österreich im Süden eingekeilt ist, sondern er greift nur das letzte Wort auf, das eine Teilhomonymie mit einem Kleidungsstück aufweist. Deshalb nicht N,O,S,W, wie die Windrose die Himmelsrichtungen anführt, sondern N,S,O,W, wie die Engländer sagen, um west und best reimen zu können:

Böhmen liegt zwischen mehreren Breite- und noch mehreren Längegraden, die man selbst in dem kleinsten Handatlas anschauen kann. Obzwar in Böhmen die Unordnung grenzenlos ist, hat es doch Grenzen, und zwar in Norden, Süden, Osten und Westen.¹⁰

In der geographischen Beschreibung erwähnt Wippchenmeier Rübzahl nicht als einen Riesen, der dem Gebirge seinen Namen gab, sondern als einen Zwerg. Will er damit das Riesengebirge gegenüber den Alpen abwerten oder herrscht hier nur das unterhaltende Prinzip der enttäuschten Erwartung vor? Ebenso herabsetzend wie mit dem Riesengebirge verfährt Wippchen mit dem Namen des höchsten Berges Böhmens, der Schneekoppe. Es wiederholt sich das Wortspiel, wenn Schnee als nur eine seltene Zierde des Gipfels ironisiert wird:

Böhmen ist sehr gebirgig. Besonders hervorzuheben ist das Riesengebirge, welches vom Zwerge Rübzahl seinen Namen hat. Der höchste Punkt ist die Schneekoppe, die in strengen Wintern manchmal mit Schnee bedeckt sein soll und daher ihren Namen hat.¹¹

Der Text beinhaltet zahlreiche Wortspiele. Oft dienen sie der Verunglimpfung der Tschechen. Ähnlich wie in den schon beschriebenen Beispielen verwendet Wippchen wiederholt lautähnliche Paare. Shakespeares Wortverbindung ‚Böhmen am Meer‘ wird Wippchen zum Anlass, um die nicht existierende böhmische Marine zu erwähnen. Die Tschechen haben keine ‚Flotte‘, keine rauen und mutigen

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

Marinesoldaten, nur verführerische und recht zugängliche Frauen, die auch die Deutschen nicht verachten. Die Zusammenfassung dieser deutsch-tschechischen Symbiose lautet: „Böhmen ist wohl Seestaat, hat aber keine Flotte, doch kommen flotte Böhinnen recht häufig vor.“¹² Beide Wörter gehen auf das niederdeutsche Verb *vlöte* zurück. Die Böhinnen sind also ‚fahrbereit‘ wie ein Schiff.

Daneben widmet sich Wippchenmeier den böhmischen Kurorten. Er beginnt mit einer schulbuchartigen Feststellung „Böhmen ist reich an Mineralquellen“. Er zieht dann eine Parallele zwischen den Mineralquellen und den böhmischen Geschichtsquellen. Beide können einem schlecht bekommen, wenn sie verfälscht sind:

Böhmen ist reich an Mineralquellen, die auch viel reichlicher fließen, als die seiner alten Geschichte, doch haben beide gemeinsam, dass sie gefunden und verfälscht werden, und dass sich schon mancher an beiden Indigestionen geholt hat. Berühmt ist der Sprudel in Carlsbad, daher das übersprudelnde Temperament tschechischer Heißsporne kommen soll. In Franzensbad gibt es Moorbäder.¹³

Der Sprudel in Karlsbad, die berühmte warme Sprudelquelle, wird in eine ursächliche Beziehung zu dem überschäumenden Charakter der aufrührerischen Tschechen gebracht. Ihre Unzuverlässigkeit und mangelnde Loyalität dem österreichischen Staat gegenüber wird auf ihre Versuche zurückgeführt, einen offensichtlich Schuldigen durch Scheinbeweise als Unschuldigen hinzustellen.¹⁴ Es muss nicht nur um die Verteidigung Hankas durch die tschechische Öffentlichkeit gehen. Heute bedeutet das Idiom ‚Mohren weiß waschen‘ nur noch ‚etwas Unmögliches versuchen‘. ‚Weiße zu Mohren waschen‘ kann höchstens einen nicht idiomatisierten Sprachgebrauch signalisieren und für ‚jemanden anschwärzen‘ stehen. In den tschechischen Zeitungen soll es zu einer nicht haltbaren Rechtfertigung der Tschechen kommen, wenn sie von Deutschen verdächtigt werden: „in den Tschechenblättern [werden] sehr häufig Mohren weiß gewaschen.“¹⁵ Der Kampf der Tschechen gegen die Deutschen gipfelt in der Gegenüberstellung von deutschböhmischen Kurbädern und den von Tschechen angerichteten

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. Deacademic 2000–2017 [Zugriff am: 29.05.2018], verfügbar unter: http://universal_lexikon.deacademic.com/115155/rein_waschen.

¹⁵ Wippchenmeier, 1887, S. 105.

Blutbädern, dem Ergebnis der Kuchelbader¹⁶ Schlacht, in der es am 28. Juni 1881 acht Schwerverletzte gab: „In Kuchelbad und an anderen Orten pflagen die Tschechen Blutbäder anzurichten“¹⁷.

Eine Entweihung des tschechischen Heiligtums um Libussas Prag-Gründung begeht Wippchen im Fall der sagenhaften Etymologie von „Praha“, indem er Prag als Deutschlands Schwelle bezeichnet. In der Assoziationsreihe „Schwelle, schwellen, Galle“ macht sich Wippchen über die Wut der Tschechen lustig, wenn man die Hauptstadt Böhmens auf Deutsch bezeichnet: „Die Hauptstadt von Böhmen ist Prag, Praha, zu deutsch Schwelle, weil es die Schwelle von Deutschland ist. Darum schwellt auch den Tschechen die Galle, wenn man Prag deutsch nennt“¹⁸. Prag hatte seit 1861 einen tschechischen Bürgermeister und die Zahl der Prager Deutschen schrumpfte 1880 auf 20%. In dem Brünner Blatt *Der Treue Eckart* kompensiert man diesen Machtverlust in Prag mit Späßchen auf Kosten der Tschechen, deren Anteil in Brünn bis 1900 wirklich sank.

Von der Brünner bzw. Kumrowitzer Warte aus ist nicht viel über Böhmen bekannt. Wippchen fasst diese kümmerlichen Böhmen-Kenntnisse in einem einzigen Satz zusammen: „Berühmt ist noch Pilsen durch seine Actien-, bürgerliches- und Wallensteins-Lager“¹⁹. In diesem Satz gipfelt die Tendenz zum Studentenuk. Als ob nach einem mörderischen Rausch dem Kandidaten nur noch Splitter von seinen Pilsen-Kenntnissen blieben. Die Geschichte der Pilsener Bierbrauereien beginnt mit dem Bürgerlichen Brauhaus (1839), das Wort ‚bürgerlich‘ wird in der schülerhaften Aufzählung allerdings erst nach der 30 Jahre später entstandenen Ersten Pilsner Actienbrauerei eingebracht. Das Lagerbier Wallenstein ist zwar in Pilsen nicht belegt, die Pilsner haben es seit 1872 in Eigenregie in Eger brauen lassen. Im Kopf eines deutschen Studenten ist Wallensteins Lager, der erste Teil der Trilogie von Schiller, eine feste Kollokation. In Pilsen haben am 12. Januar 1634 die Generäle dem Generalissimus Wallenstein einen Treueschwur geleistet, um seine Abdankung abzuwenden. Mit dieser letzten Verdrehung, die sich der Gambrinus-artige Kumrowitzer

¹⁶ Kuchenbad, tsch. Chuchle, heute Velká Chuchle, liegt in dem südwestlichen Teil der Stadt Prag, früher bei Prag, später eingemeindeter Prager Stadtbezirk.

¹⁷ Wippchenmeier, 1887, S. 105.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

leistet, will ich die Ausführungen zur Komik in diesem Text schließen. Die Berliner Figur Wippchen wird auf der Frontispiz-Seite der Buchausgabe der Satiren²⁰ immer mit einem Bierkrug porträtiert und die Brünner Satire wäre ohne den schrägen Humor der Bierkultur kaum denkbar. Von den drei Aspekten des Komischen dominiert die Verspottung des Gegners. Ohne die Tradition einer lockeren, leicht parodistischen Bierunterhaltung der Burschenschaftler wäre das Gebraü aus inkongruenten Bildern jedoch kaum genießbar.

Für eine gründlichere Feuilletonforschung wäre es wichtig, sich auch mit anderen Aspekten auseinanderzusetzen als mit denen, die Porombka in seinem Beitrag zu den journalistischen Formaten im *Handbuch Literaturwissenschaft* anführt. Der erste zu rekonstruierende Aspekt ist das Medienumfeld, in dem das Feuilleton erscheint. Porombka versteht unter dem Medienumfeld folgendes:

Es liegt auf der Hand, das die spezifische Erzählsituation eines journalistischen Artikels nicht geklärt werden kann, wenn nicht klar ist, ob er in einem politisch kontrollierten, gesteuerten, rechtlich gerahmten oder gänzlich liberalisierten Medienumfeld erscheint.²¹

Der analysierte Beitrag Wippchens wurde im Jahre 1887 auf den Seiten des Brünner Periodikums *Der Treue Eckart* abgedruckt. Die spätere Deutschnationale Partei in Mähren und Schlesien konstituierte sich zwar erst 1890, aber im Einklang mit dem Linzer Programm wurden hier Interessen der deutschsprachigen Österreicher vertreten. Das Programm, das das Blatt im Januar 1887 formuliert, ist im Sinne deutschnationaler Gruppierungen. Das Blatt äußerte sich in mehreren Beiträgen spöttisch über die tschechische²² Sprache, indem es sie

²⁰ Stettenheim, 1886, S. 2.

²¹ Anz, 2013, S. 196.

²² Böhmisches vs. Tschechisch: Laut Tilman Berger wird der Begriff ‚böhmisches‘ im geographischen Sinne verwendet (böhmisches Wälder, böhmische Küche – die auch von den dort ansässigen Deutschen gepflegt wurde, böhmische Knödel usw.). Im Gegensatz zu diesem wird ‚tschechisch‘ im Falle der tschechischen Sprache, der tschechischen Gesellschaft usw. verwendet. Berger gibt weiter an, dass beide Termini dann in einer konkurrierenden Rolle gegeneinander auftreten können wie z.B. böhmische oder tschechische Geschichte und böhmische oder tschechische Kunst oder Musik. Tschechisch markiert hier eine neuere Entwicklungsphase, als zwischen Deutschböhmen und Tschechen eine scharfe Grenze verlief. Die tschechischen Politiker in Österreich bestanden allerdings darauf, dass man bei Volkszählung die Umgangssprache als ‚böhmisches‘ bezeichnete, um die Konnotation mit dem ruhmreichen Böhmisches Königreich nicht aufzugeben.

ironisch ‚Weltsprache‘ nennt, in anderen Beiträgen wird sie zur ‚Ne rozumim‘-Sprache, da dies die Antwort der Prager Tschechen war, die den Kontakt mit Deutschen vermieden. Die auf Tschechisch vorgetragenen Reden im Landtag wurden nicht nur von *Der Treue Eckart* als eine tschechische „Kapuzinade aus dem Landtage“²³ verspottet. Kapuzinade heißt Strafpredigt, wie sie ein Kapuziner in Schillers erstem Teil der Tragödie *Wallensteins Lager* hält. Der tschechische Landtags-Abgeordnete Franz Weber, Pfarrer in Milotitz²⁴, sprach gegen die Errichtung des Brünnener Deutschen Hauses und wurde deshalb zu einem ‚Bauernpfarrer‘ abgestempelt, um ihm seinen Status als Politiker abzusprechen.

Weber, sowie andere Tschechen in Südmähren, sollen rein deutsche Ortsnamen tschechisiert haben. *Der Treue Eckart* gibt an, dass diese Tschechisierungen von den slawischen ‚Brüdern‘ organisiert wurden. Das Blatt beklagt sich über schlechte nationale Zustände im Auspitzer²⁵ Bezirk, der sich angeblich bis Ende der 1870er Jahre in größter Harmonie befand und fordert die Leser auf, sich zu wehren, und sich in ihren Bürger- und Bauernvereinen vor allem in Südmähren gegen die ‚Vertschechung‘ zu verbinden. Das Blatt verwendet herabsetzende Bezeichnungen für tschechische Zuckerfabrikarbeiter („Zuckertschechen“) und für Juden, die um tschechische Wähler warben („die neugebackenen Tschechen“).

Der zweite Aspekt ist laut Porombka die Anlehnung an ein bewährtes Erzählmuster: „Das Feuilleton muss eben vor allem [vom Umfang her] in die Zeitung passen, alles andere bleibt der Ausgestaltung von Redaktionen und Autoren überlassen.“²⁶ Die Form kann ziemlich unterschiedlich sein. Laut Porombka gehören dazu folgende rhetorische Parameter, wie die Botschaft vermittelt wird: die Dramatisierung des Stoffes – das Problem wird zu einer kleinen unterhaltsamen Erzählung gestaltet. Die Kommunikation der Redaktion mit dem Kumrowitzer Witzbold, dessen erster Beitrag abgelehnt wird, legt nahe, der Korrespondent sei ein Sonderling, dessen komische Wirkung nicht nur

²³ Rohrer, 1887, S. 19.

²⁴ Milotitz, auch Millotitz und Millotitz bei Gaya, tsch. Milotice: eine Gemeinde in der Mährischen Slowakei, in der Südmährischen Region, in der Nähe von Gödölling (Hodonín), tschechische Gemeinde, im Jahre 1921 lebten dort 1372 Tschechen und 2 Deutsche Einwohner.

²⁵ Auspitz, tsch. Hustopeče: eine Stadt in der Südmährischen Region.

²⁶ Lamping, 2009, S. 266.

von seinen Witzen ausgeht, die recht kümmerlich sind (nicht umsonst ist er aus Kumrowitz, einem vorwiegend deutschsprachigen Vorort im Süden Brünns), sondern ihn selbst als komische Figur erscheinen lassen. Inkongruente Elemente in seiner Argumentation werden aufeinander bezogen, bilden aber im Endeffekt einen kohärenten Text, der durch die Thematisierung aller tschechischen Laster zusammengehalten wird. Der Witz geht verloren, wenn man seine untereinander inkongruenten Elemente umständlich erläutert.

Die Beschreibung der Dramatisierung ist von dem nächsten rhetorischen Parameter (nach Porombka) im Fall von Wippchen kaum zu trennen. Die Personalisierung muss sich nicht nur auf das erzählende Ich beziehen, das mit dem Autor identisch ist. Wippchen übernimmt die Rolle des Erzählers. Er ist nicht nur ein angeblicher Berichterstatter aus dem vom Gemüseanbau lebenden Kumrowitz, in dem die Zahl der tschechischsprachigen Fabrikarbeiter wuchs, sondern er ist vor allem der sich vordrängende Spaßvogel, über den der Leser lacht. Über Kumrowitz erfährt man aus Wippchens Beitrag gar nichts. Die Popularisierung, eine narrative Übersetzung, kommt bei Wippchen schon in der Dramatisierung vor. Aus den auf den ersten Blick nicht verwandten Wörtern formt sich ein Gesamteindruck.

Die Fiktionalisierung und die Ironisierung sind bei Wippchen charakteristische Zeichen. Der Gebrauch von mehrdeutigen Stellen ist für Wippchens Text bezeichnend und die Ironisierung wird zur beherrschenden Figur seines ganzen Textes, in dem Tschechen und die böhmischen Umstände verspottet werden. Wippchens Text erwirbt dank der Ironisierung seine Fiktionalisierung, Popularisierung und Personalisierung.

Die Intertextualität, die Bezugnahme auf Ereignisse, die an anderen Stellen derselben Zeitung oder anderen Medien auftreten, beschreibt Roland Barthes in dem Essay *Der Tod des Autors* nachfolgend:

Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unterschiedlichen Stätten der Kultur. [...] Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen.²⁷

²⁷ Barthes, 2000, S. 190.

Dasselbe ist auch bei Wippchens Text gut ersichtlich. In seinem Text entstehen Szenen, die verschiedene kulturelle Hintergründe haben und deren Personen sich voneinander abgrenzen. Die Trennungslinie besteht zwischen Deutschen und Tschechen, wobei Wippchen das deutsche Element vertritt, während das tschechische Element von ihm verspottet wird.

Die Poetisierung der Sprache, Versuche mit der Sprache zu spielen und den Text um stilistische Mittel zu bereichern,²⁸ bezeichnet Porombka als den letzten Aspekt des Feuilletons. Dass die Poetisierung nicht unbedingt zum Charakter des Feuilletons gehört, vermerkt Hildegard Kernmayer in ihrem Essay „Sprachspiel nach besonderen Regeln: zur Gattungspoetik des Feuilletons“. Sie polemisiert gegen das Vorhandensein der Poetisierung im Feuilleton folgendermaßen:

Trotz seines ‚international ästhetischen Charakters‘ scheint dem Feuilleton das Attribut ‚poetisch‘ nicht selbstverständlich zuzukommen. [...] Weder explizit poetisch noch journalistisch oder gar wissenschaftlich würde das Feuilleton nämlich der Poetik ein eigenes Gebiet jenseits ihres idealistischen Gattungskonzeptes eröffnen und damit deren triadischen Horizont zwangsläufig auflösen.²⁹

Es ist also schwer zu behaupten, dass Wippchens Text einer Poetisierung folgt, Ansätze dazu können jedoch in seinem Text in Reimversuchen gesehen werden. An solchen Stellen wirkt der Text verdichtet und gleicht die Textinkongruenz aus. Die Verspottung des Gegners stützt sich auf die drei Hauptpfeiler der Theorie der Kritik, auf die schon einleitend hingewiesen wurde: „Theorie der Superiorität“, „Theorie der Inkongruenz“, „Theorie der Lockerung und Unterhaltung“³⁰. Alle drei Ansätze sind in Porombkas Kriterien wiederzuerkennen, wobei vor allem die Gewinnung der Übermacht über den anderen – Verspottung des Gegners, dessen Geringschätzung und Stilisierung zum Feind – bei Wippchen deutlich zu sehen ist. Dies führt zur Inferiorität der anderen, wobei beide mitwirkenden Aspekte, die Inferiorität und Superiorität, Gründe für Komik darstellen, in der es jedoch nicht mehr weit zur Naivität ist.³¹

²⁸ Lamping, 2009, S. 266.

²⁹ Kernmayer, 2012, S. 510.

³⁰ Borecký, 2000, S. 45.

³¹ Ebd.

Das Thema der Tagung des Germanistenverbandes zielte darauf ab, literarische Experimente als Lust, Spiel und Herausforderung zu begreifen. Satire neigt zu stereotypen, leicht einprägsamen Bildern und Formulierungen. Manchmal wird, nicht zuletzt aus Zensurgründen, ein direkter satirischer Angriff oder eine klare Verunglimpfung vermieden, und Wippchens Satire operiert an der Grenze des Sagbaren, mit versteckten Anspielungen. Dabei ergeben sich Berührungspunkte mit dem Thema der Tagung vor allem durch die Inkongruenz der Sprachmittel, die Kontraste und Konflikte humoristisch verharmlosen. Sie funktionieren innerhalb der für die Faschingszeit typischen Lockerung der Diskursregeln, wie sie in dem untersuchten Wippchen-Text aus der Faschingszeit vorkommen. Wortspiele, wie Prag als Schwelle Deutschlands oder Franzensbader Moorbäder als Mittel, um das übersprudelnde Temperament tschechischer Heißsporne zu kühlen, bedienen sich ähnlicher Verfahren der doppelbödigen Unterhaltung, die auch spätere literarische Sprachexperimente prägen.

Literaturverzeichnis

- ANZ, Thomas, 2013. *Handbuch Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- BARTHES, Roland, 2000. Der Tod des Autors. In: Fotis JANNIDIS, Gerhard LAUER, Matias MARTINEZ, Simone WINKO, Hrsg. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 185–197.
- BECHER, Peter, Jozo DŽAMBO, 1997. *Gleiche Bilder, gleiche Worte: Deutsche, Österreicher und Tschechen in der Karikatur (1848–1948)*. München: Adalbert Stifter Verein.
- BENEŠ, Zdeněk, 2002. *Rozumět dějinám: vývoj česko-německých vztahů na našem území v letech 1848–1948*. 2. Aufl. Praha: Gallery.
- BERLIN-BRANDENBURGISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaft [Zugriff am: 29.05.2018]. Verfügbar unter: <https://www.dwds.de/wb/Wippchen>.
- BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT GMBH. *Duden*. Berlin: Bibliographisches Institut GmbH [Zugriff am: 29.05.2018]. Verfügbar unter: <https://www.duden.de/node/830854/revisions/1362666/view>.
- BORECKÝ, Vladimír, 2000. *Teorie komiky*. Praha: Hynek.
- DEACADEMIC 2000–2017 [Zugriff am: 29.05.2018]
Verfügbar unter: <http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/1519312/Wippchen>.

DEACADEMIC 2000–2017 [Zugriff am: 29.05.2018]

Verfügbar unter: <http://idiome.deacademic.com/3399/Wippchen>.

DEACADEMIC 2000–2017 [Zugriff am: 29.05.2018]

Verfügbar unter: http://universal_lexikon.deacademic.com/115155/rein_waschen.

ROHRER, Rudolf M., 1887. *Ein Gegner des deutschen Hauses*. In: *Der Treue Eckart*. Nr. 2. Brünn, 15. 1. 1887. S. 19.

KERNMAYER, Hildegard, 2012. Sprachspiel nach besonderen Regeln: zur Gattungspoetik des Feuilletons. In: *Zeitschrift für Germanistik (ZfGerm)*. Nr.3, S. 509–523.

LAMPING, Dieter, 2009. *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner.

STETTENHEIM, Julius, 1886. *Wippchens sämtliche Berichte*. Bd. 4. Berlin: Paetel.

WIPPCHENMEIER, 1887. *Kde domov můj*. In: *Der Treue Eckart*. Nr. 7. Brünn, 19. 2. 1887. S. 105.

Abstract

The serial *Der Treue Eckart*, issued from 1884 to 1887 in Brno was a partial newspaper based on the opinion of the jingoistic Germans – part of the German-National movement. Facing Czech interests of Minister Alois Pražák in the Austrian Government of Eduard Taaffe (1879–1892), there are several signs of possible growing of aggressiveness – even radicalization – on the pages of this newspaper targeted on its readers and future voters of German-National Party. Not all these signs are to be found within the journalistic texts, such as leading articles, reports and commentaries, but also in the reader's texts full of sarcasm, humor and political satire. One of the ironic commentaries published during Carnival is analyzed in this article.

Key words

Der Treue Eckart, satirical texts, Wippchenmeier, German-Bohemian, commentary

Region als Experimentierraum und Projektionsfläche: Mährische Walachei interkulturell und spirituell

Libor Marek

Abstract

Der Beitrag enthält eine Analyse der Repräsentationsweisen der mährischen Walachei in den Werken der aus dieser Region stammenden, hier lebenden oder vorübergehend wirkenden deutschschreibenden Autoren. In der Lyrik Nina Wostalls (1901–1996) ist die Walachei Zentrum einer mythisch anmutenden Gemeinschaft mit multikulturellem Hintergrund. Marianne Bohrmann (1849–1916) zeigt die Walachei in ihrem Prosaband *Mährische Novellen* als beschauliche Idylle, die eine Gegenwelt zu allem Neuen und Authentischen darstellt, das sich gegen gesellschaftliche Konventionen stemmt. In Paul Zifferers (1879–1929) Roman *Die fremde Frau* entpuppen sich die idyllische Gegend als permanentes Konfliktfeld und die harmonische Gemeinschaft als Quelle für soziale und nationale Probleme. Walter Seidl (1905–1937) transformiert in seinem Roman *Der Berg der Liebenden* die mährischwalachische Idylle in eine moderne Utopie.

Schlüsselwörter

Mährische Walachei, deutschmährische Literatur, Nina Wostall, Marianne Bohrmann, Paul Zifferer, Walter Seidl

Seit geraumer Zeit gibt es eine deutsche literarische Landschaft, die für die germanistische Literaturgeschichtsschreibung, aber auch für die heutige deutsche Sprachgemeinschaft eine Terra incognita zu sein scheint, nämlich die mährische Walachei. Dabei steht sie Deutschen und Österreichern sowohl geografisch als auch kulturell viel näher als die auf deutschem Boden viel bekanntere rumänische Walachei. Das in Ostmähren, also im Osten der heutigen Tschechischen Republik gelegene, an die Slowakei grenzendes Gebiet mit einer – historisch gesehen – dünnen deutschen Besiedelung¹ ist aus wissenschaftlicher

¹ In Walachisch Meseritsch (Valašské Meziříčf) lebten laut Bartoš, Schulz und Trapl (1980, S. 35) im Jahr 1880 410 Deutsche, d. h. 12 % der Gesamtbevölkerung der Stadt. In Bistritz am Hostein (Bystřice pod Hostýnem) lag im Jahr 1880 der Anteil der Deutschen an der

Sicht betrachtet eine wahre Herausforderung. Die mit dem deutschsprachigen Raum durch unzählige kulturelle Verknüpfungen verbundene multinationale Provinz war durch die Koexistenz dreier ethnischer Elemente – des Tschechentums, des Deutschtums und des Judentums – geprägt.² Allein diese Kombination (deutsche Literatur und ein tschechisches historisch-ethnografisches Gebiet³) versprechen ein breites Experimentierfeld. Das Experimentierpotential dieses Kulturraumes zeigt sich vor allem in dem Neben- und Ineinander von Modernität und Traditionalität. Einerseits kann die Walachei als eines der mährischen Bollwerke des Konservatismus⁴ und andererseits als extravaganter Modellfall der Moderne⁵ betrachtet werden.

Die tschechisch geschriebene Literatur aus der Walachei⁶, gemeint ist damit die ganze mährische Walachei⁷, scheint von alters her aus dem Dämmerlicht eines Mythos hervorzutreten. Mit dem hiesigen deutschen Kulturerbe verhält es sich allerdings schlimmer. Ein ganzes Kapitel der gemeinsamen tschechisch-deutschen oder der tschechisch-österreichischen Kulturgeschichte scheint verschwunden zu sein, wobei beide Seiten dafür die Schuld tragen. Die Tschechen wollten – spätestens seit der Radikalisierung des Gesellschaftslebens in den 1870er Jahren und der daraus resultierenden nationalen Aufbruchstimmung – von der deutschen Kultur kaum noch etwas hören. Die Deutschen und die deutschsprachigen Juden aus der mährischen Walachei konnten sich weder in ihrer ursprünglichen Heimat (insbesondere aufgrund eines geringen Rezipientenkreises) noch in den größeren Kulturzentren der Habsburgermonarchie wie etwa in Wien, wegen der Dominanz anderer erfolgreicherer Autoren, durchsetzen. Die vierzigjährige Herrschaft des Kommunismus in der Tschechoslowakei bedeutete ein Aus für die deutsche Literatur und Kultur. Folgerichtig nimmt es nicht wunder, dass die deutsche Kultur

Gesamtbevölkerung bei 6,2 %, der Anteil der Juden fiel noch geringer aus: 2,6 % (Bartoš, Schulz und Trapl, 1980, S. 162). In Zlín (Zlín) lebten im Jahr 1880 50 Deutsche, d. h. 1,8 % der Gesamtbevölkerung der Stadt (Bartoš, Schulz und Trapl, 1980, S. 200).

² In der Ersten Tschechoslowakischen Republik war die jüdische Minderheit neben der deutschen und anderen Minderheiten (Magyaren, Polen, Ukrainer etc.) von dem damaligen Präsidenten Masaryk als eigene nationale Minderheit anerkannt.

³ Vgl. Brouček und Jeřábek, 2007, S. 1101.

⁴ Vgl. Rippar, 1846.

⁵ Vgl. Nerdinger, 2009.

⁶ Vgl. Slavík, 1947.

⁷ Vgl. Štika, 2007.

aus der mährischen Walachei sowohl innerhalb als auch außerhalb der Walachei der Vergessenheit anheim fiel.

1. Was ist ein mährischwalachischer Autor?

Im vorliegenden Beitrag⁸ versuche ich vor allem diverse literarische Repräsentationsweisen der mährischen Walachei in den Werken der aus dieser Region stammenden, hier lebenden oder vorübergehend wirkenden deutschschreibenden Autoren zu skizzieren. Im Allgemeinen kann man von Jörg Krappmanns Diktum bezüglich der mährischen Autoren⁹ ausgehen und analog behaupten: Ein mährischwalachischer Autor ist jener, welcher sein ganzes oder einen Teil seines Lebens auf dem Gebiet der mährischen Walachei verbrachte. Auf der einen Seite waren diese Autoren (und es geht nicht um Hunderte, eher Dutzende) des Öfteren eifrige Rezipienten zeitgenössischer Trends, insbesondere im Umfeld der literarischen Moderne und des Naturalismus. Auf der anderen Seite weisen ihre Werke eine markante Konventionalität auf, wobei ein seichter Realismus bei vielen von ihnen die Oberhand behält. Fast für alle deutschschreibenden, aus der mährischen Walachei stammenden Autoren stellt jedoch diese Gegend nur eine frühe Lebensphase dar. Danach ‚gravitierten‘ sie – sozusagen – nach Wien oder Berlin, wo übrigens ihr schriftstellerisches Dasein in Vergessenheit zu geraten begann. Daher möchte ich unter anderem auch nach dem Verhältnis von Modernität und Regionalität in den Werken der deutschwalachischen Schriftsteller und nach der Bedeutung der regionalen Elemente in dieser Literatur fragen.

Überraschenderweise taucht die mährische Walachei nicht in besonders vielen Werken deutschwalachischer Autoren als Handlungsort auf. Manchmal dient sie, jedoch ohne explizite Erwähnung, nur als anonyme Kulisse, die aber aufgrund der vorhandenen topografischen oder sonstigen Beschreibungen im Endeffekt identifizierbar und verortbar ist. Kann diese Verortung einen Beitrag zur Erhellung der kulturellen Einzigartigkeit der Region leisten? Dies zeigt ein Blick in den Korpus der deutschwalachischen Werke.

⁸ Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts „Deutsche Literatur und Kultur in der mährischen Walachei: Die europäische Dimension eines regionalen kulturellen Diskurses“ und wurde von der Grantová agentura České republiky (Reg. Nr. 16-119835) gefördert.

⁹ Krappmann, 2003, S. 10.

2. Eine Kulisse für semi-mythologische Narrative: Nina Wostalls *Lieder aus den Beskiden*

Noch bevor ich mich der Literatur zuwende, erlaube ich mir einen kurzen Exkurs über die Walachei im 19. Jahrhundert. Am Anfang steht, wie oben bereits angedeutet, ein Mythos. Der Wiener Philologe und Slawist slowenischer Herkunft Franz von Miklosich (1813–1891) rief Anfang der 1880er Jahre eine lange anhaltende Kontroverse in der Walachei-Forschung hervor, indem er die Theorie von der Herkunft der mährischen Walachen und ihrer Ankunft aus Rumänien postulierte. Miklosich kam während seiner Forschungen zur vergleichenden slawischen Sprachwissenschaft in den 1870er Jahren zu dem Schluss, dass in der (tschechischen) walachischen Mundart Dutzende von Wörtern vorkommen, die ihren Ursprung im Rumänischen haben. Aufgrund dieser Feststellung erarbeitete er eine Theorie, wonach es im Verlauf von zweihundert Jahren (zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert) zur Migration der Rumänen aus Maramureș über die Karpatenukraine, Galizien und Arwa (slowakisch Orava) bis nach Ostmähren hätte kommen können, weil die rumänischen Hirten neue Weiden für ihre Herden suchten. Dieses romantisch anmutende und zum großen Teil irr tümliche Konzept stieß zunächst auf positive Resonanz bei vielen Ethnografen, Historikern und Schriftstellern. Und vor allem – ein Mythos wurde geboren.

Auch jene Autoren, die das Wesen und die Herkunft der mährischen Walachen in fiktionalen Texten thematisierten, erwehrt sich nicht einer gewissen mythologischen Überhöhung dieses Volkes. Hierzu eine interessante Feststellung und noch eine kurze Bemerkung bezüglich der überregionalen Synkrese von Mythen und ihrer literarischen Repräsentation. Die aus Jablunkau (Jablůnkov) in Nordmähren stammende und unter dem Pseudonym Nina Wostall publizierende sudetendeutsche Lyrikerin Nina Misselwitz (1901–1996) rekonstruiert in ihrer vom Umfang her bescheidenen Gedichtsammlung *Goralen: Lieder aus den Beskiden* (1964) das herbe Leben des walachischen Hirtenvolks, das sie als Goralen bezeichnet:

Goralenleben

Wo zur Schwermut fichtendunkler Höhen
sich des Laubwalds Heiterkeit gesellt,

wo im Kampf um jede Handbreit Feld
 zäh Wacholder oder Schlehdorn stehen,
 da lebt der Gorale seine Tage,
 kummervoll dem Boden zugetan
 und der Holzschlag splittert manchen Mann.
 Leben gilt als Bürde, die man trage.

Und was Weib, mit jedem jungen Leben
 wächst sie tiefer in ihr Frauenlos.
 Raum wird bald zu eng, die Arbeit groß.
 ‚Herr, nur Deine Gnade kann uns heben.‘

Doch in jeder Hütte auf dem Berge
 ist die Türe gastlich stets bereit:
 ‚Langt nur zu. Und ist es karg, verzeiht.‘
 Hier lebt man die sieben guten Werke.

Später Frühling, doch der Winter frühe.
 Oft fault schon das Korn solange es steht.
 Dann bleibt nur demütig ein Gebet
 und vergebens war des Jahres Mühe.

Drum sind ihre Lieder dunkle Rahmen
 zu dem Bild, das sich ihr Leben nennt.
 – Flackerlämpchen das zum Himmel brennt. –
 ‚Herr, wir sind die Deinen. Immer. Amen.‘¹⁰

Im Gedicht kommen viele mit der Walachei verbundene Klischees zum Tragen: Bodenständigkeit, harte Arbeit und Lebensbedingungen, Familienzusammenhalt, Entsagung, Mythisierung der Natur, rettender Glaube an Gott, Melancholie. Der ganze poetische Bericht oszilliert zwischen Fiktion und Mythos. Nicht weniger interessant ist die Vorrede zu diesem Lyrikband, die der Volkskundler und Siedlungshistoriker mit Nazivergangenheit Walter Kuhn (1903–1983) verfasste und die die Walachei in geografischer und nationaler Hinsicht viel breiter fasst und – ganz ahistorisch – poetisch überhöht. Die Walachen werden hier als urwüchsiges Bergvolk und Produkt der oben diskutierten rumänischen Kolonisation angesehen. In den Vordergrund seiner Schilderungen treten diverse Aspekte der Interkulturalität, des Austauschs zwischen Kulturen und der Vermischung von Sprachen. Recht aufschlussreich ist die Tatsache, dass diese Vorstellungen im Umkreis der aus der Tschechoslowakei bzw. aus Polen nach dem Zweiten

¹⁰ Wostall, 1964, S. 11.

Weltkrieg vertriebenen Deutschen entstanden sind und dass sie zu einer Verklärung der ursprünglichen slawischen Heimat beitrugen, die eigentlich nicht so ganz slawisch, sondern auch germanisch, also multikulturell war:

Die Goralen in den Beskiden stellen eine kleine ethnologische Wunderwelt dar, die trotz ihres jugendlichen Alters älteste volkskundliche Züge bis in unsere Tage bewahrt hat. [...] Den Grundstock der neuen Gebirgsstämme stellten mährische und polnischsprechende Zuwanderer von Norden, slowakische von Süden. Auch Nachkommen der mittelalterlichen deutschen Siedler waren dabei, wenngleich daran heute nur noch wenige Familiennamen erinnern.

Die Walachen oder, wie sie heute genannt werden, Rumänen, haben ihre Ausbildung zum selbständigen Volkstum wohl auf dem Balkan gewonnen und ihre heutigen Wohnsitze nördlich der Donau – wenngleich die wissenschaftliche Auseinandersetzung über diese Frage noch keineswegs beendet ist – erst im Laufe unseres Jahrtausends eingenommen, in einem einsamen, stillen Einsickern in die leeren Gebirgsräume Siebenbürgens. Denn die Walachen waren, wie das ihre Sprachverwandten auf dem Balkan heute noch sind, ein Hirtenvolk [...]. Mit der leichten Beweglichkeit der Hirten schoben sich die Walachen in der Folgezeit von Siebenbürgen her in den Karpaten nach Westen. [...].

Sie vermittelten [ihr hirtenmäßiges] Wissen und Können an die slawischen Gebirgssiedler und prägten ihnen die ‚walachischen‘ Kulturformen auf, ja sie gaben ihnen für längere Zeit auch den Stammesnamen. ‚Walachen‘ hießen im 16. bis 18. Jahrhundert bei den Nachbarn die Hirtenbauern der Beskiden. Im äußersten Westen, in der ‚mährischen Walachei‘ um Walachisch-Meseritsch, hat sich der Name bis zur Gegenwart erhalten.¹¹

Zugespitzt könnte man sagen, dass es sich eigentlich um eine mythische Urform der mährischwalachischen Multikulturalität handelt. Dieses bunt kolorierte Walacheibild, Ergebnis eines verzerrten Stammesbildes und -profils, verblasst bei der Lektüre anderer, auf die mährische Walachei bezogenen Werke, die die Spannungen der Modernität, die neuzeitlichen nationalen und sozialen Konflikte und Identitätsprobleme darstellen.

¹¹ Kuhn, 1964, S. 5ff.

3. Die Gegen-Welt I: Marianne Bohrmanns Erzählung *Unverhofft*

Eine Spannung zwischen naiver Welt ursprünglicher Naturnähe und bürgerlicher Aufbruchsstimmung führt zur Metaphorisierung der mährisch-walachischen Provinz im Prosaband *Mährische Novellen* aus der Feder Marianne Bohrmanns (geboren Kohatschek, 1849–1916). In der Novelle „Unverhofft“ heißt es über dieses Gebiet:

Schön ist die mährische Walachei. Im Sommer grün wie die Alpen, im Winter das schönste Bild einer Schneelandschaft. Wir sind in einem der anmutigsten Tale des beginnenden Karpatenzuges. Die von Wallachisch Meseritsch an regulierte Beczwa bis zu dem gärten- und blumenreichen Mährisch Weißkirchen, bildet eine so entzückend romantische Strecke, die auch den Laien zum Dichter machen könnte.¹²

Es liegen keine verlässlichen wissenschaftlichen Publikationen zu Bohrmanns Leben und Werk vor. In Millners Datenbank deutschsprachiger Autorinnen erfährt man unter anderem, dass Bohrmann aus Bistritz am Hostein stammte.¹³ Fest steht, dass ihre zum großen Teil autobiografische Prosa topografische Spuren des mährisch-walachischen Gebietes trägt (unter anderem in der oben angeführten Novelle). Mit zwanzig Jahren ging Bohrmann nach Südrussland, wo sie zwölf Jahre als Erzieherin und Sprachlehrerin in vornehmen Häusern wirkte. Seit 1885 lebte sie in Wien. Sie übersetzte aus dem Russischen, in Zeitschriften (insbesondere im *Wiener Almanach*) veröffentlichte sie Feuilletons, Gedichte und Novellen.

In „Unverhofft“ erschöpft sich aber die Intention der Verfasserin bei weitem nicht nur in der Darstellung einer urwüchsigen Naturidylle. Bohrmann vermeidet nicht einmal Schilderungen von disharmonischen Prozessen und zeigt sogar einen verborgenen Kampf um sexuelle Selbstbestimmung. Die Hauptprotagonistin, Ernestine Dischel, eine einsam im Kurort Teplitz lebende und an der dortigen Volksschule angestellte junge Lehrerin, zieht sich völlig in ihre Privatsphäre zurück. Ernestines Haus ist eine deutsche Kunst- und Kulturinsel mitten in der mährischwalachischen Provinz. Bohrmann verzichtet auf jegliche

¹² Bohrmann, 1913, S. 200.

¹³ Vgl. Millner, 2018.

Schilderungen ihres Gemütszustands und der Leser ahnt, dass Ernestine ein Geheimnis verbirgt. Eine realistische, beinahe dokumentarische Formensprache wird bisweilen mit einem naturalistischen Arrangement angereichert (der Tod der kranken Mutter und Schwester, Armut, harter Kampf der Eltern ums Dasein). Ein Kurgast, ein Rittmeister, beginnt – zusammen mit seiner Tochter Leonore – Ernestine regelmäßig Besuche abzustatten. Leonore kommentiert Ernestines existenzielle Lage folgendermaßen:

Jetzt begreife ich, warum Ihnen dieses Teplitz mit seinen wenigen Menschen die ganze übrige Welt ersetzen kann, fuhr Leonore fort. „Hier in dem märchenhaften Beczwatale hausen nicht Sorgen und Plage der Gesellschaftskonvenienzen, die nicht nur sehr kostspielig und anstrengend, sondern auch im höchsten Grade zeitraubend sind. Hier gehört man sich ganz an. Gedanken, Arbeit, Wissen und Vervollkommnung können sich in ihrer ganzen Größe entfalten. Die Schönheit der Gegend, ihr stilles, beschauliches Wesen, ihr namenlos gutes Herz, tragen dazu bei, eine für sich große Welt zu schaffen.“¹⁴

Zwischen Leonore und Ernestine flammt Liebe auf. Auch der Rittmeister, Leonores Vater, verliebt sich in die junge Lehrerin. Nach ungefähr einem Jahr, nach der Verheiratung Leonores, erscheint der Rittmeister bei Ernestine, unterbreitet ihr seinen Heiratsantrag und sie willigt ein. Beide Frauen, die eine tiefe Neigung zueinander gefasst haben, verlieren dadurch ihren Kampf um ein gemeinsames Leben in Wahrheit. Die mährischwalachische Idylle steht metaphorisch für eine konservative und konventionelle Gegen-Welt und somit für die verdrängte Wahrheit über die sexuelle Orientierung der jungen Frauen. Für diesen Typ der Literatur stellt die lesbische Liebe sicherlich ein gewagtes Thema dar. Leonore und Ernestine beschließen, ihre wahre sexuelle Identität auch weiterhin zu verstecken, denn jede von ihnen geht den Bund der Ehe ein.

Zwanzig Jahre zuvor erschien Bohrmanns Novelle mit dem gleichen Titel in der Zeitschrift *An der Schönen Blauen Donau*¹⁵. In dieser Version wird allerdings mit einer ganz anderen Topografie gearbeitet. Die Novelle spielt im südmährischen Voitelsbrunn (Sedlec u Mikulova) und Feldsberg (Valtice). Beide Texte verbindet der Topos des Kurortes

¹⁴ Bohrmann, 1913, S. 207.

¹⁵ Vgl. Bohrmann, 1893, S. 471–473.

als Plattform für unerwartete Treffen und das Anknüpfen von Beziehungen. Das Handlungsgerüst ist in beiden Fällen identisch. Geändert wurden nur die Namen: die Lehrerin heißt hier Fischer (in einigen Textstellen Tischer) statt Discher, statt Leonore tritt in der älteren Version Ella auf. Die Walachei war für Bohrmann also ein poetisches Konstrukt und kompensatorischer geistiger Raum.

4. Die Gegen-Welt II: Paul Zifferers *Die fremde Frau*

Einen interessanten Blick auf die mährische Walachei bietet der 1916 erschienene Roman *Die fremde Frau* des heute kaum noch bekannten österreichischen, aus dem mährischwalachischen Ort Bistritz am Hostein stammenden Schriftstellers, Journalisten, österreichischen Presse- und Kulturattachés in Paris und Flaubert-Übersetzers Paul Zifferer (1879–1929). *Die fremde Frau* erschließt auf eine eigenartige Art und Weise die sozialen Dimensionen des Lebens in der vernachlässigten mährischen Provinz, insbesondere die Konstituierung der modernen Gesellschaft in der Umbruchzeit von den 1860er bis zu den 1890er Jahren. Dieser Prozess, der von Dezentralisierungs- und Zersetzungstendenzen begleitet wurde, umfasst einerseits die Proletarisierung der Region und die Pauperisierung breiter Bevölkerungsschichten, andererseits den raschen Aufstieg des wilden Kapitalismus. Darüber hinaus verrät der Duktus des Werks eine eindeutige Nähe zum literarischen Naturalismus und zur ästhetischen Moderne, hingewiesen sei etwa auf die folgende Schilderung eines dekadent anmutenden Arrangements mit Jugendstilelementen:

Eine finstere Kastanienallee wies den Eingang zum Parke. Michael folgte der Menge, die gegen den Teich drängte, dessen tiefdunkle Fläche von zwei lichten Kieswegen wie von weißen Armen umschlungen gehalten wurde. Trauerweiden badeten ihr grünes Haar in dem stillen Wasser, smaragdene Algen zogen um weiße Wasserrosen und weiße, lautlos hingleitende Schwäne ihre schimmernden Bänder. Ein Kahn stieß vom Ufer, strebte der kleinen Insel zu, die mitten im Teiche lag. Zwischen Schiff und Gestrüpp tauchten die Fackeln auf.¹⁶

Durchgehend stößt man hier allerdings auf naturalistische Standardthemen und -merkmale¹⁷ wie Alkoholmissbrauch, Krankheiten, Tod,

¹⁶ Zifferer, 1916, S. 56.

¹⁷ Mahal, 1975, S. 31ff.

Armut, soziale Probleme, Arbeiterwelt, Not der Familie, Kreislauf von Armut und Schulden, Unterdrückung, Vererbung, Darstellung von Außenseitern, Degeneration. Es wimmelt hier von Pathologien aller Art, Krankheiten und Todesfällen.

Der Roman spielt sich in Rottal ab, einem fiktiven Ort, der für Bistritz am Hostein steht. Rottal funktioniert hier als mährisch-walachische Modellstadt, in der Deutsche, Tschechen und Juden wie auch die Abkömmlinge der Hussiten, die Katholiken und Protestanten in Harmonie und Toleranz zusammenleben.¹⁸ Rottal ist ein Ort, in dem die horizontale und die vertikale Perspektive wie in einem magischen Knoten zusammenlaufen. Die Horizontalität, nämlich das Alltagsgeschehen in der Stadt, wird im Laufe der Handlung immanent auf die Existenz einer höheren, geradezu potenten Kraft bezogen. Dafür sorgt die symbolische Vereinnahmung und Funktionalisierung des heiligen Berges Hostein, jener Dominante, welche wie ein mahnend erhobener Zeigefinger Gottes über der Stadt aufragt und auch realiter einen der bedeutendsten und beliebtesten Wallfahrtsorte Mährens darstellt:

Die metallene Kuppel der Wallfahrtskirche glänzte weithin übers Land, und in dumpfen schwirrenden Wellen griffen die Glocken wie mit starken tönenden Händen hinab ins Tal. Die Prozessionen zogen empor, an dem alten Hause in der Obergasse vorbei, dem Bilde des Gekreuzigten nach, das ihnen vorangetragen wurde.¹⁹

Deutsche sind hier allerdings nicht nur Deutsche, sondern auch deutschsprachige Juden. Das Deutschtum ist ein Zeichen für die Zugehörigkeit zu gehobenen sozialen oder kulturellen Kreisen. Bald treten Störungen der Rottaler nationalen und religiösen Harmonie auf, welche sowohl einen äußeren (politisch-ökonomischen) als auch einen inneren (individuell-geistigen) Charakter aufweisen. Der Roman mündet in eine apokalyptische Vision mit national- und sozialrevolutionären Elementen.

¹⁸ Vgl. Zifferer, 1916, S. 66f.

¹⁹ Zifferer, 1916, S. 228.

5. Apotheose der Modernität: Walter Seidls *Der Berg der Liebenden*

Auf eine bis zur Beinahe-Apotheose gehende Bewunderung für die moderne urbane Lebensgestaltung stößt man in Walter Seidls (1905–1937) autobiografischem Roman aus dem Jahr 1936 *Der Berg der Liebenden*. Seidl, zu dessen Förderern Max Brod und Otto Pick gehörten, studierte Literaturgeschichte, Musikwissenschaft und französische Sprache in Grenoble und wirkte schließlich als Musikkritiker beim *Prager Tagblatt*. *Der Berg der Liebenden* ist Seidls dritter Roman, der auf *Anasthase und das Untier Richard Wagner* (1930) und *Romeo im Fegefeuer* (1932) folgte.

Der Romanheld Hermann Kessler besucht eine Militärschule und wird als Deutscher von der nichtdeutschen Mehrheit angefeindet. Er erlebt den Zusammenbruch der österreichischen Monarchie, wobei er bei den Zusammenstößen zwischen Tschechen und Deutschen die Exzesse auf beiden Seiten verabscheut. Als sich seine Dreierbeziehung mit seinem französischen Freund und dessen Frau auf die Dauer als unmöglich erweist, kehrt er in die Tschechoslowakei zurück, begibt sich in die mährische Walachei und bewirbt sich erfolgreich um eine Stelle bei der Firma Baťa in Zlín. Dieses Romankapitel (Nr. 43, „Die Stadt des Kommenden“) bezieht sich auf die Industrialisierung und den massiven Aufschwung der Stadt Zlín in den 1920er und 1930er Jahren.

Hermann wird hier von einer Realität gewordenen Vision ergriffen und ist über sie zugleich erschüttert. Er ist vor allem vom sonderbaren Rhythmus dieser Maschinenstadt, von der Perfektion des Systems Baťa und von der Organisation der Stadt und der Arbeit hingerissen. Man kann hier allerdings ein Spannungsverhältnis zwischen Idealisierung und Skepsis beobachten. Diese Ambivalenz ist die Grunderfahrung des modernen Menschen Kessler. Alle Menschen, die in Zlín leben und im Industrieimperium des weltberühmten Schuhherstellers Baťa arbeiten, gehorchen als Masse einer allanwesenden, Wohlstand versprechenden, aber seelenlosen Kraft:

Der Boden, über den Hermann hinschritt, zitterte unter den Pulsschlägen der Maschinenstadt. Gebannt mußte er auf ein unheimlich suggestives Geräusch lauschen, zu dem sich das Surren, Stampfen, Tosen, Kreischen, Kreischen der Werkstätten und – das Schweigen

der dort arbeitenden Menschen verbanden. Dampf drang es aus den Gebäuden, dann und wann übertönt von einem nervenbeklemmenden Aufheulen – dem Ächzen eines zum Maschinentier der Zukunft gewandelten Urwelttiers.²⁰

In Zlín zählen Gewinn, Sparsamkeit und Zusammenhalt. Im Geist der technisch planenden Sachlichkeit verläuft auch die Erziehung der jungen Generation. Positiv wirkt im Vergleich zu den früheren Erfahrungen Hermanns mit dem Nationalhass das internationale Flair der Stadt Zlín. Nationale Unterschiede scheinen hier – angesichts der Beschäftigung von zahlreichen Ausländern ausschließlich aufgrund ihres fachlichen Könnens – aufgehoben zu sein.

Das ganze Kapitel ist von der Reisemetaphorik geprägt (Reise in die Moderne, Straßen, die alle zur Baťa-Fabrik führen etc.). Zlín und Kesslers Wege durch diese Stadt werden im unterkühlt-ironischen Stil, der durch seine Nüchternheit, Sachlichkeit und Entschleierung der Wirklichkeit an den Duktus der Neuen Sachlichkeit erinnert, geschildert. Sabina Becker spricht von der Neuen Sachlichkeit als von der „letzte[n] Phase jener literarischen Moderne [...], die sich in Auseinandersetzung mit den Prozessen der Industrialisierung und Urbanisierung seit 1890 konstituiert.“²¹ Auch in „Die Stadt des Kommenden“ zeigt Seidl die Verflechtung des Individuums und der Produktions- bzw. Arbeitswelt²², in der allerdings keine kritiklose Affirmation von Technik und Industrielwelt zu finden ist. Wenigstens aus der Sicht Kesslers nicht. Trotzdem spielen immer wieder kunstfremde Elemente wie Effektivität und Pragmatismus in die Handlung hinein. Der Erzähler wirft durchgehend, ohne jegliches Psychologisieren und mit kalter Faktizität, einen sachlichen, analytischen Blick auf die politische und soziale Realität, die eine starke Bindung an das zeitgenössische Geschehen aufweist.

Zlín ist eine Stadt der Kontraste: amerikanisch und zugleich ein armes mährisches Land, im ärmsten Winkel des zerrütteten Europa und gleichzeitig im fantastischen internationalen Wachstum begriffen. Kessler liebäugelt mit der Idee, Mitglied einer derart organisierten Masse zu werden, aber manches, was mit dieser mechanischen Masse

²⁰ Seidl, 2002, S. 349.

²¹ Becker, 1995, S. 15.

²² Vgl. Becker, 1995, S. 17.

von Menschen zusammenhängt, kommt ihm lächerlich vor. Er wird schnell gezwungen, sich statt auf eine kollektive auf eine individuelle Identität zu besinnen. Kessler ist in gewisser Hinsicht eine Konstrukt- und Projektionsfigur, welche sowohl Liebe zum Leben, als auch Versöhnung zwischen Deutschen und Tschechen verkörpert, im Prinzip das, was auch in Zlín – aus soziologischer Sicht – in den 1920er und 1930er Jahren passierte.

Fazit

Insgesamt ergibt sich aus den obigen literarischen Texten ein recht heterogenes Bild der mährischen Walachei, welches überdies in Abhängigkeit von Ort und Zeit Wandlungen, Progressionen und Regressionen unterliegt. Der literarische Experimentierraum Walachei beruht vor allem auf den Projektionen der Schriftsteller, die sich zum großen Teil von der Realität dieses historisch-ethnografischen Gebietes abheben. Bei Nina Wostal ist die Walachei Zentrum einer mythisch anmutenden Gemeinschaft mit multikulturellem Hintergrund. Marianne Bohrmann zeigt die Walachei als beschauliche Idylle, die eine Gegenwelt zu allem Neuen und Authentischen darstellt, das sich gegen gesellschaftliche Konventionen stemmt. In Paul Zifferers Roman entpuppen sich die idyllische Gegend als Konfliktfeld und die harmonische Gemeinschaft als Quelle für soziale und nationale Probleme. Walter Seidl wiederum verleiht dem industriellen Aufschwung am Beispiel der Stadt Zlín eine neue, modern-utopische Gestalt.

Literaturverzeichnis

- BARTOŠ, Josef, Jindřich SCHULZ und Miloš TRAPL, 1980. *Historický místopis Moravy a Slezska v letech 1848–1960*. Ostrava: Profil.
- BECKER, Sabina, 1995. Neue Sachlichkeit im Roman. In: Sabina BECKER und Christoph WEISS, Hrsg. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler, S. 7–26.
- BOHRMANN, Marianne, 1913. *Mährische Novellen*. Berlin-Wilmersdorf: Silva-Verlag.
- BOHRMANN, Marianne, 1893. Unverhofft. Erzählung. In: *An der Schönen Blauen Donau*. Jg. 8 (20), S. 471–473.
- BROUČEK, Stanislav und Richard JEŘÁBEK, Red., 2007. *Lidová kultura: Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Mladá fronta.

- KRAPPMANN, Jörg, 2013. *Allerhand Übergänge: interkulturelle Analysen der regionalen Literatur in Böhmen und Mähren sowie der deutschen Literatur in Prag (1890–1918)*. Bielefeld: Transcript.
- KUHN, Walter, 1964. Zur Einführung. In: Nina WOSTAL. *Goralen: Lieder aus den Beskiden*, S. 5–10.
- MAHAL, Günther, 1975. *Naturalismus*. München: Fink.
- MILLNER, Alexandra, 2018. *Transdifferenz* [online]. *Deutschsprachige Literatur von Migrantinnen aus Österreich-Ungarn 1867–1918*. Wien: Universität Wien [Zugriff am: 31.12.2018]. Verfügbar unter: https://www.univie.ac.at/transdifferenz/index.php?option=com_content&view=article&id=6¶m1=41&Itemid=117.
- NERDINGER, Winfried, Hrsg., 2009. *Zlín – Modellstadt der Moderne*. Berlin: Jovis.
- RIPPAR, Johann Carl, 1846. *Der Hostein: zur freundlichen Erinnerung an das Eröffnungsfest der Marienkirche*. Olmütz: Alois Skarnitzl.
- SEIDL, Walter, 2002. *Der Berg der Liebenden: Erlebnisse eines jungen Deutschen*. Wuppertal: Arco.
- SLAVÍK, Bedřich, 1947. *Písemnictví na moravském Valašsku*. Olomouc: R. Promberger.
- ŠTIKA, Jaroslav, 2007. *Valaši a Valašsko: O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valašska a také o karpatských salaších*. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě.
- WOSTAL, Nina, 1964. *Goralen. Lieder aus den Beskiden*. München: Delp.
- ZIFFERER, Paul, 1916. *Die fremde Frau*. Berlin: Fischer.

Abstract

The paper presents an analysis of the forms of literary representation of Moravian Wallachia in the works of German-writing authors who came from this region or lived here for a certain period of time. In the poems of Nina Wostall (1901–1996) is Moravian Wallachia the centre of a mythical community with multicultural background. In her prose volume *Moravian Novellas* Marianne Bohrmann (1849–1916) portrays Wallachia as a cozy idyll and a counter-world to everything new and authentic, protesting against social conventions. In Paul Zifferers (1879–1929) novel *The Strange Woman* the idyllic area turns out to be a permanent field of conflict and the harmonious community appears to be a source of social and national problems. In his novel *The Mountain oft the Lovers* Walter Seidl (1905–1937) transforms this idyll into a modern utopia.

Key words

Moravian Wallachia, German-Moravian literature, Nina Wostall, Marianne Bohrmann, Paul Zifferer, Walter Seidl

Franz Carl Weiskopf und die Prager Avantgarde: die literarischen Anfänge in und außerhalb des Devětsil

Jan König

Abstract

Franz Carl Weiskopf wurde in der sozialistischen Literaturwissenschaft als politischer Autor interpretiert. Schaut man sich seine literarischen Anfänge im Prag der 1920er Jahre an, wird ein weiterer Aspekt seines Schaffens sichtbar: die Arbeit als Mittler zwischen deutscher und tschechischer Literatur. In diesem Beitrag wird sein Frühwerk in die Experimentierräume der Avantgarde und urbanen und kulturellen Zwischenräume Prags eingeordnet.

Schlüsselwörter

Franz Carl Weiskopf, Prager Moderne, Avantgarde, Devětsil, Interkulturalität

Ein halbes Jahr nach der Staatsgründung der Ersten Tschechoslowakischen Republik stand die Hauptstadt des jungen Staates Kopf, denn am 1. März 1919 besuchte auf ihrer internationalen Tour die Dada-Bewegung das Land. Wirklich willkommen waren Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann und Johannes Baader vor ihrem Auftritt in der Prager Produktenbörse nicht, wie Huelsenbeck später berichten wird:

In Prag sind nun die Verhältnisse etwas eigentümlich. Es waren uns von allen Seiten Schlägereien angedroht. Die Tschechen wollten uns verprügeln, weil wir unglücklicherweise Deutsche waren; die Deutschen hatten es sich in den Kopf gesetzt, wir wären Bolschewisten, und die Sozialisten drohten uns mit Tod und Vernichtung, weil sie uns für reaktionäre Wollüstlinge hielten.¹

Die Stimmung schlug dem ‚Oberdada‘ Johannes Baader so sehr auf das Gemüt, dass er das Trio eine halbe Stunde vor dem Auftritt mit seinen Manuskripten verließ.

¹ Huelsenbeck, 1920, S. 38.

Ob der damals 19-jährige Franz Carl Weiskopf an den Aufführungen teilnahm, ist nicht überliefert, aber sicherlich hätte dem späteren Anekdotenschreiber diese Episode aus der Geschichte des Dadaismus gut gefallen. Zumal er später mit einem der Herausgeber der Berliner Avantgarde, Wieland Herzfelde, verschwägert war. Trotz der von Huelsenbeck beschriebenen feindseligen, teils nationalistischen Stimmung gab es zwischen den Bevölkerungsteilen der Tripolis Praga Mittler, die für Kooperation und Zusammenarbeit warben. Einer dieser Mittler war Franz Carl Weiskopf.

1. Vom Ende her gesehen: Weiskopfs Rezeption in der DDR

Bevor die literarischen Anfänge in den Fokus gerückt werden sollen, lohnt sich der Blick auf Weiskopfs Erbe in der sozialistischen Literaturwissenschaft der DDR. In der Arbeit wird davon ausgegangen, dass Weiskopf in der DDR gezielt als politischer Autor etabliert wurde. Dort gehörte er zur Schullektüre und auch zum Kanon an den Universitäten, wobei es der sozialistischen Literaturwissenschaft vor allem um Weiskopf als antifaschistischem Schriftsteller ging. Um diese These zu verstehen, muss man in die Rezeptions- und Publikationsgeschichte an Weiskopfs Lebensende nach Prag und Berlin schauen. Als Weiskopf 1953 nach seiner Botschaftertätigkeit nach Prag zurückkehrte, fanden dort die Schauprozesse um Rudolf Slánský statt. Die Verfahren gingen über die parteiliche Dimension hinaus und waren eine Kampagne gegen Zionismus und Kosmopolitismus und förderten nationalistische Tendenzen in der kommunistischen Partei sowohl in der Tschechoslowakei wie in der DDR. In dieses gesellschaftliche Klima kehrte nun Weiskopf aus China zurück und geriet in Gefahr, wie beispielsweise seine Weggefährtin Lenka Reinerová verhaftet zu werden. Hektisch schrieb er an alte Weggefährten nach Berlin, um einer Festnahme zu entgehen. Der Kontakt zu Johannes R. Becher ermöglichte ihm schließlich in die DDR überzusiedeln, wo die Lage jedoch nicht besser war. Seit den Aufständen vom 17. Juni 1953 baute der Staat vermehrt seine repressiven Strukturen aus, es entstand (bereits 1950) das Ministerium für Staatssicherheit. Zudem fanden 1954/55 Geheimprozesse gegen Paul Merker und andere ‚Westemigranten‘ statt. Obwohl die Prozesse in der DDR keine Öffentlichkeit wie die Slánský-Verfahren

in Prag erhielten, zeigten die Repressionen Wirkung. Bei altgedienten Genossen häuften sich die Herzinfarkte, sodass Stefan Heym gar von einem „gesellschaftlichen Phänomen“ sprach: zwischen 1952 und 1957 erlagen John Heartfield, Friedrich Wolf, Leo Katz, Bertolt Brecht, Louis Fünberg und auch Franz Carl Weiskopf einem Infarkt.² Er starb am 14. September 1955, also zwei Jahre nach seinem Umzug von Prag nach Berlin, in seiner Wohnung am Strausberger Platz. Wichtig für meine These ist die Zeit nach Weiskopfs Ableben. Nach dessen Tod erscheint in der Zeitschrift *neue deutsche literatur* 1962, und ein Jahr später in einem Gedenkband an Weiskopf, ein Artikel des damals in Leipzig lehrenden Literaturwissenschaftlers Hans Mayer unter dem Titel „Weiskopf der Mittler“.

Was im Untertitel als „Anmerkung zu drei Büchern“ angekündigt ist, wird zu einem Nachruf auf den Schriftsteller. Mayer erläutert in dem Beitrag Weiskopfs Zugang zur Literatur, aber verteidigt zunächst den Mittler-Begriff: „Worte wie Mitte, Vermittler und Vermittlung besitzen seit längerer Zeit bei uns in Deutschland einen sonderbaren Beiklang. Sie scheinen auf Unentschiedenheit, mangelnden Ernst, auf furcht-sames Gebaren und Liebdienerei hinzudeuten,“³ schreibt Mayer. Die Ursache für diese Tendenz sieht Mayer in der „Sprachregelung des Dritten Reiches“⁴. Anknüpfend an Goethes Begriff einer Weltliteratur möchte Mayer den Begriff des Mittlers wieder positiv besetzen und ihn dabei auf Weiskopfs „künstlerische Essenz“⁵ anwenden. Damit gemeint ist Weiskopfs Festhalten an bürgerlichen Wertkonzepten bei der schriftstellerischen Arbeit in Zeiten der gesellschaftlichen Transformationen. Humanität und soziale Gerechtigkeit beschreibt Mayer als die zentralen Werte in Weiskopfs Leben. Diese Werte interferieren mit seinem literarischen Schaffen, denn Weiskopf verteidigte die Romanform gegen einen ungeschichtlichen wie lernunwilligen Proletkult, so Mayer. Das Mittlertum Weiskopfs lässt sich als ein Festhalten an einem moralischen wie ästhetischen Wertekanon zusammenfassen. Eben dieses macht Mayer zu einem zentralen Aspekt in Weiskopfs vielseitigem Schaffen. Seine Ausführung schließt Mayer mit der Feststellung über Weiskopfs schriftstellerische Arbeit:

² Vgl. Gerber, 2017, S. 16.

³ Mayer, 1963, S. 121.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

Erst wenn man sie als Einheit nimmt und mit dem Werk des Übersetzers und Erzählers Weiskopf vereinigt, wird die eigentümliche Prägung sichtbar, die dieser Mann allem zu geben wusste, was er unternahm, die Prägung eines Schriftstellers, der in hohem Sinne Mittler sein wollte und geworden ist.⁶

Dieser Darstellung Mayers wird von offizieller Seite vehement widersprochen. Im *Neuen Deutschland* veröffentlicht Marianne Lange, die selbst in Liberec geboren wurde und in der DDR zu den orthodoxen Kommunistinnen gehörte, eine Wiederrede gegen Meyers Darstellung. Sie greift Mayer sowohl politisch wie literarisch an. Politisch rückt Lange den Leipziger Literaturwissenschaftler in eine Ecke mit dem ungarischen Konterrevolutionär Nagy. „Und die wichtigste Lehre“ schreibt Lange, „einen Mittelweg, einen dritten Weg gibt es nicht.“⁷ Am Ende läuft es auf ein mit uns oder gegen uns hinaus. Künstlerisch wirft Lange Meyer Dekadenz vor. Sie verweigert die Möglichkeit, Kafka und Joyce in den sozialistischen Kulturkosmos zu integrieren.

Dabei war genau dies für Weiskopf möglich. 1945 hatte er in dem Artikel „Franz Kafka und die Folgen“ die internationale Wirkung des deutschen Prager Autors beschrieben und ihn positiv besprochen. Weiskopf bezeichnet Kafka dabei als „Charakterzeichner von außerordentlicher Einprägsamkeit, als Erforscher dunkelster Winkel der menschlichen Seele, als Meister der Sprache“⁸. Zudem forderte Weiskopf noch ein Jahr vor seinem Tod die Kulturinstitutionen der DDR dazu auf, sich auch für die Literaten der modernen Literatur zu öffnen.⁹ Doch diese Forderungen gingen in der Formalismusdebatte in den fünfziger Jahren der DDR unter.

Die These, dass Weiskopf gezielt als politischer Schriftsteller interpretiert wurde, zeigt auch der Blick in den publikationshistorischen Kontext. Weiskopfs *Gesammelte Werke* erschienen im Dietz Verlag. Neben Autoren wie Lenin oder Rosa Luxemburg sah man ihm einen Platz unter den sozialistischen Klassikern vor. Um nur ein Gegenbeispiel zu nennen: Das Gesamtwerk von Weiskopfs langjährigem Freund Egon Erwin Kisch wurde parallel im Aufbau Verlag veröffentlicht.

⁶ Ebd., S.133.

⁷ Lange, 1957, S. 4.

⁸ Weiskopf, 1960a, S. 286.

⁹ Vgl. Weiskopf, 1960b, S. 359.

Auch die Literaturwissenschaftler der DDR deuten Weiskopf schließlich politisch. So schreibt beispielsweise Irmfried Hiebel in seiner Dissertation, dass Weiskopf im Hinblick auf seine Beziehung zum „Prager Erbe“¹⁰ oder zum „böhmischen Erbe“¹¹, wie Hiebel es nennt, nicht mit Kisch, noch viel weniger allerdings mit Kafka, Rilke, Brod oder Werfel gleichgesetzt werden könne. Hiebel stellt die politische Anschauung in den Mittelpunkt seiner Interpretation und vernachlässigt dabei Weiskopfs „Prager Erbe“.

2. Vom Anfang her gesehen: Weiskopf als kultureller Mittler der Prager Avantgarde

Um dieser rein politisch-antifaschistischen Interpretation der sozialistischen Literaturwissenschaft ein anderes Bild von Weiskopfs Schaffen entgegensetzen, muss man in das Prag der 1920er Jahre schauen.

2.1 Von Experimentier- und Zwischenräumen

In den literaturwissenschaftlichen Darstellungen über die Prager Moderne und die deutsche Prager Literatur gab es in der Vergangenheit unterschiedlichste Modelle, um die Formen des multiethnischen Zusammenlebens zu beschreiben. In diesem Beitrag soll der Prager Kosmos nicht als in sich geschlossener Zirkel verstanden werden, der vor allem durch Pavel Eisners Benennung als „dreifaches Ghetto“ berühmt geworden ist. Negiert man diese Vorstellung, kommt man nicht umhin, statt einer nationalen eine transnationale und multiethnischen Perspektive zu berücksichtigen. Diese lehnt zwar die Bedeutung des Nationalen nicht ab, stellt jedoch Beziehungen und Verflechtungen in den Mittelpunkt, die Nationen und Ethnien übersteigen. In der literaturhistorischen Wissenschaft sind die Betrachtungen, die sich auf die Zeit nach der Gründung der tschechoslowakischen Republik konzentrieren, in der Minderheit. Ein großer Teil dieser Studien konzentriert sich auf die Autoren des von Max Brod mystifizierten Prager Kreises. Unter ihnen war ohne Zweifel eine große Zahl von Autoren, die man als Mittler in der Prager Literaturszene bezeichnen kann. Sie waren entweder zwei- oder mehrsprachig und pflegten den interkulturellen Austausch mit Schriftstellern und Künstlern. Die Darstellung setzt

¹⁰ Hiebel, 1973, S. 17.

¹¹ Ebd.

nach der Gründung des tschechoslowakischen Nationalstaates ein und ist Teil einer größeren Arbeit über die Verflechtung von Franz Carl Weiskopf mit Autorinnen tschechischer und jüdischer Abstammung. Diese Beziehungen werden als „urbane Zwischenräume“¹² privater oder öffentlicher Form verstanden.

Doch es soll nicht nur bei dieser interkulturellen Perspektive bleiben, denn in Prag mischen sich diese Zwischenräume mit den Experimentierräumen neuer ästhetischer Darstellungen und Formen. Für die Generation der um 1900 Geborenen stellt sich die Frage nach einer neuen Form der Kunst, die als eine große Revision des Bestehenden durch eine neue Literatur gefordert wird. Die neuen Verknüpfungspunkte dieser neuen Kunst kommen für diese Generation weniger aus dem deutschsprachigen Raum als der französischen Avantgarde. Mit der Entstehung des tschechoslowakischen Staates vor hundert Jahren erlebte die tschechische Avantgarde einen neuen Aufschwung. Eine neue Generation von Künstlern und Schriftstellern tat sich hervor, um ausgehend von der neu erlangten Eigenständigkeit und Souveränität des Staates auch in der Kunst neue Wege zu gehen. Diese Bewegung gründet sich auf die Bewegungen, die schon Ende des 19. Jahrhunderts beispielsweise mit dem Manifest der Prager Moderne begonnen hatte und nun weitergeführt wird.

Ausgehend von den bildenden Künsten formierte sich noch in Prag vor dem Ersten Weltkrieg eine literarische Avantgardebewegung. Mit dem *Almanach na rok 1914*¹³ kommt eine erste Publikation aus dem tschechischen Raum auf den Markt, der die tschechische Kultur mit den internationalen Avantgarde-Bewegungen in Frankreich, Italien und Deutschland verbindet. Wesentliche Akteure dieser Richtung sind die Brüder Čapek, Otokar Fischer oder auch Stanislav Kostka Neumann. Vorbilder sind der italienische Futurismus, der französische Vitalismus und der deutsche Expressionismus. Diese ‚Generation des Jahres 1914‘ wird nach dem Krieg Pate stehen für die junge tschechoslowakische Avantgarde. Die Vermittlung der eigenen ästhetischen Vorstellung an die junge Generation gehörte zum eigentlichen Anliegen der Vorkriegsliteraten.

¹² Vgl. Koeltzsch, 2012, S. 253.

¹³ Vgl. Čapek et al., 2014.

2.2 „Sie reisen doch auch in Geschäften?“, Weiskopfs Anfänge als Dramatiker

Weiskopf ist mitten in die Tripolis Praga hineingeboren worden. Sein Vater war Prager Jude, die Mutter war Jüdin und stammte aus der Hussitenstadt Tabor. Sie sprach Tschechisch, wodurch Weiskopf bilingual auswuchs. Obwohl er kürzere Beiträge auf Tschechisch verfasste, blieb seine Literatursprache das Deutsche. Sein Debütwerk, das Drama *Föhn*, von dem keine Überlieferung existiert, fand seine Bühnenpremiere im Kurtheater Bad Harzburg. Über die Fahrt zu der Premiere in den Harz berichtete Weiskopf:

Die Reise dauerte dreizehn Stunden und verlief bis Korbeta ohne besondere Ereignisse. Dort stieg ein Mann mit wehender Kravatte und grauem Melonenhut in mein Abteil und begann ein Gespräch:

„Auch in den Harz?“

„Jawohl“

Ich bemühte mich, abweisend dreinzusehen, doch gelang mir das offenbar nicht. Der Mann fragte weiter:

„In welcher Branche?“

Ich verstand nicht recht. Da erklärte er:

„Ich reise in Herrenmoden-Artikeln – und Sie, Sie reisen doch auch in Geschäften?“

„Wie man’s nimmt ...zur Aufführung eines meiner Stücke!“

Der Mann nahm seine Melone ab, die er bisher auf dem Kopf behalten hatte, und rückte näher. Ich bemühte mich, ganz kühl auszusehen. Wahrscheinlich würde er mich jetzt um ein Freibillett bitte oder ... Aber er fragte nur:

„So? Sehr interessant. Sagen Sie mal, nichts für ungut, aber lohnt sich das denn heutzutage noch? Wieviel kann man denn mit sowas verdienen?“¹⁴

Das Stück wird in Bad Harzburg zwar nicht verrissen, aber einen Erfolg kann der Prager Autor auch nicht verbuchen. Selbstironisch beschreibt Weiskopf den mitleidigen Applaus des deutschen Kurpublikums. Es sind die harten Anfänge eines Jungautors. *Föhn* bezeichnet Weiskopf als expressionistisch. Der eigenen Beschreibung nach knüpft er in dem Stück an die Dramen Kaisers und Wedekinds an:

¹⁴ Kiepenheuer, 1984, S. 480.

Es war das Opus 34. Wie seine dreiunddreißig Vorgänger war es natürlich mein bestes, schönstes, am meisten Erfolg versprechendes Werk. Es hieß *Föhn* und war ein Theaterstück in drei Akten. Im ersten Akt bekam es ein junger Bursche mit der Geschlechtlichkeit, im zweiten Akt mit der Tante und im dritten diese mit der Mutter des Burschen zu tun ... worauf der Sohn die Mutter beinahe umbrachte (vorher fiel schnell der Vorhang).¹⁵

Am 16. Juni 1919 legte Weiskopf seine Reifeprüfung am Realgymnasium der Prager Altstadt ab, um anschließend an der deutschsprachigen Universität Germanistik und Geschichte zu studieren. In dieser Zeit schrieb und übersetzte Weiskopf Lyrik und ließ sich dabei stark von der tschechischen Literatur inspirieren, die sich in den Nachkriegsjahren selbstbewusst präsentierte. Schon während seiner Zeit im Militärdienst am Ende des Ersten Weltkrieges war er mit marxistischen Ideen und Theorien in Kontakt gekommen, gleichzeitig übte er sich auch darin, neue Formen der künstlerischen Äußerung zu finden. An eine Begegnung wird sich Weiskopf später besonders erinnern:

Ich war sogar ein Mitbegründer des ersten Studentenclubs an der Universität in Prag, der Deutsche und Tschechen vereinigte. Zu dieser Zeit lernte ich auch den damaligen Präsidenten der Tschechoslowakei, Thomas Masaryk, kennen, mit dem ich einmal eine sehr interessante Diskussion hatte. Wir sprachen über Internationalismus, Nationalismus und Humanismus. Ich sprach damals mit dem ganzen Feuer meines jugendlichen Idealismus. Da unterbrach mich Masaryk und sagte: ‚Sie sind zu jung, um nicht dickköpfig und einseitig zu sein. ... aber selbstverständlich, wenn ich an Ihrer Stelle wäre und Sie der Präsident, ich würde es genauso machen. Das ist das Recht der Jugend. Man muß nur mehr tun, als nur diskutieren.¹⁶

2.3 Weiskopf und der Devětsil

Die Umwälzungen des Ersten Weltkrieges brachten in Prag verschiedene gesellschaftliche Veränderungen mit sich. Mit der Staatsgründung der Ersten Tschechoslowakischen Republik verlor die deutsche Minderheit in Prag endgültig ihre Vormachtstellung. Die neue Machtkonstellation führte in konfliktreiche Jahre, in denen es zu Auseinandersetzungen zwischen Deutschen, Tschechen und

¹⁵ Ebd., S. 479.

¹⁶ Vaclavek, 1965, S. 115.

Juden¹⁷ kam. Gleichzeitig war der Erste Weltkrieg ein mahnendes Beispiel dafür, was passiert, wenn die internationale Verständigung nicht funktioniert und die Völker Europas sich bekriegen. Für Weiskopf war der Ausweg aus dieser Lage die Suche nach Internationalität und Pazifismus. Am 20. Oktober 1920 gründete sich in Prag die Avantgarde-Gruppe Devětsil, Weiskopf gehörte zu den Gründungsmitgliedern. Schon der Name der Gruppe präsentiert das Selbstbewusstsein der neuen tschechischen Kunst. Devětsil bedeutet wörtlich übersetzt „Neunmalstark“, bezeichnet aber auch die Pflanze Pestwurz, die an Flussläufen und Schutthalden zu finden ist und im Frühling als erstes erblüht. Die Mitglieder, die größtenteils um die Jahrhundertwende geboren wurden und aus dem Prager Gymnasium in der Křemencová in der Prager Neustadt und dem Gymnasium des Arbeiterviertels Žižkov stammten, vertraten mit der Namensgebung die Idee eines unverwüchtlichen Wachsens und Gedeihens.¹⁸ Gleichwohl war die Gruppe streng organisiert: es gab Mitgliedsausweise und Regeln, die eine Teilnahme an den Veranstaltungen regelten. Letztlich konnte man aus der Vereinigung ausgeschlossen werden, falls man sich nicht an das Regelwerk hielt.¹⁹ Obwohl Vladislav Vančura Vorsitzender der Vereinigung war, lag die theoretische Ausrichtung in den Händen des Architekten Karel Teige, der als Sekretär und Organisator die Gruppe beeinflusste, und des späteren Nobelpreisträgers Jaroslav Seifert. Die Gruppe propagierte einen umfassenden Kunstbegriff und zählte neben Schriftstellern, auch Maler und Filmschaffende zu ihren Mitgliedern. Die Einleitung in den *Devětsil*-Sammelband fordert die Neuausrichtung der Kunst.²⁰ Dabei bediente man sich verschiedener Quellen wie beispielsweise des italienischen Futuristen Gino Severini, der marxistischen Ästhetikerin Lu Märten, des Dadaisten Wieland Herzfelde oder des Kritikers Wilhelm Hausenstein. Der Einführungsartikel nennt viele konkrete Publikationen als eine Art Literaturliste, die der Gruppe Legitimation und dem Leser Inspiration verschaffen kann. Grundgedanken der Gruppe stammen aus zwei Richtungen.

¹⁷ In der Ersten Tschechoslowakischen Republik war das Judentum von dem damaligen Präsidenten Masaryk als eine eigene Nationalität anerkannt. Wenn man über die Nationalitätenkonflikte und ihre Überwindung spricht, muss man korrekterweise zwischen Deutschen, Tschechen und Juden trennen. Das Judentum wird hier als Nationalität und Kultur verstanden, nicht als Religion.

¹⁸ Vgl. Schamschula, 2004, S. 15.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. Seifert/Teige, 2010, S. 5–18.

Zum einen richtete sich die Gruppe international aus. Im Sammelband *Devětsil* heißt es: „das Kunst- und Kulturleben [muss] vor allem kosmopolisiert werden, und über die Grenze der Sprache [des Idioms] weg allen modernen Künstlern der Welt die Hand gereicht werden“²¹. In der Anthologie finden sich Artikel über Charlie Chaplin, Malereien von Marc Chagall oder ein Beitrag des deutschen expressionistischen Dramatikers Georg Kaiser. Den größten Einfluss übten aber die französischen Avantgardisten auf die Gruppe aus, wie Guillaume Apollinaire oder Jean Cocteau. Paris war ästhetisches Vorbild und Sehnsuchtsort zugleich.²² Zu der Idealisierung der französischen Hauptstadt gesellt sich zudem ein literaturästhetisches Verständnis, das Kunst mit einem Zweck verbindet. Die neue Kunst sollte eine Abkehr von tradierten Kunstauffassungen sein, vor allem einer *l'art pour l'art*. Nicht unbeeinflusst von der Oktoberrevolution 1917, in deren Tradition sich die Gruppe auch sah, resultiert daraus die Thematisierung der gesellschaftlich unteren Schichten. Die neue Kunst soll eine proletarische Kunst sein. Auch Weiskopf ist mit dem Gedicht „März“ in der Anthologie vertreten:

Durch das Krachen von Märzeneis
Durch das Wehen von rauhen und linden
Märzwinden
Hämmert ganz heiss
Blutjunges Leben.
Drängt sich hervor,
Reckt sich empor,
Trotzig, statt der halben und blassen
Märzensonne,
Die ganze zu fassen! – –
Hungrige Seele,
Durstiges Herz:
Blutjunge Klasse
Steht in März,
Fordert die ganze Sonne! – –²³

Die Einbettung in das Frühlingssmotiv ein Wiedererwachen und Auferstehen wird auch durch das Adjektiv „blutjung“ betont. Wichtig ist die

²¹ Ebd., S. 206.

²² Vgl. ebd., S. 168ff.

²³ Ebd., S. 133.

kollektive Identität, die in dem Gedicht befördert wird, denn ein lyrisches Ich ist nicht zu finden. Mit dem Begriff der Klasse erkennt man den ideologischen Hintergrund, der auf den Marxismus ausgerichtet ist. Appellativ wird eine Ganzheitlichkeit erwartet: die Beteiligung an der ganzen Sonne. Bemerkenswert an Weiskopfs Gedichten ist, dass trotz der Abkehr vom Ästhetizismus und der zwecklosen Kunst des späten Bürgertums, die Poesie seine Leitgattung blieb und dabei in Gedichtformen, die doch eher untypisch für die Zeit der Avantgarde scheinen. So finden sich im 1923 erschienen Band *Es geht eine Trommel* beispielsweise die Ballade:

Die Petition der Raben

Zwei Raben wandern
 Zum Hochgericht
 In tadellosen Fräcken.
 Sagt einer zum andern: „So geht es nicht,
 Wir müssen all’ verrecken.
 Seht nur den Galgen,
 Welch ein Graus!
 Er steht so leer, so leere;
 Der Krieg ist auch schon lange aus
 Und nur von ungefähre
 Find’t sich ein Braten dann und wann –
 Doch sind sie dünn,
 Ob Weib, ob Mann
 Und nichts für leeren Magen.
 Ich fürchte sehr, der Hunger kommt
 Und geht uns an den Kragen.²⁴

Inhaltlich decken sich Weiskopfs Balladen durchaus mit der neuen Orientierung der Kunst, wenn er die Beschwerlichkeiten der Proletarier in den Mittelpunkt stellt. Dies wird um mythische Motive und Figuren, wie die Raben oder die Hexen der Walpurgisnacht ergänzt. Ähnliches findet sich auch in der Lyrik von Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval oder Jiří Wolker, deren Gedichte Weiskopf ins Deutsche übersetzte. Die tschechischen Autoren orientierten sich an anspruchsvollen formalen Gedichtformen wie Sonettenkränzen oder den Nachbildungen altfranzösischer und altitalienischer Versformen. Die Beeinflussung des eigenen Schaffens durch die Übersetzungstätigkeit ist bei Weiskopf

²⁴ Weiskopf, 1923, S. 31f.

nicht auszuschließen. Es ist aber doch verwunderlich, dass es gerade diese Gedichte sind, die in den *Gesammelten Werken* Weiskopfs, die in den 60er Jahren im Dietz Verlag erschienen, nicht mit aufgenommen wurden.

Dabei war diese Dichtung keine Lyrik für gebildete Kreise, sie zielte auf eine breite Öffentlichkeit, wie der Slawist Walter Schamschula schreibt: „Die Versdichtung hatte in der tschechischen Gesellschaft eine solche Stellung außerhalb der Tagesquerelen und Modetrends erlangt, dass sie im Rahmen neuer Weltbilder als erneuerungsfähig und damit ästhetisch aktuell angesehen wurde.“²⁵ Auch Weiskopf schloss sich dieser Tendenz des Prager Experimentierräumens an und publizierte in diesem Stil vermehrt Versdichtung in deutscher Sprache. Nimmt man seine Übersetzungsleistung hinzu, erkennt man, dass Weiskopf durchaus als Vermittler zwischen deutscher und tschechischer Kultur interpretiert werden kann.

Neben dieser Ausrichtung an alten Formen scheint noch eine zweite Sache bemerkenswert. Wie man am Zitat der Dadaisten zu Beginn des Beitrages gesehen hat, kam es in der Frühphase der Tschechoslowakischen Republik zu Konflikten zwischen den Bevölkerungsgruppen, begleitet von nationalistischen Tendenzen. Davon ist in den Beiträgen des *Devětsil* nichts zu finden. Es wäre doch sehr leicht gewesen, die herrschende Klasse und die unterdrückte Klasse entsprechenden Ethnien zuzuordnen – eben der deutschen Bevölkerung als ehemaligem Hegemon und wirtschaftsstarken Bevölkerungsschicht und der tschechischen Bevölkerung als unterdrücktem Proletariat. Aber das gegenseitige Ausspielen der Bevölkerungsgruppen blieb aus, denn die Gruppe orientierte sich international und kosmopolitisch. Die Darstellung der Ereignisse von 1918 sollte erst Jahrzehnte später erfolgen, in Weiskopfs Debütroman *Das Slawenlied*, der 1931 im Gustav Kiepenheuer Verlag in Berlin erschien.

3. Ausblick

In der sozialistischen Weiskopf-Rezeption wird der deutsche Prager Autor stark auf politische Art und Weise interpretiert. Nach seinem Tod Anfang der fünfziger Jahre wurde er von politisch-orthodoxen

²⁵ Schamschula, 2004, S. 13f.

Kräften vereinnahmt. Sicherlich auch aufgrund der politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in diesem Jahrzehnt wurde eine interkulturelle, transnationale Perspektive auf sein Leben und Werk vermieden. Dabei zeigt sich doch gerade in seinen Anfangsjahren in Prag ein großes Interesse an Internationalität und Kosmopolitismus, außerhalb politischer Floskeln. Aufgabe wird es sein, die Verbindungen zwischen tschechischen Autoren und Weiskopf zu ergründen und tiefer in die Gruppenstruktur des Devětsil Einsicht zu erhalten.

Literaturverzeichnis

- ČAPEK, Josef et al., 2014. *Almanach na rok 1914*. Reprint. 1. Auflage. Prag: Akropolis. (1. Ausgabe aus dem Jahr 1913, Verlag Přehled).
- GERBER, Jan, 2017. *Ein Prozess in Prag: das Volk gegen Rudolf Slánský und Genossen*. 2. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- HIEBEL, Irmfried, 1973. *F.C. Weiskopf, Schriftsteller und Kritiker: zur Entwicklung seiner literarischen Anschauungen*. 1. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag.
- HUELSENBECK, Richard, 1920. *En avant Dada: eine Geschichte des Dadaismus*. 1. Auflage. Hannover: Paul Steegemann Verlag.
- KIEPENHEUER, GUSTAV, VERLAG, Hrsg., 1984. *Thema – Stil – Gestalt 1917 – 1932: Fünfzehn Jahre Literatur und Kunst im Spiegel eines Verlages*. 1. Auflage. Leipzig: Kiepenheuer.
- KOELTZSCH, Ines, 2012. *Geteilte Kulturen: eine Geschichte der tschechisch-jüdisch-deutschen Beziehungen in Prag (1918–1938)*. 1. Auflage. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- LANGE, Marianne, 1957. Von der Mitte und dem Vermittler. In: *Neues Deutschland*. 13.10.1957, Nr. 242, S.4.
- MAYER, Hans, 1963. Weiskopf der Mittler. Anmerkungen zu drei Büchern. In: DEUTSCHE AKADEMIE DER KÜNSTE, Hrsg. *Erinnerungen an einen Freund: ein Gedenkbuch für F.C. Weiskopf*. 1. Auflage. Berlin: Dietz Verlag. S. 121–133.
- SCHAMSCHULA, Walter, 2004. *Geschichte der tschechischen Literatur Band 3: Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart*. 1. Auflage. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- SEIFERT, Jaroslav und Karel Teige, Hrsg., 2010. *Revoluční sborník Devětsil (Studie Ondřej Kavaklír, Tomáš Vučka)*. Reprint 1. Auflage. Prag: Akropolis. (1. Ausgabe aus dem Jahr 1922, Verlag Večernice V. Vortel).
- VACLÁVEK, Ludvík, 1965. *Weiskopf und die Tschechoslowakei*. 1. Auflage. Prag: Státní pedagogické nakladatelství.

WEISKOPF, Franz Carl, 1923. *Es geht eine Trommel... Verse dreier Jahre*. 1. Auflage. Berlin: Verlag der Jugendinternationalen.

WEISKOPF, Franz Carl, 1960. Es geschieht bei uns nicht wenig. In: DEUTSCHE AKADEMIE DER KÜNSTE, Hrsg. *F.C. Weiskopf. Gesammelte Werke III*. 1. Auflage. Berlin: Dietz Verlag. S. 358–260.

WEISKOPF, Franz Carl, 1960. Franz Kafka und die Folgen. In: DEUTSCHE AKADEMIE DER KÜNSTE, Hrsg. *F.C. Weiskopf. Gesammelte Werke III*. 1. Auflage. Berlin: Dietz Verlag. S. 282–286.

Abstract

Franz Carl Weiskopf was interpreted as a political writer in socialist literary studies. If you look at his literary beginnings in Prague in the 1920s, another aspect of his work becomes visible: his work as a mediator between German and Czech literature. In this contribution, his early work is classified in the experimental spaces of the avant-garde and the urban and cultural interstices of Prague.

Key words

Franz Carl Weiskopf, Prague modernism, avant-garde, Devětsil, interculturalism

Großstadterfahrung nach dem Ersten Weltkrieg bei Alfred Döblin: zum Einfluss des Kriegstraumas im Montageroman

Bernhard Chappuzeau

Abstract

Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* zählt seit seinem Erscheinen im Jahr 1929 zu den wichtigsten Werken der Großstadtliteratur des Jahrhunderts. Seine Bedeutung für die experimentelle Qualität des Montageromans fußt jedoch nicht nur auf der Großstadterfahrung an sich, sondern ganz wesentlich auf den Folgen des Ersten Weltkriegs, die in *Berlin Alexanderplatz* in einer spezifischen Weise wirksam werden. Es werden die Möglichkeiten und Grenzen des literarischen Schreibens über Traumata der Nachkriegszeit untersucht und Bezüge zur Interpretation von Rainer Werner Fassbinder hergestellt. Die gängige Interpretation des experimentellen Montageromans wird dabei in Frage gestellt.

Schlüsselwörter

Alfred Döblin, Erster Weltkrieg, Großstadtroman, Trauma, Rainer Werner Fassbinder

1. Literarische Experimente im historischen Kontext des Ersten Weltkriegs und Perspektiven für die Beschäftigung mit Alfred Döblin

Das gemeinsame Rahmenthema „Experimentierräume“ nimmt seinen Ausgangspunkt in der Zeit des Ersten Weltkriegs, in der das Experimentieren mit Sprache zu der bestimmenden, gemeinsamen Größe der literarischen Produktion avancierte und nachhaltig ganze Generationen von Künstlern beeinflusste. Die Dada-Bewegung wurde 1916 in Zürich von Deserteuren und Wehrdienstverweigerern gegründet. Die Künstler schufen sich ihre anarchistischen Freiräume in einem Inseldasein, das von der Massenvernichtung des Krieges umgeben war: „Wer Zürich erreichte, hatte sich aus dem Blutozean,

wenn auch für kurze Zeit, gerettet. Hier war eine Urlaub-von-dem-Tode-Stimmung.“¹ Wenn man nun hundert Jahre später die Dichtung und Prosa jener Zeit betrachtet und über die Freiheit in künstlerischen Experimentierräumen spricht, sollte man nicht den historischen Kontext der massiven Bedrohung und der nachhaltigen Zerstörungskraft des Krieges aus dem Blick verlieren, der dieser Bewegung von Beginn an eingeschrieben war.

Mit Dadas Weg von Zürich nach Berlin im letzten Kriegsjahr 1918 wurde das Ausmaß der Verheerungen sichtbar: „Im Stadtbild tauchten die auf, die die Massenschlächterei gerade noch lebendig ausgespuckt hatte: die Versehrten mit Kopfschuss und den grotesk verunstalteten Gesichtern, die Amputierten und vor allem das Gespensterheer der Kriegszitterer“². Im Dadaistischen Manifest der ersten Zusammenkunft von 1918 heißt es: „Die besten und unerhörtesten Künstler werden die sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen.“³ Aufgrund der massiven Parallelen zwischen Kunst und gesellschaftlicher Realität erkannte der Charité-Mediziner Werner Leibbrand in Dada viele Motive aus seiner täglichen Arbeit mit Kriegsversehrten wieder und verortete die Ausdrucksformen der Berliner Dada-Messe von 1920 „als Grenzgebiet im Symptomkomplex zwischen Hebeephrenie und allgemeiner Psychopathie“⁴. In der Zusammensicht dieser Quellen hat sich also rückblickend in Dadas Experimenten ein Übergang zwischen Simulation und interaktiver Performanz des Verrücktseins, und – in Folge der Bereitschaft zur Konfrontation mit dem Publikum – auch eine politische Demonstration gegen den Wahnsinn des Krieges vollzogen: im Sinne einer aktiven Traumadynamik der Kriegs- und Nachkriegszeit.⁵

Das Experimentieren mit Sprache am Ende des Ersten Weltkriegs verneint insofern die Grundlagen des wissenschaftlichen Experiments, welches eine Distanz des Betrachters zum Untersuchungsgegenstand voraussetzt und die experimentelle Versuchsanordnung durch Methoden und Zielsetzungen bestimmt. Das literarische Experiment der

¹ Huelsenbeck, 1927, S. 172.

² Dietze, 2014, S. 333.

³ Huelsenbeck, 2012, S. 44.

⁴ Leibbrand, 2004, S. 62.

⁵ Vgl. Dietze, 2014, S. 346.

Nachkriegszeit steht für das Sprengen normativer Grenzen und seine Zugänge zur Sprache beruhen auf einer politischen Opposition zur Psychiatrie, die während des Krieges mit der Kriegsmaschinerie des Deutschen Reiches kollaborierte, indem sie zunächst die Verwendbarkeit von Männern für den Dienst an der Front unterstützte und dann nach dem Krieg vollständig das Ausmaß der Kriegsneurosen ignorierte. In diese Zeit fällt ebenso die differenzierte Erkenntnis über die Bedeutung von Latenz und Verdrängung traumatischer Erfahrungen des Krieges, wie sie Sigmund Freud bereits 1920 in *Jenseits des Lustprinzips*⁶ dargelegt hat. Im Anschluss an Freud wird Kriegstrauma als nicht beeinflussbarer, vom Betroffenen zwanghaft wiederholter Akt wahrgenommen, dem zugleich das Moment der Schwelle als unüberwindliche Begrenzung eingeschrieben ist.

Die Tragweite von Freuds Betrachtungen ist am Ende der 1990er Jahre neu in den Blick geraten, seitdem das Ausmaß der Übertragung der Traumata des Zweiten Weltkriegs in die nachfolgenden Generationen diskutiert wird. Die kulturwissenschaftliche Perspektive auf Literatur hat vielfältige, wechselseitige Beziehungen befördert. Das Spannungsfeld, in dem sich Psychoanalyse und der literarische Experimentiergeist der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg befanden, erscheint jedoch immer noch als Aporie, weil sich das wissenschaftliche und literarische Experimentieren so deutlich voneinander unterschieden und beide Seiten in der politischen Polarisierung der Zeit so hart gegeneinander standen. Der Zusammenhang zwischen Macht, Gewalt, Verdrängung, kreativem Protest und Latenz kann aus heutiger Sicht vor allem mittels der Grenzgänger erhellt werden, die Gegensätzliches beider Seiten miteinander verbinden konnten. Die Beschäftigung mit dem Werk von Alfred Döblin ist insofern besonders spannend, denn Döblin nimmt als praxiserfahrener Psychiater und Literat eine ungewöhnliche Doppelposition ein. Döblin ist immer wieder im Hinblick auf traumatische Szenarien in seinem späteren literarischen Werk untersucht worden, insbesondere auch in Beziehung zu Freuds Psychoanalyse. Neben expliziten Texten über Kriegsschauplätze haben bei der Erörterung vornehmlich autobiographische Charakterisierungen der Vater-Sohn-Beziehung und die allgemeine Schockerfahrung in der beschleunigten Großstadt der Moderne im Vordergrund gestanden, ebenso wie die sozialistische Haltung des assimilierten Juden

⁶ Vgl. Freud, 1975, S. 213–72.

im Hinblick auf soziale Ungleichheit und die Judenverfolgung.⁷ Eva Horn hat diese gemeinsame Orientierung der Döblin-Forschung, die wesentlich auf dem analytischen Blick der späteren Werke beruht, sehr treffend im Sinne einer „epistemologischen Poetik“ als „Engführung von wissenschaftlichem und literarischem Erkenntnisinteresse“ zusammengefasst.⁸ Der vorliegende Artikel stellt dieses Erkenntnisinteresse bei Döblin in Frage und begibt sich in der Zeit vor 1930 auf die Spurensuche nach den nicht subsumierbaren Resten und Supplementen im Roman *Berlin Alexanderplatz*, die sich einer entsprechenden Kategorisierung entziehen.

2. Programmatische Erneuerung des Romans und Spuren traumatischer Erfahrung in Döblins *Berlin Alexanderplatz*

Im Zentrum der Betrachtung des Großstadtromans *Berlin Alexanderplatz* stehen zwei grundlegend verschiedene Qualitäten der Wahrnehmung in Beziehung zum Kriegstrauma: die schriftstellerische Programmatik der Erneuerung und das psychologische Interesse in der kritischen Spiegelung gesellschaftlicher Prozesse. Angesichts der bisher deutlich von einander getrennt behandelten Positionen stellt sich also die Frage, inwieweit man angesichts der Traumata des Ersten Weltkriegs in Döblins Roman von einem literarischen Experiment im Sinne einer grenzüberschreitenden Versuchsanordnung sprechen kann oder eher von einer Spiegelung zwanghafter Wiederholungs- und Überschreibungstendenzen in traumatischen Prozessen ausgehen sollte. Susanne Komfort-Hein prägte im Internationalen Alfred-Döblin-Kolloquium von 2009, das unter dem Motto „Im Banne von Verdun“ stand, für Döblin die Formel „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“⁹ im Sinne einer analytischen Nachkriegsliteratur. Döblins Experimentierraum für eine radikale Erneuerung erzählerischer Formen ist demgegenüber im Sinne der expressionistischen Avantgarde-Bewegung *nur* mit der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg verbunden worden. In seinem *Berliner Programm* von 1913 entwirft er wesentliche Prinzipien des Montageromans¹⁰ im Sinne eines „Kinostils“: „der Mut zur kinetischen Phantasie“ soll

⁷ Vgl. IADG, 2017.

⁸ Horn, 1999, S. 118.

⁹ Komfort-Hein, 2011, S. 76.

¹⁰ Sander, 2006, S. 140.

„Tatsachenphantasien“ als „entseelte Realität“¹¹ plastisch vor Augen führen.

Im Folgenden soll eine Verbindungslinie zwischen der programmatischen Erneuerung des Romans und der Markierung traumatischer Spuren in Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* hergestellt werden, um die Beziehung zwischen Trauma und literarischem Experiment zu erhellen. Dabei erweist sich die von Komfort-Hein erwähnte Formel – Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten – im Hinblick auf *Berlin Alexanderplatz* als problematisch, weil hier Erinnern mit Vergessen und Verdrängen verdeckt und Durcharbeiten immer in einem äußerst ironischen Ton in Frage gestellt wird. Die bereits angeführte Perspektive von Gabriele Dietze auf die Dada-Bewegung kann hierbei eine wichtige Parallele eröffnen, wenn man die Simulation von Kriegsneurosen auf den Bühnen der avantgardistischen Dadaisten mit Döblins Roman vergleicht. Dietze unterstreicht, dass sich die Dadaisten der Repräsentation und distanzierten Analyse der Kriegstraumata widersetzen, um sich den Mechanismen und Wirkungsweisen traumatischer Szenarien anzunähern. Wolfgang Schäffner hat hierzu verdeutlicht: „Traumatische Szenen bedürfen keiner Deutung, sie sind Nachbilder, optische und akustische Machteffekte, ohne jede Verschiebung und Verdichtung. Als präzise Reproduktion wiederholen sich die Unfallbilder in den Träumen und Anfällen des Neurotikers.“¹² Insofern verändert sich die Tendenz einer Interpretation stark, wenn Figuren nicht mehr als Opfer von außen betrachtet werden und sich die Vielstimmigkeit des performativen literarischen Konzepts im Sinne einer aktiven Traumdynamik im Geschehen selbst verortet.

Döblins Zwiespalt zwischen beiden Positionen ist aufgrund seiner psychiatrischen Expertise von der Forschung, die sich mit seinem Werk befasst, fast durchgehend im Sinne einer analytischen Kompetenz nivelliert worden. Darüber hinaus sind dem Großstadtroman universelle Qualitäten in Form einer Schockerfahrung durch Reizüberflutung zugeschrieben worden. Demgegenüber hat Alexander Honold erstmals 2003 die bis dahin übliche Analysekompetenz des schriftstellernden Psychiaters relativiert. So hat er den üblichen Zugang zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* als einem epochemachenden Großstadtroman aufgegeben und stattdessen eine nicht offen benannte, aber omniprésente

¹¹ Döblin, 2013, S. 118–122.

¹² Schäffner, 1995, S. 361.

Kriegserfahrung aufgedeckt, die im Roman als grundsätzlicher Zusammenhang zwischen „überfallartigen akustischen Innervationen“¹³ der Großstadt und den nicht benannten Schockzuständen nach dem Trommelfeuer im Schützengraben auftritt. Leere Phrasen, anathematische Verbindungen und sinnloses Wiederholen soldatischen Liedguts, rhythmische Lautbildungen zur Nachformung der Marschmusik gehen einher mit bedeutungsschweren Zahlen- und Buchstabenverdrehern wie bei der Straßenbahnlinie 41, mit der Franz Biberkopf immer wieder vom Gefängnis in die Stadt fährt: „alles zurück auf die 14, zum August der Mobilmachung“¹⁴. Textuelle Spiegelungsmuster evozieren vor diesem Hintergrund die Wiederholung und Überschreibung traumatischer Spuren durch synästhetische Wortklang-Bilder.¹⁵ Nicht die Großstadterfahrung an sich wirkt traumatisierend, sondern ihre Impulse stimulieren Szenarien der Wiederholung des Krieges, deren Abweichungen der veränderten Wahrnehmung zugleich Erstaunen auslösen, wie beim Anblick der Essenden in einer Gaststätte: „sie hatten Gabeln und stachen sich damit Fleischstücke in den Mund und bluteten nicht“¹⁶. Julia Genz hat hervorgehoben, dass dabei alle Diskursstrategien des Lesers ins Leere laufen, weil der Text lediglich auf eine Unbestimmtheit und Unausdeutbarkeit des Leidens verweist.¹⁷ Diese Wiederholungen oder Nachformungen stehen jedoch bei Döblin ebenso im Zusammenhang mit einer Vorzeitigkeit des Ankündigens eines noch ausstehenden Unheils und einer in die Zukunft orientierten Wirkungsspirale der Wiederholung von Unfall- und Kriegsgeschehnissen.¹⁸ Diese Latenz geht mit einer auf Abwege zusteuernenden Aufmerksamkeitsverlagerung einher, deren massive Kriegssignale nahezu unbeachtet am Rande des Aktionsfeldes auftauchen. Der Obelisk – ein Denkmal für die Gefallenen – wird zum Beispiel von Döblin in der Nähe des Schlachthofes positioniert, in dem sich eine der wesentlichen traumatischen Wiederholungsszenen abspielt.¹⁹ Das

¹³ Honold, 2003, S. 193.

¹⁴ Honold, 2003, S. 198.

¹⁵ Vgl. Chappuzeau, 2005, S. 277ff.

¹⁶ Döblin, 1993, S. 14.

¹⁷ Vgl. Genz, 2008, S. 81f.

¹⁸ Vgl. Chappuzeau, 2005, S. 279–283. Eines der wesentlichen Beispiele bildet der Verlust des Arms bei einem Unfall. Der Unfall macht Franz Biberkopfs Psyche des Kriegsversehrten einerseits sichtbar, er kanalisiert aber auch die Spannungen des Traumatisierten in Richtung einer erotischen Aufladung. Die An- und Abwesenheit des Arms wird im Sinne von Dominanz und Unterwerfung immer wieder neu verhandelt.

¹⁹ Vgl. Döblin, 1993, S. 146.

nebenher eingestreute Monument ist, wie viele andere Verweise, ein unglaubliches Indiz für diese von vielen Lesern nicht wahrgenommene Präsenz der Erfahrungen der Massenvernichtung in der Nachkriegszeit. Zugleich werden gesellschaftliche Verwerfungen des wieder erstarkenden deutschen Militarismus in der Frühphase des Nationalsozialismus antizipiert. Die Verdrängung und Präsenz traumatischer Erfahrung bildet also zugleich ein politisches Motiv.²⁰

Warum hat Döblin diese Spuren in einer Weise in seinem Text verstreut, dass lange Zeit nur wenige, sehr empfindsame Leser wie Rainer Werner Fassbinder mit ihnen arbeiten konnten? Ich möchte hierzu Matthias Prangels Interpretation von Döblins Romanpoetologie heranziehen.²¹ Döblin wendet sich bekanntlich gegen die gesamte bürgerliche Romantradition seiner Zeit. Die von Döblin 1913 geforderte „Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonisation“²² ist nicht nur an der Sympathie mit dem gescheiterten, untergehenden Subjekt der Moderne ablesbar, sondern erfordert einen grundsätzlich anders orientierten Schreibprozess der komplexen und nicht reduzierbaren Ambivalenzen. In Form einer radikal nicht-mimetischen, nicht verweisenden oder erzählerisch abbildenden Charakteristik konstituiert sich der Text „als eine Wortwelt“²³. Fundstücke aus der Stadt der Gegenwart werden wie O-Töne ohne Erläuterung oder Verbindung montiert. Dieses von Döblin im *Bau des epischen Werks* von 1928 anvisierte „Denken ohne Gedanken“²⁴ bezeichnet Prangel als „vorbewusstes Inkubationsstadium“²⁵ der Fragmente: „das epische Werk als Ergebnis eines sukzessiven Anlagerungsverfahrens, besser noch als ein Vorgang, ein Werdendes und Geschehendes“²⁶. Als Gegenposition, die ich kritisch hinterfragen möchte, rufe ich hierzu den Ansatz von Erich Kleinschmidt in Erinnerung. Kleinschmidt begreift Formen der Entfremdung bei Döblin immer als Korrelationen sprachlicher Ordnung im Sinne einer darstellenden Vernetzung und unterwirft alle Bereiche der Entgrenzung und Kontingenz der modernen Welt einem strikten formalistischen Steuerungsprinzip. Komplexität und

²⁰ Vgl. Chappuzeau, 2005, S. 288.

²¹ Vgl. Prangel, 2006, S. 11–29.

²² Döblin, 2013, S. 121.

²³ Prangel, 2006, S. 24.

²⁴ Döblin, 2013, S. 230.

²⁵ Prangel, 2006, S. 27.

²⁶ Ebd., S. 29.

Unübersichtlichkeit werden also von Kleinschmidt in einem formal strukturierten, narrativen „Spannungsnetz“²⁷ zusammengebunden. Wo genau verlaufen nun die Grenzen des kreativen, eingreifenden und anordnenden Gestaltens von Texten, die sich mit den massiven traumatischen Erfahrungen der Nachkriegszeit beschäftigen? Lässt sich in *Berlin Alexanderplatz* ein produktives Anlagerungsverfahren ohne darstellende Vernetzung nachvollziehen?

Zur Veranschaulichung der Problematik komme ich jetzt wieder auf die bereits benannte Schlachthofszene in Döblins Roman zurück. Die somatische Qualität des Traumas ist in *Berlin Alexanderplatz* konsequent vorsprachlich organisiert, d.h. sie kann also nicht von einem Erzähler beschrieben, geschweige denn von einer Figur benannt werden. Döblin vollzieht bei der gleichzeitig auftretenden Verflechtung dieser unmittelbaren körperlichen Erfahrungen mit hinzutretenden Erzählerstimmen eine schwierige Gratwanderung. Somatische Qualität kann nur als Spiegelung wie zwischen Franz Biberkopf und den Schweinen in der Schlachthofszene erlebt werden: „Das zappelt unten. Das strampelt. Das schleudert sich auf die Seite. Das weiß nichts mehr. Und liegt da. Das machen die Beine, der Kopf.“²⁸ Die Erzählerstimmen schreiben sich mit ironischen Wendungen in den Text ein, ohne die traumatische Qualität des Augenblicks zu unterlaufen:

Siehe da, das ist der letzte Mensch, der sich mit euch beschäftigt! Denkt nicht schlecht von ihm, er tut nur, was seines Amtes ist. Er hat eine Verwaltungsangelegenheit mit euch zu regeln. Er hat nur Stiefel, Hose, Hemd und Hosenträger an, die Stiefel bis über die Knie. Das ist seine Amtstracht. [...] Es handelt sich um ein Ermittlungsverfahren gegen eine gewisse Person, eine gewisse Person x gegen y. – Hatz! Da ist ihm eins vor die Füße gelaufen, hatz! noch eins. Der Mann ist flink, er hat sich legitimiert, das Beil ist heruntergesaut, getaucht in das Gedränge mit der stumpfen Seite auf einen Kopf, noch einen Kopf.²⁹

Die unbestimmte Qualität des Grotesken vollzieht vor der Folie der Schlachthofszene den Übergang zwischen Massentiertötung und Kriegsszenario. Sie verknüpft den Anfall des Kriegszitterers mit einer Kritik der öffentlichen Institutionen, die sich kaltherzig über die

²⁷ Kleinschmidt, 2007, S. 197.

²⁸ Döblin, 1993, S. 149.

²⁹ Ebd.

Bedürftigkeit und Schutzlosigkeit der Kriegsheimkehrer hinwegsetzen, um unversehens im Kriegsgeschehen selbst wieder anzukommen. Die Mauer traumatischer Erfahrung kann nicht durchbrochen werden. Dieser zyklische Ansatz menschlichen Leidens, dem auch die Erzählerstimmen nicht entkommen können, wird unumschränkt und unvermittelt vollzogen: „Schreimauer, Schreilanzen gegen das da, höher hin, Schreisteine. [...] Quellendes Schreien, Schreimassen, gegen das da, keine Zeit, keine Stunde, kein Jahr.“³⁰ Ebenso wenig kann Trauma von denjenigen abgebildet werden, die sich in der Wirkungsspirale befinden, denn Trauma vollzieht sich nach Freuds programmatischem Essay *Jenseits des Lustprinzips*, den Döblin sehr gut kannte,³¹ durch Verdrängung, durch Gegenbesetzung und Überschreibung als ein kontinuierlich Geschehendes. Die eigentliche Leerstelle des abwesenden und unzugänglichen Unfalls wird verdeckt. Das Bewusstsein entsteht also nach Freud „an Stelle der Erinnerungsspur“³², bzw. „an ‚der‘ Stelle der Erinnerungsspur“³³, wie hierzu Walter Benjamin treffend bemerkt hat. Damit ist Rekonstruktionsarbeit, so wie Freuds Traumarbeit, immer einem unüberwindlichen Zweifel der Überschreibung ausgesetzt. Trauma ist eben nicht, wie fälschlich von Aleida Assmann angenommen wurde, im kulturellen Gedächtnis auf dem Wege einer „kulturellen Gerinnung“³⁴ nachweisbar.

Die jahrzehntelange Debatte zur Aufarbeitung der Shoah hat erst allmählich ermöglicht, die Beschaffenheit und Mechanismen traumatischer Spuren nachzuvollziehen und melancholisches Leiden im Sinne einer nicht normativen Betroffenheit und Anteilnahme ernst zu nehmen. Das Phänomen der Latenz mit absoluter Negativität und fortgesetztem Leiden wurde zur ethischen Kernfrage des französischen Philosophen Emmanuel Lévinas: „Philosophie nach Auschwitz heißt, diese Drohung wahrzunehmen und den Tod als ‚möglichen‘ zu ‚retten‘.“³⁵ Mit der „nackten Existenz“ in der traumatischen Schwellenerfahrung bei Giorgio Agamben³⁶ hat das Verständnis zu traumatisierter Leiblichkeit als Alteritätserfahrung den Weg in eine

³⁰ Ebd., S. 369.

³¹ Scholvin, 1985, S. 51.

³² Freud, 1975, S. 240.

³³ Vgl. die gesammelte Diskussion zum Gedächtnisdiskurs bei Denschlag, 2018, S. 129.

³⁴ Assmann und Frevert, 1999, S. 12, 30.

³⁵ Weber, 1990, S. 150.

³⁶ Agamben, 2002, S. 184–197.

breite internationale Diskussion gefunden.³⁷ Die von Theodor Adorno in seiner *Negativen Dialektik* vertretene (und von den sogenannten Vergangenheitsbewältigern oft kritisierte) Vorstellung, dass nur das Leiden selbst Objektivität sein kann,³⁸ wurde von Dominick LaCapra mit einem starken Appell zur Aufwertung der Melancholie bestätigt,³⁹ die bis dahin als unerwünschter Antagonist zur Aufarbeitung aufgefasst worden war. In der kulturwissenschaftlichen Germanistik hat Sigrid Weigel diese Symptome des fortgesetzten Leidens in einen transgenerationellen Wirkungsrahmen überführt.⁴⁰ Trauma wird nicht nur dauerhaft wiederholt und erneuert, es wird auch mit all seinen bedrohlichen Aspekten in die nächste Generation übertragen. Dieser Befund der transgenerationellen Traumarbeit nach dem Zweiten Weltkrieg bildet seit einigen Jahren eine wichtige Voraussetzung für die Betrachtung des Ersten Weltkriegs und verändert auch die Perspektive zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*.

3. Empathie des Wahnsinns und kritischer Widerstand: Fassbinders Traum vom Traum des Franz Biberkopf

Vor dem Hintergrund der Gedächtnisdebatte der vergangenen zwanzig Jahre ist es bemerkenswert, dass der deutsche Theaterautor und Filmemacher Rainer Werner Fassbinder in Döblins *Berlin Alexanderplatz* schon in den 1970er Jahren einen Schlüsseltext zur Beschäftigung mit den Langzeitwirkungen des Militarismus erkannt hat. Am Ende seiner Fernsehserie *Berlin Alexanderplatz*, die 1980 erstmals ausgestrahlt wurde, zieht Fassbinder Verbindungslinien vom wilhelminischen Zeitalter über den Ersten und Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit bis hin zur Bombardierung Hiroshimas. In einer wüsten Klang-Bild-Montage führt er alle Elemente seines Schaffens in seinem Epilog zur TV-Serie unter dem Titel „Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf von Alfred Döblin“⁴¹ zusammen. Der direkte, erklärende Zugang zu den Traum- und Schattenbildern der Vergangenheit wird von Fassbinder verstellt, zugleich drängen sich die assoziativen Bilder jedoch in ungewohnten Verknüpfungen dem Zuschauer im Sinne

³⁷ Vgl. Chappuzeau, 2005, S. 198.

³⁸ Vgl. Adorno, 1973, S. 29.

³⁹ Vgl. LaCapra, 1994, S. 14f., 195, 209–213.

⁴⁰ Vgl. Weigel, 1999, S. 51–76.

⁴¹ Vgl. Fassbinder, 1992, S. 81–90.

einer unmittelbaren Präsenz auf: die Traum- und Schattenbilder wandern zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hin und her und können nur noch in einem Zwischenreich des Wahnsinns erfasst werden.⁴²

Der geläuterte Mensch Franz Biberkopf am Ende des Romans hat erfolgreich seine traumatischen Erfahrungen an der Front verdrängt und ist ein Brauchbarer für den neu erstarkenden Militarismus geworden. Döblin zeichnet in empathischer Weise diesen negativen Verlauf des Kriegstraumas als sich unmittelbar vollziehende Verkettungen nach und kann darüber hinaus einen kritischen Anspruch an den Leser vermitteln, der zwischen den Ebenen springen muss und die zunehmende Eskalation als Aufforderung zum Widerstand erkennen kann:

Wach sein, wach sein, es geht was vor in der Welt. Die Welt ist nicht aus Zucker gemacht. Wenn sie Gasbomben werfen, muss ich ersticken [...]. Da werde ich nicht mehr schreien wie früher: das Schicksal, das Schicksal. Das muss man nicht als Schicksal verehren, man muss es ansehen, anfassen und zerstören. Wach sein, Augen auf, aufgepasst, tausend gehören zusammen, wer nicht aufwacht, wird ausgelacht oder zur Strecke gebracht. Die Trommel wirbeln hinter ihm. Marschieren, marschieren, wir ziehen in den Krieg.⁴³

Unter dem Eindruck der Traumata des Zweiten Weltkriegs und der Verstrickungen der betroffenen Generationen trifft Fassbinder mit der Rückkehr in die Schmerzerfahrung bei Döblin eine wesentliche Entscheidung für seine kritische Körperpolitik. Die Dispositive staatlicher Gewalt werden nicht nur hinterfragt, es wird ein massiver Gegensatz zu der bis heute gültigen distanzierten Geschichtsschreibung hergestellt, die aus Sicht der Kritik der 1970er Jahre die Erfahrung von Wiederholung und Überschreibung an normative Strukturen bindet.

Fassbinder steht damit der in Frankreich populären Schizo-Analyse der Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari sehr nahe.⁴⁴ Nur der Schizophrene ist in der Lage, die regulierenden Wunschmaschinen der autoritären kapitalistischen Disziplinargesellschaft außer Kraft zu setzen. Zugleich verliert der in der Psychose gefangene Mensch den Kontakt zur Außenwelt und erlebt sie als Bedrohung. Fassbinder hat

⁴² Vgl. Chappuzeau, 2005, S. 303–324.

⁴³ Döblin, 1993, S. 501.

⁴⁴ Vgl. Deleuze und Guattari, 1972, S. 43.

diese Verdoppelung der Perspektiven mit der Anteilnahme für den Anderen als Döblins größte Stärke hervorgehoben. Mit dem Hinterfragen der analytischen und steuernden Prozesse rückt die leibliche Erfahrung in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

Zusammengefasst soll noch einmal hervorgehoben werden, dass in der Montage Alfred Döblins in der Form eines vorbewussten Anlagerungsverfahrens erreicht wird, dass im Text eine Entselbstung des Autors wiedergespiegelt werden kann. Sie ist also bei Döblin kein experimentelles Verfahren im Sinne geplanter Anordnungen und Kontextualisierungen, sondern hebt diese auf und ermöglicht eine auf Unmittelbarkeit ausgerichtete Anteilnahme, die von Fassbinder später als ein kontinuierlich fortgesetzter Akt des Leidens interpretiert wird, den er sich für seine eigenen Werke zum Vorbild nimmt. Die kritische Distanz, die sich zuweilen in den Text einschreibt, zielt demgegenüber auf die Geschichtsschreibung. Auf diese Weise fügt sich Döblin selbst als betroffener Zuhörer in eine aktive, unabgeschlossene Traumadynamik ein, die uns als Leser – auch heute noch – ein Kondensat der Geschichte entzieht und in einen interpersonalen Kontext der Übertragung einbezieht.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor, 1973. *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit*. Gesammelte Schriften, Bd. 6, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- AGAMBEN, Giorgio, 2002. *Homo sacer: die Souveränität und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ASSMANN, Aleida und Ute FREVERT, 1999. *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit: vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verl.-Anstalt.
- CHAPPUZEAU, Bernhard, 2005. *Transgression und Trauma bei Pedro Almodóvar und Rainer Werner Fassbinder: Gender, Memoria, Visum*. Tübingen: Stauffenburg.
- DELEUZE, Gilles und Félix GUATTARI, 1972. *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie* Paris: Minuit.
- DENSCHLAG, Felix, 2018. *Vergangenheitsverhältnisse: ein Korrektiv zum Paradigma des „Kollektiven Gedächtnisses“ mittels Walter Benjamins Erfahrungstheorie*. Bielefeld: Transcript.

- DIETZE, Gabriele, 2014. Simulanten des Irrsinns auf dem Vortragspult: Dada, Krieg und Psychiatrie: eine aktive Traumadynamik. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 37 (4), S. 333–350.
- DÖBLIN, Alfred, 1993. *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Hrsg. von Helmuth Kiesel. München: Artemis & Winkler.
- DÖBLIN, Alfred, 2013. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Frankfurt am Main: Fischer.
- FASSBINDER, Rainer Werner, 1992. *Filme befreien den Kopf*. Hrsg. von Michael Töteberg. Frankfurt am Main: Fischer.
- FREUD, Sigmund, 1975. *Psychologie des Unbewussten*. Studienausgabe 1969–1975, Bd. III, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer.
- GENZ, Julia, 2008. Döblins Schreibweise der Evokation und Aussparung: psychoanalytische und psychiatrische Diskurse in *Die Tänzerin und der Leib*. In: Sabina BECKER und Robert KRAUSE, Hrsg. *Internationales Alfred-Döbblin-Kolloquium Berlin 2007. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 95. Bern: Peter Lang, S. 69–82.
- HONOLD, Alexander, 2003. Der Krieg und die Großstadt: *Berlin Alexanderplatz* und ein Trauma der Moderne. In: Hartmut EGGERT und Gabriele PRAUSS, Hrsg. *Internationales Alfred-Döbblin-Kolloquium Berlin 2001. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 69. Bern: Peter Lang, S. 191–211.
- HORN, Eva, 1999. Versuchsordnung Roman: Erzählung und Wissen vom Menschen in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und *Hamlet oder Die Lange Nacht nimmt ein Ende*. In: Ira DORF und Gabriele SANDER, Hrsg. *Internationales Alfred-Döbblin-Kolloquium Berlin 1997. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 46. Bern: Peter Lang, S. 117–134.
- HUELSENBECK, Richard, 1927. Dada in Zuerich. In: *Die Weltbühne*. 02.08.1927, Berlin, S. 172–174.
- HUELSENBECK, Richard, 2012. *Dada-Logik 1918–1972*. Hrsg. von Herbert Kapfer. München: Belleville, S. 44–48.
- IADG / Internationale Alfred Döbblin Gesellschaft. IADG-Publikationen [online]. Freiburg: Sabina BECKER, Hrsg. 29.11.2017 [Zugriff 04.10.2018]. Verfügbar unter: http://www.alfred-doeblin.de/iadg/iadg_veroeffentlichungen.htm.
- KLEINSCHMIDT, Erich, 2007. Poetik der Unordnung: Kontingenz und Steuerung im Schreibprozess bei Alfred Döbblin. In: Yvonne WOLF, Hrsg. *Internationales Alfred-Döbblin-Kolloquium Berlin 2005. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 90. Bern: Peter Lang, S. 189–202.
- KOMFORT-HEIN, Susanne, 2011. Im unirdischen unterirdischen Getobe eine Bewegung unbezwingbar nach vorwärts. In: Ralf Georg BOGNER, Hrsg.

- Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2009. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 101. Bern: Peter Lang, S. 57–76.
- LACAPRA, Dominick, 1994. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca und London: Cornell University.
- LEIBBRAND, Werner, 2004. Da-Da: In ärztlicher Betrachtung. In: *Tägliche Rundschau*. 21.06.1920, Berlin. In: Harriett WATTS, Hrsg. *Dada and the Press*. Farmington Hills: Hale, S. 62.
- PRANGEL, Matthias, 2006. Alfred Döblins Überlegungen zum Roman als Beispiel einer Romanpoetologie des Modernismus. In: Christine MAILLARD und Monique MOMBERT. *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2003. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 75. Bern: Peter Lang, S. 11–29.
- SANDER, Gabriele, 2006. Alfred Döblin und der Großstadtrealismus. In: Dieter DISTL, Stefan NEUHAUS, Rolf SELBMANN, John SPALEK und Thorsten UNGER, Hrsg. *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik: Schriften der Ernst Toller Gesellschaft*, Bd. 5. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 139–150.
- SCHÄFFNER, Wolfgang, 1995. *Die Ordnung des Wahns: zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*. München: Fink.
- SCHOLVIN, Ulrike, 1985. *Döblins Metropolen: über reale und imaginäre Städte und die Travestie der Wünsche*. Weinheim und Basel: Beltz.
- WEBER, Elisabeth, 1990. *Verfolgung und Trauma: zu Emmanuel Lévinas' Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Wien: Passagen.
- WEIGEL, Sigrid, 1999. Télescopage im Unbewussten: zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: Elisabeth BRONFEN, Birgit ERDLE und Sigrid WEIGEL, Hrsg. *Trauma: zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, S. 51–76.

Abstract

Since its appearance in 1929, Alfred Döblin's novel *Berlin Alexanderplatz* is among the famous city novels of the century. However, its significance for the experimental quality of the montage novel is not only based on the metropolitan experience itself, but also stresses on the consequences of the First World War in a specific way. The possibilities and limits of trauma narratives in post-war fiction are analyzed and referred to the interpretation of Rainer Werner Fassbinder. The current interpretation of the experimental montage novel is called into question.

Key words

Alfred Döblin, First World War, city novel, trauma, Rainer Werner Fassbinder

Fortdauernde Experimente mit einem literarischen Motiv oder Dreimal 25

Reiner Neubert

Abstract

Das „Prager Wintermärchen“ als literarisches Motiv „Böhmen liegt am Meer“ (Shakespeare, 1611, *Das Wintermärchen*) entstand vor etwa fünfzig Jahren neu. Ingeborg Bachmann schuf ein bedeutsames Gedicht während einer Reise durch Prag. Gleichzeitig erlebte Volker Braun 1968 ein „Böhmen im Meer von Blut“. Eine aktuelle Biografie zu I. Bachmann von Ina Hartwig zwingt zum neuerlichen Umgang mit dem literarischen Motiv.

Schlüsselwörter

Böhmen am Meer; Wintermärchen; Prager Frühling

Am 23. Mai 2018, war es genau 400 Jahre her, dass der Fenstersturz zu Prag passierte. Am 23. Mai 1618 wurde das bislang größte Gemetzel in Europa ausgelöst. Der 30-jährige Krieg kostete fünf Millionen Menschen das Leben, „es gab, gemessen an der Gesamtbevölkerung, mehr Opfer als im zweiten Weltkrieg“¹. Sieben Jahre vor diesem Datum erschien das vorletzte Drama von William Shakespeare mit dem Titel *Das Wintermärchen* (1611). Darauf kommen wir zurück. Nun zu „Dreimal 25“.

1. Biografisches und Bibliografisches (1 x 25)

Vor 25 Jahren kam ich für sechs Jahre an die Pädagogische Fakultät der Westböhmischen Universität Pilsen, lehrte hier Literaturgeschichte, Kinder- und Jugendliteratur, aber auch Kulturgeschichte, Grammatik, hatte Sprachübungen. Neben vielen Begegnungen mit Studierenden, die über unterschiedliche Kontakte noch nachwirkten, schrieb ich einen *Abriss zur Geschichte und Theorie der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*² als Lehrmaterial für zukünftige Deutschlehrer, die

¹ Kleinhubert, 2018, 104.

² Vgl. Neubert, 1996.

in Pilsen und an anderen Universitäten der Tschechischen Republik ausgebildet wurden. Dieses Material benutzte ich später noch in Budweis, Braunschweig und Chemnitz. In Pilsen fand ich auch eine enge Beziehung zur tschechischen Literatur, verglich sie mit der deutschen und österreichischen Literatur, und so entstand das Studienmaterial *Böhmen liegt am Meer: ein literarisches Lesebuch*³.

Grundlage des Lesebuches war das Gedicht „Böhmen liegt am Meer“⁴ der österreichischen Schriftstellerin Ingeborg Bachmann, das zwischen 1964 und 1968 entstand. Im Buch sind Texte eines weiteren österreichischen Dichters (Erich Fried), von deutschen Schriftstellern (Franz Fühmann, Volker Braun, H. M. Enzensberger) sowie von tschechischen Autorinnen und Autoren (Libuše Moníková, Zuzana Brabcová, Jiří Gruša) zusammengetragen, die sich allesamt auf Shakespeares Drama *Das Wintermärchen* beziehen, in dem unverhofft ein Schiff am Strand von Böhmen ankert. Ein Witz? Ein Fantasieauswuchs?

In jener Studienanleitung werden alle drei literarischen Gattungen bedient, mitunter vollständig, oft als Teilabdruck. Auffällig ist, dass sich alle Texte auf die Zeit um das Jahr 1968 und die Folgejahre beziehen, die hierzulande als ‚Normalisierung‘ bis hin zur Samtenen Revolution fixiert worden sind. Themen dieser Texte sind individuelle und gesellschaftliche Umbrüche, Liebe zu Partnern sowie zur Heimat, Fantasiewelten, historische Ereignisse, denen auf den Grund gegangen wird: zu Grunde gehen, wie es Ingeborg Bachmann empfiehlt. Nun zu den Experimenten.

2. Das Jahr der Jubiläen (2 x 25)

Dem Jahr 1968, also den turbulenten Ereignissen vor 50 Jahren, wird in ganz Europa und gar in der Welt gedacht. Es ist das Jahr der Aufbrüche, Revolten, Widerstände in Frankreich und Deutschland. Die sogenannte 68er-Bewegung ging daraus hervor, der dann auch die militante RAF in der BRD entsprang. Aber offenbar ganz anders verlief der Prozess in der Tschechoslowakei, wie es Martin Schulze Wessel in *Der Prager Frühling*⁵ formuliert. Er registriert europaweit ein Aufbegehren der Intellektuellen, insbesondere der Studenten, die mit

³ Vgl. Neubert, 1999.

⁴ Vgl. Neubert, 2015, S. 12.

⁵ Vgl. Schulze Wessel, 2018.

lässiger Kleidung, langen Haaren, Beatmusik, dem Streben nach sexueller Freiheit im Drogenrausch und der Abkehr von der Konsumkultur die politische Debatten belebten, zu Demonstrationen aufriefen, die mitunter nur mit Gewalt von der Staatsmacht eingedämmt werden konnten. In der Tschechoslowakei hingegen sei, nach Schulze Wessel, keine Jugendrevolte gegen staatliche Machtstrukturen zu verzeichnen gewesen; der ‚Prager Frühling‘ sei keine Rebellion gewesen, auch kein Produkt eines Generationskonfliktes (wie in Berlin oder Paris), er sei sogar von Vertretern der kommunistischen Partei und des Staates selbst mit ausgelöst worden. Dazu gleich mehr.

Aber: vor 50 Jahren wurde zufällig (?) auch das Gedicht „Böhmen liegt am Meer“ von Ingeborg Bachmann verfasst und im berühmten *Kursbuch 15* publiziert, herausgegeben von Hans Magnus Enzensberger. Interessant für uns ist eine aktuelle Würdigung von Volker Weidermann, die mit dem Titel „Klub der Visionäre: die deutschsprachige Literatur im Jahr 1968“ kürzlich im *Literatur-Spiegel* erschien:

Ingeborg Bachmann, längst aus dem Paargefängnis mit Frisch verstoßen, veröffentlicht ihr letztes Gedicht, ausgerechnet in jenem von Hans Magnus Enzensberger herausgegebenen *Kursbuch 15*. Jenem legendären Literaturband, in dem vorn ein hundertjähriger ehemaliger Sklave aus Kuba in Enzensbergers Übersetzung schrieb: ‚Jeder wo er hingehört! Die Amerikaner gehören in die Hölle.‘ Von Enzensberger zustimmend kommentiert: ‚Sein politisches Urteil ist unbestechlich. Es gründet nicht in Theorien, sondern in Erfahrungen‘... Umso betörender, freier, trauriger liest sich das wenige Seiten später folgende Gedicht Bachmanns ‚Böhmen liegt am Meer‘. Darin diese Zeilen: ‚Bin ich’s, so ist’s ein jeder, der ist soviel wie ich. / Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen. / Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder. / Zugrund gerichtet, wach ich auf. / Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.‘⁶

Ingeborg Bachmann, wohnhaft seinerzeit in Westberlin, getrennt von Max Frisch, ruhelos, mitten im Prozess der Weltveränderung und der Umbrüche in der deutschsprachigen Literatur, in denen das Buch als Maschinengewehr verstanden wurde, wie es Enzensberger mit Beispielen von Max Frisch, Peter Handke bzw. Thomas Bernhard belegt, entwickelt Ingeborg Bachmann eine tiefe Sehnsucht nach dem Meer, in dem man eben unverloren sei, in dem man an ein Wort grenze, sich

⁶ Weidermann, 2018, S. 2.

als Böhme fühle im Land seiner Wahl:

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,
ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu
sehen.⁷

Zu unserem Experimentierfeld zählt auch die eben erschienene Biografie Ingeborg Bachmanns von Ina Hartwig *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biografie in Bruchstücken*⁸. Darin wird nicht nur unsere These bestätigt, die Dichterin habe eine recht enge Beziehung zu mehreren deutschsprachigen Schriftstellern gehabt, so z. B. zu Erich Fried (dessen Rezension zu ihrem Gedicht sehr persönlich, beinahe intim wirkt), zu Max Frisch, mit dem sie intensiv zusammen lebte in jeder Beziehung, zu Hans Magnus Enzensberger und eben auch zu Franz Fühmann, dessen Novelle sie gekannt hat und die möglicherweise gar der Auslöser war, sich längere Zeit mit dem Motiv „Böhmen am Meer“ zu beschäftigen. Ihr Gedicht wird von Ina Hartwig als das „schönste Gedicht des 20. Jahrhunderts“⁹ bezeichnet, und die Dichterin sei u. a. damit auf dem Weg gewesen, „Primadonna der deutschen Literatur“¹⁰ zu werden, wie es Reich-Ranicki ebendort bekräftigend hinzufügte.

Zur unmittelbaren Entstehung des Gedichts habe eine spontane gemeinsame Reise von Berlin über Prag nach Italien, weiter nach Ägypten beigetragen, die sie mit dem Landsmann Adolf Opel im Jahre 1964 im Januar begann und die etwa ein halbes Jahr währte. Ingeborg Bachmann war zu diesem Zeitpunkt 37, ihr Begleiter 28 Jahre alt. Die offenbar heftige Liebesbeziehung zwischen beiden schlug sich auch in den Versen nieder. Zuerst aber entstand das Gedicht „Prag Jänner 1964“:

Seit jener Nacht
gehe und spreche ich wieder,
böhmisch klingt es,
als wär ich wieder zuhause,

⁷ Vgl. Neubert, 2015, S. 12.

⁸ Vgl. Hartwig, 2017.

⁹ Ebd., S. 204.

¹⁰ Ebd., 103.

wo zwischen der Moldau, der Donau
und meinem Kindheitsfluß
alles einen Begriff von mir hat.
Gehen, schrittweis ist es wiedergekommen,
Sehen, angeblickt, habe ich wieder erlernt.
Gebückt noch, blinzelnd,
hing ich am Fenster,
sah die Schattenjahre,
in denen kein Stern
mir in den Mund hing,
sich über den Hügel entfernen.
Über dem Hradschin
haben um sechs Uhr morgens
die Schneeschaufler aus der Tatra
mit ihren rissigen Pranken
die Scherben dieser Eisdecke gekehrt.
Unter den bersten- den Blöcken
meines, auch meines Flusses
kam das befreite Wasser hervor.
Zu hören bis zum Ural.¹¹

Hier beginne die „poetische Rückgewinnung ihrer verloren geglaubten Sprach Heimat“¹², wie Hartwig resümiert. Und gleichsam ist und bleibt „Böhmen liegt am Meer“ auch ein „betörendes, freies, trauriges Liebesgedicht“¹³, so Weidermann.

3. Ausblick eines 75-Jährigen (3 x 25)

Kürzlich gab ich die im Jahr 1999 von mir publizierte Studienanleitung *Böhmen liegt am Meer* als Buch neu heraus. Das kam so: Am 2. Juni 2013 sollte eine Ausstellung von Grafiken der Annaberger Künstlerin Sylvia Graupner in der Zwickauer Galerie am Domhof eröffnet werden, und sie wurde in der Presse mit dem Titel „Böhmen am Meer“ angekündigt. Das elektrisierte mich natürlich. Es war ein Sonntag, und früh machte ich mich auf den Weg zum Ausstellungsort. Aber die Tür war verschlossen, die Eröffnung per Zettel abgesagt. Die Zwickauer Mulde drohte wegen Hochwassers über die Ufer zu treten; das Stadttinnere war schon zwangsgeräumt worden. Teile von Sachsen und auch von

¹¹ Bachmann, 1978, S. 67.

¹² Hartwig, 2017, S. 305.

¹³ Weidermann, 2018, S. 2.

Böhmen standen bereits unter Wasser! Böhmen im Meer! Etwa derart, wie es Zuzana Brabcová in ihrem Roman *Weit vom Baum*¹⁴ schildert, nur dass dort Prag überflutet wird.

In der Folge nahm ich Kontakt zur bildenden Künstlerin auf, besichtigte die Ausstellung später, die sich als Zyklus von 13 Grafiken darstellte und sich ausschließlich auf das Bachmann-Gedicht bezog. Die Liebe der gezeichneten Figur zu ihrem Partner und zur Stadt Prag spricht aus allen Bildern. Diese Bilder bereichern nun mein Buch. Im Gespräch mit der Künstlerin ergab sich, dass sie nichts wusste von den gesellschaftlichen, politischen und kulturpolitischen Hintergründen des Textes; sie war erstaunt, wie viele Autoren aus Deutschland, Österreich und der Schweiz das Motiv außerdem bewegt hatte.

An dieser Stelle wäre noch über Volker Braun zu sprechen. Nicht nur sein Gedicht „Prag“¹⁵ aus dem Jahr 1968 wäre hier maßgeblich:

Goldene Stadt...
Durchdröhnt
Aber von schwarzen Panzern...
Eisenketten knirschend
Über die Galerien. Die Eingeborenen wie
Wachsfiguren, blicken
Aus der Wäsche, bleich, auf
Bajonette – Böhmen
Am Meer
Von Blut?¹⁶

Interessant ist auch sein Drama *Böhmen am Meer*¹⁷, das 1991 uraufgeführt worden war und das er – laut seiner Tagebücher *Werktage: Arbeitsbuch 1990–2008*¹⁸ – insgesamt 16 mal im Text verändert hat. Ist in der Studienanleitung noch der Ursprungstext fixiert, in dem zuletzt ein Tscheche, ein Russe und ein US-Amerikaner am Strand von Böhmen von der Sturmflut ins Meer gespült werden – wobei Böhmen hier als Metapher für den Sozialismus mit menschlichem Antlitz, als Utopie gesehen werden kann, die es eigentlich zu erhalten gelte – sind es in der jetzt von Volker Braun autorisierten Fassung drei Leute

¹⁴ Vgl. Brabcová, 1993.

¹⁵ Braun, 1974, S. 46–48.

¹⁶ Ebd., S. 46.

¹⁷ Braun, 1993, S. 61–115.

¹⁸ Vgl. Braun, 2014.

aus Böhmen, die von der Sturmflut hinweg gerissen werden. Diese figurliche Änderung sei aus den intensiven Studien der Biografien und Texte von Franz Kafka und Eduard Goldstücker erwachsen und seine eigene Position wäre eben 2015 anders geworden: „... das ICH wohnte entwaffnet der Beseitigung der eigenen Ideen bei.“¹⁹

Damit sind wir wieder bei Schulze Wessel, der sich Eduard Goldstücker ebenfalls intensiv widmet. Neben vielen anderen tschechoslowakischen Schriftstellern (Kundera, Kohout, Vaculík, Jan Procházka, Hrabal, Havel u. a.) ist es in seinem Buch *Der Prager Frühling* immer wieder der slowakische, jüdische Kommunist Goldstücker, der eng verbunden mit der Reformbewegung im Fokus steht. Die von ihm initiierte Kafka-Konferenz im Jahre 1963 in Liblice sei Ausgangspunkt des Frühlingsbegehrens gewesen. Goldstücker habe betont, dass Kafka als deutscher Jude Opfer des schwelenden Antisemitismus gewesen sei, und seine Werke seien nicht nur aktuell, sondern eben noch 1963 gültig, sowohl im Kapitalismus als auch im Sozialismus, sie seien weder destruktiv, noch irrational, und die von ihm dargestellte Entfremdung des Menschen vom Arbeitsprodukt und auch vom Menschen sei ebenfalls in der gegenwärtigen sozialistischen Zeit zu beobachten. Schulze Wessel vermerkt dazu, dass die Presse im Vorfeld jener Konferenz 1963 Goldstücker denunziert habe als Agenten des Westens, der den Kapitalismus als Gesellschaftsordnung wieder einführen wolle.²⁰

Nur nebenbei: Die langjährige Leiterin des Lehrstuhls für deutsche Sprache des Veranstalters der hiesigen Konferenz, Johanna Filipová, war eine der ersten Studentinnen Goldstückers in Prag, als er nach den Slánský-Prozessen in den 1950er Jahren rehabilitiert worden war. Und im Jahr 1993, als ich hier meine Gastprofessur begann, referierte Eduard Goldstücker zufällig an der Westböhmisches Universität Pilsen – natürlich über Kafka und ohne jegliches Manuskript – und als man ihn befragte, wie er sich nach seinem zweimaligen Exil in London nun nach der samtenen Revolution in seinem Heimatland fühle, antwortete er: „wie im dritten Exil...“.

In der Einleitung seines Buches formuliert Schulze Wessel zum ‚Prager Frühling‘, dass dieser „kein bleibendes Ereignis der Inspiration sei“²¹, weswegen auch keine monströsen Staatsfeierlichkeiten in Tschechien

¹⁹ Neubert, 2015, S. 26.

²⁰ Schulze Wessel, 2018, S. 57 ff.

²¹ Ebd., S. 22.

und in der Slowakei zu erwarten seien. Ob sich das bewahrheiten wird?

Schlagen wir den Bogen von 2018 über 1968 zurück zum Jahr 1668 und damit zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges, womit der Ring geschlossen wäre. Vor 350 Jahren veröffentlichte Magister Johannes Praetorius seine Sammlung der ersten Original-Erzählungen über den Berggeist Rübezahl, der auf der Schneekoppe im polnischen, böhmischen und deutschen Sprachraum sein Unwesen getrieben haben soll, hier als Krakonoš bekannt. Diese ersten und im Original vorliegenden Sagen haben wir eben mit einer Neufassung, versehen mit einem umfangreichen Glossar, herausgegeben.²² Zwei Bücher in einem. Derart lädt eine neue Motivgeschichte zum Experimentieren ein.

Literaturverzeichnis

- BACHMANN, Ingeborg, 1978. *Gedichte und Erzählungen*. Frankfurt: Bücher-gilde Gutenberg.
- BACHMANN, Ingeborg, 2015. Böhmen liegt am Meer. In: Rainer NEUBERT, Hrsg. *Liegt Böhmen am Meer?* Leipzig: Lychatz-Verlag, S. 12.
- BRABCOVÁ, Zuzana, 1993. *Weit vom Baum*. Reinbek: Rowohlt Verlag.
- BRAUN, Volker, 1974. Prag. In: Volker BRAUN. *Gegen die symmetrische Welt*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, S. 46–48.
- BRAUN, Volker, 1993. Böhmen am Meer. In: Volker BRAUN. *Texte in zeitlicher Folge*. Bd. 10. Halle: Mitteldeutscher Verlag, S. 61–115.
- BRAUN, Volker, 2014. *Werktage: Arbeitsbuch 1990–2008*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- HARTWIG, Ina, 2017. *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biografie in Bruchstücken*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- KLEINHUBBERT, Guido, 2018. Weltenbrand. In: *Der Spiegel*. 5.5.2018, Nr. 19, S. 104–112.
- NEUBERT, Reiner, 1996. *Abriss zur Theorie, Geschichte und zur Didaktik der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Pilsen: Západočeská Univerzita.
- NEUBERT, Reiner, 1999. *Böhmen liegt am Meer: ein literarisches Lesebuch*. Pilsen: Západočeská Univerzita.
- NEUBERT, Reiner (Hrsg.), 2015. *Liegt Böhmen am Meer?* Leipzig: Lychatz-Verlag.
- NEUBERT, Reiner (Hrsg.), 2018. *Rübezahl: Ein Geist? Ein Gott? Ein Eulenspiegel?* Leipzig: Lychatz-Verlag.

²² Vgl. Neubert, 2018.

SCHULZE WESSEL, Martin, 2018. *Der Prager Frühling: Aufbruch in eine neue Welt*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH.

WEIDERMANN, Volker, 2018. Klub der Visionäre: die deutschsprachige Literatur im Jahr 1968 – eine Inspektion. In: *Literatur-Spiegel*. 27.01.2018, Nr. 2, S. 2–4.

Abstract

The „Prague Winter’s Tale“ as a literary motif „Bohemia is located at the seaside“ (Shakespeare, 1611, *The Winter’s Tale*) was brought to life again fifty years ago. Ingeborg Bachmann wrote a remarkable poem during a journey through Prague. At the same time (1968) Volker Braun experienced his „Bohemia in a sea of blood“. A modern biography about I. Bachmann by Ina Hartwig leads us to a new way how to deal with this literary motif.

Key words

Bohemia at the seaside; A Winter’s Tale; The Prague Spring

Pirsig und die Deutschen

László Kovács

Abstract

Der US-Autor Robert M. Pirsig hat zwei philosophische Romane über die Qualität geschrieben: *Zen und die Kunst, ein Motorrad zu warten: Ein Versuch über Werte* (1974) und *Lila – Oder ein Versuch über Moral* (1991). Beide sind literarische Experimente, die mit der deutschen Literatur und Philosophie zwar subtil, aber eng verbunden sind. Der Beitrag möchte diese Verbindungen aufzeigen und charakterisieren.

Schlüsselwörter

Pirsig, Nietzsche, Goethe, Philosophie, Qualität

1. Wenn ein Germanist Pirsig liest...

Die Germanistik scheint, wie übrigens die meisten wissenschaftlichen Disziplinen auch – so zersplittert zu sein, dass es eine Kommunikation zwischen den einzelnen Forschungsbereichen nicht gibt oder sie kaum noch möglich ist. Oft wird ein Dialog überhaupt nicht angestrebt. Wenn ja, dann spricht man von Interdisziplinarität – ein Zeichen dafür, dass die Verbindung von traditionellen Forschungsfeldern die Abweichung von der wissenschaftlichen Norm darstellt und manchmal sogar etwas verdächtig ist. Kritik an der zu weit gehenden Spezialisierung der Wissenschaft wurde unter anderen auch schon von Goethe kritisiert.¹ Auch die Konferenz des Tschechischen Germanistenverbandes scheint sich den kritischen Stimmen anzuschließen, indem ein „Meinungsaustausch zu Themen der germanistischen Forschung im Bereich der Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft und Didaktik“ mit „Querverbindungen innerhalb der Germanistik sowie mit anderen Wissenschaftsdisziplinen“ erzielt werden sollte und schon aufgrund der Ausschreibung willkommen war.

Robert Maynard Pirsig und seine Werke wären sicher kein Thema einer traditionellen germanistischen Konferenz, da er ein US-Autor ist und seine beiden Romane eindeutig zu der amerikanischen Literatur

¹ Vgl. Landfester, 2014, S. 37ff.

zählen, in amerikanisch-englischer Sprache verfasst wurden und tief in der nordamerikanischen Kultur wurzeln. Seine Werke sind literarische Experimente irgendwo im Grenzgebiet der Literatur und Philosophie. Das ist eigentlich auch ein Grund für seine eher halbherzige Rezeption vonseiten beider Disziplinen. Für Philosophen sind sie literarische Werke, für LiteraturwissenschaftlerInnen gehören diese Bücher mehr zur Philosophie. Wenn aber ein Germanist Pirsigs Bücher liest, wird ihm einiges wahrscheinlich bekannt vorkommen.

1.1 Die Titelwahl: *Zen in the Art of Archery*

Selbst die so eindrückliche Titelwahl hängt wahrscheinlich mit einem deutschen Buch zusammen:

While Pirsig's book is in many respects singular, he drew its title as well as insights on ‚Oriental philosophy‘ from Eugen Herrigel's *Zen in the Art of Archery* (1948). Herrigel, a German philosopher who took instruction in Kyūdō (‚the way of the bow‘) in Japan between 1924 and 1929 under Master Awa Kenzō, in order to penetrate what he considered to be the ‚pure introspective mysticism‘ of Zen Buddhism.²

Es gibt eine Reihe von Verbindungen zu der deutschsprachigen Kultur und Literatur, die wiederum einem Amerikanisten vielleicht gar nicht auffallen. Es wird hier versucht, einige dieser Verbindungen aufzuzeigen.

1.2 Literarizität des philosophischen Romans und Kurzvorstellung

Pirsigs Bücher sind formal ohne Zweifel Romane. Diese Aussage klingt natürlich selbstverständlich und wegen dieser Selbstverständlichkeit, sogar überflüssig und daher leer. Die meisten Interpretationen beziehen sich aber fast ausschließlich auf den philosophischen Inhalt der Werke. Der Autor hat die literarische Form gewählt, weil das eine Einengung der Bedeutung in Richtung rein philosophischer Interpretation oder eine Vergegenständlichung der Romane als Mittel zu einer praktischen Lebensphilosophie erschwert. Esoterik und Philosophie – abgesehen von der Motorradpflege – sind die Kategorien, in

² Ratner-Rosenhagen, 2018, o. Seite.

denen man die Werke in verschiedenen Verzeichnissen finden kann. Daher scheint es doch sinnvoll zu sein, die Bücher als Literatur zu interpretieren. Es wird im Rahmen dieses Beitrags keine vollständige Interpretation erstrebt, nur einige, die deutsche Literatur betreffenden Möglichkeiten der intertextuellen Annäherung sollen aufgedeckt werden.

Zur Person: Robert Maynard Pirsig, Jahrgang 1928, geboren in Minnesota, publizierte nach mehreren missglückten Versuchen seinen ersten Roman 1974 unter dem Titel *Zen und die Kunst ein Motorrad zu warten* (Originaltitel: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*). Er ist kein junger Mann mehr, trotzdem wird sein Werk von der Jugend der 1970er Jahre begeistert aufgenommen. Die Gründe für den Erfolg sind wenig erforscht, aber wir können ziemlich sicher sein, dass der Zeitgeist der Hippie-Generation dabei eine ausschlaggebende Rolle spielte. Der Held des Buches, der Erzähler, der seine frühere Persönlichkeit, die er vor seiner in Amnesie endenden Geisteskrankheit hatte, Phaidrus nennt, ist ein Beobachter, für den es in der Welt und in seiner eigenen Person lauter Fragen gibt, statt der Selbstsicherheit, des Optimismus und des Karrieredenkens der Generation der Väter, obwohl Pirsig komischerweise biografisch eher dazu zählt. Das veränderte geistige Milieu der 1990er Jahre wäre demnach der Grund für den relativen Misserfolg des zweiten Romans von Pirsig *Lila: An Inquiry Into Morals*, der 1992 in den USA und 1996 in Deutschland unter dem Titel *Lila – Oder ein Versuch über Moral* erschienen ist.

In *Zen und die Kunst ein Motorrad zu warten* fährt der Held in Begleitung seines Sohnes Chris (11 Jahre alt) aus Mittel-West-Amerika Richtung Pazifik, also in den Westen. Lila, die alternde Prostituierte, ist die MitfahrerIn desselben Erzählers im späteren Werk, diesmal gibt es eine Bewegung in Richtung Ost und Süd. Statt des Motorrads fährt man hier ein Segelboot. In beiden Büchern bilden die drei Bereiche – Natur (die amerikanische Landschaft), Technik (Motorrad und Boot), und die Mitmenschen (Chris und Lila) – einen wichtigen Bezugspunkt, manchmal Kontrapunkt zu den philosophischen Essays des Erzählers. Diese und ähnliche Faktoren werden in zusammenfassenden Interpretationen oft einfach wegrationalisiert. Durch den erwähnten literarischen Charakter der beiden Romane erklärt sich die Oberflächlichkeit der verschiedenen Zusammenfassungen, die man überall in Büchern und im Internet finden kann. Eine gründliche Analyse wäre also notwendig,

um Pirsigs Text wirklich als ernstzunehmendes künstlerisches Produkt zu betrachten. Die Tatsache, dass einige zentrale Thesen des Werkes das Thema Qualität direkt oder indirekt thematisieren, darf also nicht unabhängig von der Literarizität des Textes interpretiert werden.

1.3 Die Handlung

Die Handlung von Pirsigs Roman ist ziemlich einfach. Phaidrus und sein Sohn, Chris, unternehmen mit einem befreundeten Ehepaar, Sylvia and John, eine Motorradtour. Abends und morgens sowie auf den kurzen Rastpausen können die vier Protagonisten miteinander reden. Es geht meistens um Praktisches, wo essen, wo tanken, wie das Wetter sein wird, um Small Talk also. Die wesentlichen Textpassagen entstehen auf dem Motorrad. Dort sind eigentlich praktisch keine Dialoge möglich. Stundenlang wird einfach nur stumm gefahren. Es entstehen in dieser Erzählsituation meditative innere Monologe von Phaidrus, die als philosophische Essays wirken und als solche gelesen werden können. Die Ausgangspunkte dieser Gedankenströme sind verschieden: eine Naturerscheinung, Chris, Erinnerungen, oder die Technik – etwa der Unterschied der beiden Motorräder –, der zum ersten Mal im Buch zu der Frage nach der Qualität führt.

John und Sylvia begleiten den Erzähler und Chris nach Bozeman, Montana. John fährt ein neues, in aller technischen Hinsicht perfektes BMW-Motorrad, um das er sich nicht kümmern muss, er möchte einfach nur das Rad benutzen und seine Qualitäten genießen. Phaidrus und Chris fahren auf einem alten japanischen Modell, das aber ab und zu gepflegt werden muss. Phaidrus tut das auch gerne und kann sogar die Ventile des Motors nach dem Hören richtig einstellen, wozu die Automatik des BMWs nicht in jeder Situation so präzise fähig ist. Welcher Gegenstand besitzt also höhere Qualität? Die Frage führt dann eigentlich zu den vielfältigen philosophischen Ausführungen. Ist Qualität subjektiv oder objektiv? Beschreibbar oder undefinierbar? Die einzelnen Kapitel sind eigentlich Essays um dieses Thema herum.

Für Phaidrus, aus dessen Perspektive erzählt wird, ist das Ziel dieser Reise eine Selbstfindung nach einem Nervenzusammenbruch und einer Amnesie bzw. Rückfindung zu seinem Sohn, Chris, um dessen Gesundheit er bangt, weil er Angst hat, dass Chris seine Geisteskrankheit geerbt haben könnte.

Der Name Phaidrus, den nur der Erzähler für seine ihm sehr nahestehende, weil eigentlich mit ihm identische Hauptfigur verwendet, verbindet den Roman mit der Philosophie: Phaedrus war ein bekannter antiker Sophist in Platons sokratischem Dialog. Der Romanheld Phaedrus war ein hochgradig analytisches akademisches Wunderkind, das von der begrenzten intellektuellen Tradition der Vernunft enttäuscht wurde. Während er Englisch an der Montana State University in Bozeman unterrichtet, beginnt er eine Philosophie zu entwickeln, die sich auf ein Konzept konzentriert, das er Qualität nennt. Seine Qualitätsauffassung ist ein einzelnes Konzept, das die Subjekt-Objekt-Dualität aufhebt, die das westliche Denken seit Aristoteles dominiert und dadurch einengt. Phaidrus verfolgt ein weiterführendes Studium an der Universität von Chicago, wo er die altgriechischen Philosophen liest, die die problematische Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt in der zeitgenössischen akademischen Welt hervorriefen. Während seiner Zeit in Chicago erleidet Phaidrus einen Nervenzusammenbruch und er wird ins Krankenhaus gebracht und einer Elektroschocktherapie unterzogen. Der Roman ist also Versuch einer Genesung eines westlichen Intellektuellen, der durch den Namen Phaidrus mit der gesamten westlichen philosophischen Tradition verbunden wird.

Chris ist elf Jahre alt, als er den Erzähler auf der transkontinentalen Motorradreise begleitet, die den Großteil der Handlung ausmacht. Chris klagt häufig über psychosomatische Magenschmerzen, sieht ab und zu Gespenster im Wald. Das Problem der Subjektivität und Objektivität wird dadurch thematisiert. Eine der seltenen markierten intertextuellen Verbindungen des Romans führen an diesem Punkt zu Goethes „Erkönig“.

2. Intertextuelle Beziehungen zur deutschen Literatur

2.1 Goethe

Der um seinen Sohn bangende Vater: das ist sowohl Phaidrus als auch der Reiter in Goethes Gedicht. Phaidrus hat Angst, dass Chris einerseits seine Krankheit geerbt hat, andererseits dass er selbst und die Monster der Phantasie für seinen Sohn gefährlich sind. Die Motorradreise, sowie der Ritt durch die Nacht haben beide das Ziel, das Kind zu retten:

Das Wort lässt mich nicht mehr los ... mein Kind – da ist es in einer anderen Sprache. Meine Kinder ... ‚Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind.‘

Berührt mich sonderbar.

‚Woran denkst du?‘ fragt Sylvia.

‚An ein altes Gedicht, von Goethe. Es muss seine zweihundert Jahre alt sein. Ich hab’s mal auswendig lernen müssen, schon lange her. Ich weiß nicht, wieso es mir gerade jetzt wieder einfällt, außer ...‘ Das sonderbare Gefühl kommt wieder.

‚Wovon handelt es?‘ will Sylvia wissen.

Ich versuche, mich zu erinnern. ‚Ein Mann reitet in der Nacht einen Strand entlang, durch den Wind. Es ist ein Vater, mit seinem Sohn, den er fest im Arm hält. Er fragt seinen Sohn, warum er so blass sei, und der Sohn antwortet: ‚Vater, siehst du den Geist nicht?‘ Um den Jungen zu beruhigen, sagt ihm der Vater, was er da sehe, sei nur eine Nebelbank am Strand, und was er höre, sei nur das Rascheln der Blätter im Wind, aber der Sohn bleibt dabei, dass es der Geist ist, und der Vater reitet immer schneller durch die Nacht.‘

‚Und wie geht es aus?‘

‚Mit der Niederlage des Vaters ... das Kind stirbt. Der Geist hat gesiegt.‘

Der Wind bläst Licht aus der glimmenden Asche, und ich sehe, dass Sylvia mich erschrocken anschaut.

‚Aber das hier ist ein anderes Land und eine andere Zeit‘, sage ich.
‚Hier steht am Ende das Leben, haben Geister keine Bedeutung...‘³

Das Goethe-Gedicht thematisiert ein zentrales Problem des Romans von Pirsig: die Dichotomie von Subjektivität und Objektivität, die er in seinem Qualitätsbegriff aufzulösen versucht. Die Auflösung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt verbindet die beiden Werke miteinander. Durch die explizite Erwähnung von Goethe wird der Leser, wenn er Germanist ist, besonders aufmerksam gemacht. Auch schon die Erzählsituation oder Erzählkonstellation scheint in einem anderen Werk von Goethe ähnlich strukturiert zu sein: Vater und der Sohn reisen durch das Land. Sie lernen Natur und Menschen kennen. Phaidrus und Wilhelm Meister in den Wanderjahren haben beide die Annäherung an den Sohn als Ziel, die Suche nach dem Selbst, die Suche nach dem sinnvollen Leben.

³ Pirsig, 1976, S. 69f.

Der Erzähler verwendet Johns emotionsbasierte ‚romantische‘ Perspektive, um die ‚klassische‘ Perspektive des Erzählers zu kontrastieren. Romantiker ‚erleben‘ ohne sich um die Objekte zu kümmern oder diese zu beeinflussen und zu gestalten. Für sie ist die Form nicht interessant. Klassiker dagegen denken in Strukturen, Planen und Gestalten. Dieser Gegensatz zwischen Klassik und Romantik wird auch aus der deutschen Literaturgeschichte übernommen, wenn auch nicht unbedingt wissenschaftlich begründet. Im Grunde geht es hier auch um die Frage der Subjektivität vs. Objektivität. Erlebe ich die Welt als Ganzes ohne Strukturen zu analysieren oder aber erlebe ich die Welt als Konstruktion, die aus vielen Teilen besteht, deren Funktionen ich kennen möchte.

2.2 Chautauqua – die Reden des Zarathustra

Der Erzähler Pirsigs nennt seine auf dem Motorrad verfassten Essays Chautauquas. Diese waren frühe mündliche Formen der Erwachsenenbildung in den USA. Gebildete Lehrer aus der Stadt haben den Bewohnern des Westens – oft Analphabeten und Indianern – aufklärerische und populärwissenschaftliche Vorträge gehalten über verschiedenste Themen. Unterhaltung und Bildung auf Jahrmärkten – mit dem Ziel der Befreiung des Denkens. Warum nennt Phaidrus seine inneren Monologe Chautauquas? Eine mögliche Antwort ist: die Leser des Romans sind die Unwissenden, Blinden, die aufgeklärt werden. Sie sind Analphabeten, weil sie durch das westliche, aristotelische Weltbild geblendet sind. Eine ganz ähnliche Zielsetzung hat Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. Nach langer Zeit des Nachdenkens versucht er seine Weisheit mit den Menschen auf dem Marktplatz zu teilen und sie zu freiem Denken zu bewegen.

Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken.

Ich möchte verschenken und austheilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Thorheit und die Armen einmal ihres Reichthums froh geworden sind.⁴

Sowohl Nietzsche als auch Pirsig wollen einen neuen Ansatz in der westlichen Denkweise, sie wollen alte Denkmuster ablösen. Sie

⁴ Nietzsche, 1884, S. 5.

wollen wissen, was die Welt im Innersten zusammenhält. Sie wollen aber nicht nur wissen, sondern dieses Wissen auch weitergeben und zwar in beiden Fällen in einer Mischform von Wissenschaft und Kunst, Literatur und Philosophie.

Und in der Tat, die Qualität, die er meinte, war nicht klassische Qualität oder romantische Qualität. Sie griff über beide hinaus. Und bei Gott, sie war auch nicht entweder subjektiv oder objektiv, sie ging über beide dieser Kategorien hinaus. Genau besehen war es unfair, das Dilemma Subjektivität – Objektivität oder Geist – Materie auf die Qualität zu übertragen. Die Beziehung Geist-Materie war seit Jahrhunderten eine ungelöste philosophische Frage. Man wollte dieses Problem der Qualität bloß anhängen, um sie herabzuziehen. Wie sollte er wissen, ob Qualität Geist oder Materie war, wo doch noch nicht einmal Klarheit darüber herrschte, was Geist und was Materie sei.

Und so: Er verwarf das linke Horn. Qualität ist nicht objektiv, sagte er. Sie ist keine Eigenschaft der materiellen Welt.

Dann: Er verwarf das rechte Horn. Qualität ist nicht subjektiv, sagte er. Sie ist nicht nur eine Vorstellung des menschlichen Geistes.

Und schließlich: Phaidros nahm einen Weg, den seines Wissens in der Geschichte des westlichen Denkens noch keiner jemals gegangen war, stellte sich zwischen die beiden Hörner des Dilemmas Subjektivität – Objektivität und erklärte, Qualität sei weder ein Teil des Geistes noch ein Teil der Materie. Sie sei ein Drittes und von beiden unabhängig.

Wenn er nun durch die Korridore ging, die Treppen der Montana Hall auf und ab, konnte man hören, wie er leise, fast unhörbar vor sich hinsummte: ‚Heilig, heilig, heilig ... gesegnete Dreieinigkeit.‘⁵

Diese dritte Entität ist dem westlichen Menschen unsichtbar. Aber in der östlichen Philosophie war sie immer gegenwärtig – daher die Beziehung zur Zen-Philosophie –, auch Goethes Interesse für die östliche Philosophie ist in diesem Kontext zu sehen.

2.3 Das Klassische und Romantische

Aber nicht nur die Grundstruktur von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* wird in den Chautauquas von Pirsig aufgenommen, sondern auch das Gegensatzpaar dionysisch-apollinisch aus *Die Geburt der Tragödie*

⁵ Pirsig, 1976, S. 250.

aus dem Geiste der Musik⁶. Phaidrus verwendet die schon erwähnten Begriffe ‚klassisch‘ und ‚romantisch‘ dafür. Die Gleichsetzung apollinisch=klassisch und dionysisch=romantisch ist relativ häufig in der Fachliteratur. Henning Ottmann schreibt z. B. in seiner Monographie *Philosophie und Politik bei Nietzsche* folgendes:

Die Bedeutung von Nietzsches Begriffspaar ‚apollinisch-dionysisch‘ geht über den engen Rahmen altphilologischer Fragestellung hinaus. Nietzsches Verwendung der Begriffe gehörte durchaus in die Tradition des Fachs, aber man muß das Blickfeld schon bis zum viel-diskutierten Gegensatz von ‚klassisch‘ und ‚romanisch‘ weiten, will man das hier behandelte Problem erkennen. Denn Klassik unter dem Namen des Apollinischen und Romantik unter dem des Dionysos – das war die spannungsreiche Genealogie, in der Nietzsches *Geburt der Tragödie* stand.⁷

Das Dionysische entspricht dem romantischen, fühlenden Erleben, während das Apollinische das klassische, nüchterne Verstehen der Form erzielt. Die deutsche Literaturgeschichte der Goethezeit war gerade durch diesen Gegensatz charakterisiert.

Einer klassischen Anschauung stellt sich die Welt primär als innere Form dar. Einer romantischen Anschauung stellt sie sich primär als unmittelbar wahrnehmbare äußere Erscheinung dar. Würde man einem Romantiker eine Maschine oder eine technische Zeichnung oder einen elektronischen Schaltplan zeigen, würde er höchstwahrscheinlich nicht viel Interessantes darin sehen. Es hat für ihn keine Anziehungskraft, weil die Realität, die er sieht, Oberfläche ist. Langweilige, komplizierte Ansammlungen von Namen, Linien und Zahlen. Nichts Interessantes. Würde man jedoch dieselbe Blaupause oder denselben Schaltplan einem klassischen Menschen zeigen oder ihm dieselbe Beschreibung geben, sähe er sich wahrscheinlich die Sache an und wäre dann davon fasziniert, weil er sehen würde, dass hinter den Linien und Formen und Symbolen eine ungeheure Fülle innerer Form liegt.

Die romantische Anschauungsweise ist vorwiegend durch Inspiration und Phantasie bedingt, kreativ und intuitiv. Gefühle sind wichtiger als Fakten. ‚Kunst‘ als Gegensatz zu ‚Wissenschaft‘ ist oft romantisch. Ihr liegen nicht die Vernunft oder bestimmte Gesetze zugrunde. Ihr

⁶ Nietzsche, 1872.

⁷ Ottmann, 2011, S.65f.

liegen Gefühl, Intuition und ästhetisches Bewusstsein zugrunde. In den nordeuropäischen Kulturen wird die romantische Anschauungsweise für gewöhnlich mit dem Weiblichen in Verbindung gebracht, doch ist dies gewiss keine notwendige Assoziation.

Die klassische Anschauungsweise beruht hingegen auf der Vernunft und auf Gesetzen – die ihrerseits innere Formen von Denken und Verhalten darstellen. In den europäischen Kulturen ist sie vorwiegend eine männliche Anschauungsweise, und Gebiete wie Wissenschaft, Recht und Medizin sind vor allem deshalb für Frauen uninteressant. Motorradfahren ist romantisch, Motorradwartung hingegen rein klassisch. Der Dreck, das Fett und die erforderliche Meisterung der inneren Form geben ihr einen so negativen romantischen Wert, dass Frauen sich nie daran wagen.

[...]

Einem Romantiker kommt die klassische Betrachtungsweise oft stupide und hässlich vor, genau wie die Wartung technischer Gegenstände selbst. Alles dreht sich nur um Teile und Einzelteile und Bestandteile und Beziehungen. Nichts lässt sich restlos klären, bevor es nicht zehnmals durch einen Computer gelaufen ist. Alles muss gemessen und bewiesen werden. Bedrückend. Schwer. Endlos grau. Die Todeskraft.⁸

Genauso, wie im obigen Zitat verliefen die Unterschiede zwischen Goethe und dem Romantiker par excellence, Novalis.

3. Konklusion: Pirsig ist stark mit der deutschen Kultur vernetzt

Pirsigs Qualitätsbegriff vereint in sich beide Sichtweisen. Subjekt und Objekt werden bei ihm nicht getrennt, wenn es um das richtige Verständnis von Qualität geht. Bei Nietzsche sind das Dionysische und Apollinische gleichzeitig wichtig für das ‚echte‘ Kunstwerk. Erkenntnistheoretisch betont die Romantik logischerweise die subjektive Qualität. In *Heinrich von Ofterdingen* finden wir ein rätselhaftes Gedicht von Novalis, das mit Pirsigs Qualitätsphilosophie sehr plausibel interpretiert werden kann:

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen

⁸ Pirsig, 1976, S. 76f.

Wenn die, so singen oder küssen,
 Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
 Wenn sich die Welt ins freye Leben
 Und in die Welt wird zurück begeben,
 Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
 Zu ächter Klarheit werden gatten,
 Und man in Märchen und Gedichten
 Erkennt die wahren Weltgeschichten,
 Dann fliegt vor Einem geheimen Wort
 Das ganze verkehrte Wesen fort.⁹

Die ‚Zahlen und Figuren‘ gelten in der westlichen Denkweise, die sich auf Aristoteles stützt, als Schlüssel aller Kreaturen: wir glauben mit Hilfe der Wissenschaftlichkeit, der Messbarkeit alle Erscheinungen erklären und verstehen zu können. Gerade das ist Phaedrus im Hinblick auf die Qualität nicht gelungen. Mehr als die ‚Tiefgelehrten‘ wissen also die, die „singen oder küssen“¹⁰, die also die intuitive, romantische, subjektive Qualität erleben. Wir trennen Zusammengehörendes: Licht und Schatten, Subjekt und Objekt, Körper und Seele.

Pirsigs Nähe zur deutschen Kultur – die oben angeführten Beispiele sind bei weitem nicht vollständig – lässt sich vielleicht dadurch erklären, dass die genannten Autoren existentielle und gleichzeitig erkenntnistheoretische Grundfragen behandeln. In dem traditionellen westlichen, viel zu stark rationalen philosophischen Diskurs lassen sich aber solche Fragen nicht richtig behandeln.

Der Romantiker Novalis, aber auch Goethe, Nietzsche, und Pirsig experimentieren mit der literarischen Form: sie suchen die ‚wahren Weltgeschichten‘ in der Kunst. Pirsig wird auf diese Weise schließlich ein Romanautor, der über Philosophie schreibt, also in ähnlicher Weise wie Nietzsche, der Philosoph, der mit seinem *Zarathustra* Dichtung schafft.

Zen und die Kunst ein Motorrad zu warten: dieser bedeutende amerikanische Roman des 20. Jahrhunderts setzt die philosophische Tradition der deutschen Literatur fort und baut seine Theorie der Qualität zum Teil auf wichtige deutsche Prätexte auf.

⁹ Novalis, 1802. S. 54.

¹⁰ Novalis, 1802. S. 54.

Literaturverzeichnis

- LANDFESTER, Ulrike, 2014. »Am widerwärtigsten sind die kricklichen Beobachter und grilligen Theoristen, ihre Versuche sind kleinlich und complicit...« Eine Annäherung an Goethes Wissenschaftsbegriff: das komplexe Diverse als Ganzes begreifen. In: *Forschung Frankfurt*. 2/2014 [Zugriff am: 11.10.2018]. Verfügbar unter: http://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/53403578/FoFra_2014_2_Faecherkulturen_Anaeherung_an_Goethes_Wissenschaftsbegriff.pdf.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1884. *Also sprach Zarathustra: ein Buch für Alle und Keinen*. Bd.3. Chemnitz: Verlag von Ernst Schmeitzner [Zugriff am: 11.10.2018]. Verfügbar unter: http://www.deutschestextarchiv.de/nietzsche_zarathustra03_1884/7.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1872. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritzsch. [Zugriff am: 11.10.2018]. Verfügbar unter: http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/nietzsche_tragoedie_1872?p=10.
- NOVALIS, 1802. *Heinrich von Ofterdingen. Zweyter Teil: Die Erfüllung*. Berlin [Zugriff am: 11.10.2018]. Verfügbar unter: http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/novalis_ofterdingen_1802?hl=Tiefgelehrten;p=400.
- OTTMANN, Henning, *Philosophie und Politik bei Nietzsche*. Berlin: Walter de Gruyter.
- PIRSIG, Robert M. 1976. *Zen und die Kunst ein Motorrad zu warten: ein Versuch über Werte*. Frankfurt: Fischer.
- PIRSIG, Robert M. 1974. *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values*. London: William Morrow and Company.
- RATNER-ROSENHAGEN, Jennifer, 2018. *Zen and the Art of a Higher Education*. In: *Los Angeles Review of Books*. 15. Juli 2018 [Zugriff am: 11.10.2018]. Verfügbar unter: <https://lareviewofbooks.org/article/zen-and-the-art-of-a-higher-education/#!>.

Abstract

The US author Robert M. Pirsig has written two philosophical novels about quality: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values* (1974) and *Lila: An Inquiry into Morals* (1991). Both are literary experiments subtly but closely related to the German literature and philosophy. The article wants to show and characterize these connections.

Key words

Pirsig, Nietzsche, Goethe, philosophy, quality

Tschechien als Experimentierraum in Bernhard Setzweins Werken

Jindra Dubová

Abstract

Die Motivation, weshalb der bayerische Autor Bernhard Setzwein für seine Texte Tschechien ins Auge fasst, hat mehrere Ursachen. Der vorliegende Artikel geht den Spuren vom literarischen Interesse Setzweins an dem östlichen Nachbarland nach und erläutert, warum sich Setzwein Tschechien als Experimentierraum für sein Schaffen ausgewählt hat.

Schlüsselwörter

Bernhard Setzwein, Tschechien, Experimentierraum, Středisko západočeských spisovatelů (Zentrum der westböhmisches Schriftsteller), Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller in ver.di, Regionalgruppe Ostbayern

Bernhard Setzwein gehört heutzutage zu den bekanntesten bayerischen Autoren. Der gebürtige Münchner zieht im Jahre 1990 nach Waldmünchen (Oberpfalz, Bayern) um, seit drei Jahren lebt er jetzt in Cham, sodass sich seine Wahlheimat fast seit 30 Jahren in der Nähe der bayerisch-tschechischen Grenze befindet.

Die in der früheren Phase des Schaffens von Bernhard Setzwein entstandenen Werke sind thematisch stark mit München verbunden. Im Laufe der Zeit entdeckt der Autor ein neues Inspirationsgebiet. Der Schwerpunkt wird auf die mitteleuropäischen Gebiete verlagert, wobei Tschechien zum Mittelpunkt wird.¹

Bei der Suche nach der Motivation, warum er den Osten, d. h. auch Tschechien als einen Experimentierraum für seine literarischen Texte im Blick hat, entdecken wir mehrere Ursachen. Obwohl man bei

¹ Im Folgenden sind Setzweins Werke (Auswahl) genannt, die das Tschechische aus mannigfaltigen Perspektiven und in unterschiedlichem, jedoch wesentlichem Maße behandeln: Trilogie aus der Mitte der Böhmisches Masse (Setzwein, 2003; Setzwein, 2007; Setzwein, 2012); sowie Setzwein, 2015; Setzwein, 2017. Die in diesem Artikel präsentierte Untersuchung, die sich mit Tschechien als Inspirationsgebiet und Experimentierraum in Setzweins Werken beschäftigt, ist ein Bestandteil der nicht publizierten Dissertation *Bernhard Setzwein und der tschechische Aspekt in seinem Schaffen* von Jindra Dubová (Dubová, 2014).

Bernhard Setzwein oft einen sudetendeutschen Hintergrund vermutet, ist seine Familie vielmehr urbayerisch. Die Wurzeln reichen vor allem in den Raum um München und nördlich davon zurück, Freising und das Hopfenanbaugebiet Holledau. Er hatte aber eine ungarische Großmutter und dadurch ist die erste Verbindung zum österreichisch-ungarisch-böhmischen Umfeld hergestellt.²

Eine wichtige Rolle für die Orientierung an der Bearbeitung tschechischer Stoffe spielte sicher der Umzug der Schriftstellerfamilie an die bayerisch-böhmische Grenze, nämlich nach Waldmünchen.³ Aber auch längst vor dem Verlassen Münchens war Setzwein mit dem Alltagsleben im bayerisch-böhmischen Grenzgebiet konfrontiert. Seine Frau stammt aus dieser Grenzstadt und seit der Bekanntschaft mit ihr, seit den 1980er Jahren, besuchte der Literat diese Gegend immer wieder und beobachtete die dortige politische und soziale Realität, die gerade durch die Präsenz der hermetischen, nicht zu überschreitenden Demarkationslinie (Eiserner Vorhang) gekennzeichnet war.⁴ Seine damalige Wahrnehmung der Nähe des tschechischen Territoriums beschreibt er folgendermaßen:

Hier wie da bekamen die Menschen von höherer Stelle zu hören: Hier gibt es keine Mitte, nur Rand, Schlußgrenzstrich, Ende. Dahinter kommt nur mehr das Ödland des jeweiligen gegnerischen Finsternisreiches. / Für mich gab es jedoch immer schon Lichter in diesem Dunkelstaat der kommunistischen Tschechoslowakei. Kleine ins Fenster gestellte Laternen, Kerzen, Windlichter, die durch den grauen Nebel dieser über vier Jahrzehnten leuchteten und den Weg wiesen, hin zu den von Braunkohlebrand geheizten Stuben, die immer in dieses besondere, von minderwertigen Glühbirnen herrührende Licht getaucht waren, ein gelblicher, ja geradezu honigfarbener Lichtseim. Dieses spezielle böhmische Licht wirkte auf mich stets, als ob es aus tiefem Wasser heraufleuchte. Also gelblich-honigfarben durch grünes Wasser herauf. So als ob da unten auf dem Meeresboden eine untergegangene Welt läge – Atlantis? –, und da wohnten Menschen und drehten ihre Lichter an. Vielleicht würden sie eines Tages ja doch wieder auftauchen?⁵

² Vgl. Reitmeier, 2004, ohne Seitenangabe.

³ Vgl. Ecker, 2008, S. 165.

⁴ Setzwein, 2008.

⁵ Ecker, 2015, S. 151. Hier finden wir eine Anspielung auf Ingeborg Bachmanns Gedicht, in dem Böhmen am Meer liegt, während die damalige Tschechoslowakei für Setzwein unter der See lag. Vgl. dazu auch Ecker, 2008, S. 164.

Wie der Autor selbst bekennt, dachte er, beim Umzug vom Zentrum (gemeint München) an den Rand (gemeint Waldmünchen) zu ziehen. Nicht nur an den Rand Bayerns, sondern in der Zeit des Eisernen Vorhangs eigentlich ans Ende Westeuropas. Aber gerade am Tag des Einzugs wurde der Grenzübergang von Höll nach Lísková geöffnet und der Schriftsteller bewegte sich plötzlich inmitten europäischen Geschehens, in der Mitte Europas.⁶ Dies findet eine literarische Parallele z. B. in der *Grünen Jungfer*, in der die Lage des Handlungsortes (eines kleinen Dorfes) als „Mitte Europas“ oft hervorgehoben wird, eines Ortes, der auf einer Achse zwischen Rand und Zentrum oszilliert.

Die im Jahre 2006 und 2007 verwirklichte Wanderung von drei bayerischen Autoren (Friedrich Brandl, Harald Grill, Bernhard Setzwein) auf dem Goldenen Steig⁷ brachte dem Schriftsteller unter anderem eine neue Erkenntnis, hinsichtlich seiner Affinität zum tschechischen Milieu. Erst während der Expedition wurde ihm eine innerliche Verwandtschaft mit diesem Gebiet klar, die bis in seine Kindheit reichte. Wie er selbst behauptet, habe er sich beim Anblick der tschechischen Dörfer an Illustrationen von Josef Lada erinnert, an Bilder von typischen böhmischen Bauernhöfen mit Haustieren, die sich anhand des Buches über den Kater Mikesch, der seine Lieblingsfigur war, in ihm verfestigt haben. Dies mag auch einer der Gründe sein, warum ihm bei der Wanderung das tschechische Milieu nicht so fremd erschien. Zur Empfindung der erdachten Nähe zum Nachbarland während dieses Reisens trug jeweils die Lektüre von Hrabals Texten bei, in denen das alltägliche Leben nacherzählt wird.⁸

Als Schriftsteller fühlt er sich ganz stark von der Literatur der aus Mittel- und Osteuropa stammenden Autoren angesprochen:

Natürlich habe ich [gemeint Setzwein, Anm. d. Verf.] Sartre gelesen, Camus, Antonin Artaud, aber, ehrlich gesagt, bin ich nie warm geworden mit ihnen. So wie man als Leser mit bestimmten Büchern

⁶ Vgl. Setzwein, 2001a, S. 65.

⁷ Im Sommer 2006 startete ein Trio bayerischer Autoren ein Projekt unter dem Motto: zu Fuß auf der Goldenen Straße. Sie wollten die alte historische Route begehen, indem sie sich zum Ziel setzten, sich in Vergessenheit geratene Orte in langsamem Tempo zu erschließen und dabei altneue Begebenheiten und Zusammenhänge zu entdecken. Ihre Strecke führte von Pilsen nach Amberg. Sie beabsichtigten, diese Kulturlandschaft in der Region der Goldenen Straße literarisch zu erfassen. Vgl. Brandl, Grill und Setzwein, 2009, S. 5.

⁸ Setzwein, 2008.

warm wird. Ich betreibe ja statt Literaturwissenschaft Wärmelehre. Komischerweise sind es immer wieder Bücher, die rechts des 17. Grades östlicher Länge geschrieben wurden, die mich gewärmt haben. Ich kann daraus keine Theorie entwickeln, das ist nur eine Beobachtung.⁹

Das tschechische Schrifttum ist dabei für diesen bayerischen Verfasser von der slawischen Melancholie geprägt und zugleich verspürt er ähnliche Gefühle beim Anblick der böhmischen Landschaft.¹⁰ Die tschechische Literatur ist für ihn durch tragikomische Aspekte charakterisiert und mit folgenden Begriffen verbunden: Sommer,¹¹ Wirtshaus oder Alkohol, vor allem Biergenuss¹² und eine gewisse Zeitlosigkeit.¹³ Im Zusammenhang mit der mitteleuropäischen Literatur erwähnt er noch das Lachen, ein Symbol für den immer anwesenden, typischen mittelosteuropäischen Humor.¹⁴

Die Sympathie zum tschechischen Kulturraum wird in hohem Maße, wie gezeigt wurde, durch die Vorliebe des Autors für die tschechische, bzw. mittel- und osteuropäische Literatur unterstützt. In den

⁹ Ecker, 2015, S. 154.

¹⁰ Setzwein, 2008.

¹¹ „Die Tschechen vor allem! Eine einzige Sommerliteratur, möchte ich (gemeint Setzwein, Anm. d. Verf.) behaupten. / Bohumil Hrabal: immer ist es Juni, Juli, August in seinen Büchern, immer liegen die Menschen an den Ufern irgendwelcher Fließchen, sitzen in Garten- und Waldwirtschaften, verträdeln den Tag, verpassen die Zeit“ (Ecker, 2015, S. 186).

¹² Bei Setzweins Annäherung an Hrabals Werk *Přiliš hlučná samota* schreibt der bayerische Autor: „Er (die Hauptfigur von Hrabals Roman, Anm. d. Verf.) erledigt diese Arbeit stoisch und indem er dabei kübelweise Bier in sich hineinschüttet, ein Attribut, das in der tschechischen Literatur nur selten fehlen darf. Biertrinken ist in der tschechischen Literatur so wie Om-Sagen im Buddhismus und Hinduismus: eine bedeutungslose Silbengeste als Manifestation der spirituellen Kraft des Absoluten. Man könnte auch sagen, Biertrinken ist die Einverständniserklärung mit allem“ (Eckhart, 2015, S. 210). Die Vorstellung von einer engen Beziehung zwischen Bier und tschechischer Literatur unterstützte sicher auch Jáchym Topol in seinem Interview mit Bernhard Setzwein, in dem er die Entstehung seines Romans *Sestra* kommentierte: „Einmal pro Woche ging ich in den Supermarkt, Essen und Trinken kaufen... Bier vor allem. Sorry, aber da bin ich traditionell wie Hašek und Hrabal“ (Setzwein, 2001b, S. 94).

¹³ Über diese Begriffe, die Bernhard Setzwein mit der tschechischen literarischen Szene in Verbindung bringt, sprach er auch während seiner Lesung im Prager Literaturhaus deutschsprachiger Schriftsteller am 24.11.2009. Er betonte, dass es sich um seine eigene Wahrnehmung und Interpretation der tschechischen Literatur handele, die auf seiner Lektüre tschechischer Autoren beruht. Die Begründung für eine gewisse von ihm empfundene Zeitlosigkeit der tschechischen Werke sucht er unter anderem in der Tatsache, dass der jetzige, immer anwesende Zeitmangel in der Epoche des kommunistischen Regimes nicht so stark wie heute wahrgenommen wurde, was sich auch in den damaligen tschechischen Romanen habe ausprägen können.

¹⁴ Vgl. Ecker, 2015, S. 177.

Jugendjahren gehörte Setzweins Aufmerksamkeit dem Kreis der Prager Literatur, er bewunderte unter anderem Kafkas Stil. Die bei ihm beliebten tschechischen Schriftsteller, bei denen er mehrmals Inspiration sucht und findet, sind Bohumil Hrabal, Ota Pavel, Vladislav Vančura und andere. Gerade der Erstgenannte gehört eindeutig zu denjenigen tschechischen Literaten, die den größten künstlerischen Einfluss auf Bernhard Setzwein ausüben. Die Anspielungen auf Hrabals Werke in den Romanen des bayerischen Autors, die Betonung des literarischen Wertes dieses Schriftstellers während Setzweins Lesungen und nicht zuletzt sein Theaterspiel *HRABAL und der Mann am Fenster*¹⁵ bestätigen zweifellos diese Hypothese.¹⁶ In dem zuletzt erwähnten Stück handelt es sich aber nicht nur um eine Homage an diesen Autor, im Vordergrund steht vielmehr noch eine andere Handlungsebene, auf der der kommunistische Spitzel die Hauptrolle übernimmt. Diese Figur hat schon eine literarische Parallele im Roman *Die grüne Jungfer*, wobei in beiden Werken die Nutzlosigkeit ihres lebenslangen Tuns, des ewigen bis zur Absurdität durchgeführten Spähens dargestellt wird. Im Theaterstück wird die Tätigkeit des Spitzels durch einen ironischen Wendepunkt doch noch umgewertet, aus Hrabals Verfolger wird nämlich ein gebildeter Führer in einem neu entstandenen Hrabal-Museum.

Hrabal verbindet in seinen Texten die Imagination des Traumes mit dem Verlangen nach dem Erfassen der Realität.¹⁷ Es liegt auch Setzwein viel daran, das Ungewöhnliche an dem Alltäglichen oder das Wirkliche mit Phantasie aller Art zu kombinieren. Zu diesem Experimentieren wählt er sich im *Seltsamen Land*¹⁸ die Figuration des literarischen Raumes. Es empfiehlt sich, statt von einem erzählten, poetischen Raum von erzählten Räumen zu sprechen. Sie bestehen aus zwei größeren, nicht homogenen Einheiten, die in Städte, Orte und freie Landschaften gegliedert werden. Als wichtigstes Trennungsmerkmal dieser Teilbereiche der Lebenswelt wird hier die Grenze zwischen

¹⁵ Ecker, 2015.

¹⁶ Bohumil Hrabal hat Einfluss auf die deutschsprachigen Werke nicht nur dank des Schaffens Bernhard Setzweins. Denken wir an den Roman *Milena Odas Nennen Sie mich Diener* (ODA, 2011): „Aluzí na českou literaturu a české prostředí je profesorova (jedna ze dvou hlavních postav, poznámka autorky) úporná snaha ztotožnit svého sluhu Leonarda s Bohumilem Hrabalem“ (eine Allusion auf die tschechische Literatur und auf das tschechische Milieu ist die hartnäckige Bemühung des Professors, eine der beiden Hauptfiguren, Anm. d. Verf., seinen Diener Leonard mit Bohumil Hrabal zu identifizieren). HEINRICHOVÁ, 2015, S. 70.

¹⁷ Vgl. Kundera, 1991, S. 13.

¹⁸ Setzwein, 2007.

Bayern und Böhmen wahrgenommen, als ein Verbindungsmerkmal die von der Hauptfigur namens Lober unternommene Fahrt. Der erste Teil der Handlung spielt in Bayern bzw. im Bayerischen Wald und die territoriale Überlappung des poetischen Raumes mit dem gelebten wird in der ersten Romanhälfte bis auf gewisse Ausnahmen eingehalten. Setzwein ist bemüht, das heutige bayerische Milieu darzustellen, und unterstützt sein Anliegen mit für einen deutschen Leser leicht identifizierbaren Zielen. In der zweiten Romanhälfte verändert Setzwein die Raumdarstellung. Sie wird auf keinen bestimmten Ort bezogen. Obwohl die zweite Hälfte des Werkes mit einem Schlagwort eingeleitet wird, das explizit ausdrückt, dass sich das Geschehen jetzt in Böhmen abspielen wird: „Hierauf durchzog er mit ihr das Land Böhmen“¹⁹, endet der erste Teil mit dem Satz „Dann ging Lober los. Into the great wide open“²⁰, was „das Nirgendwo“ impliziert. In Bezug auf den Inhalt handelt es sich dann nicht nur um Böhmen, sondern hier wird der Osten einbezogen.²¹

Obwohl die Orte auf dem tschechischen bzw. östlichen Gebiet namentlich nicht angeführt werden, gibt es mehrere Hinweise, an denen ein – eher tschechischer – Leser diese Ortschaften erkennen kann. Die Namenlosigkeit zeigt die Unwichtigkeit der konkreten Territorialität für Setzwein in der zweiten Werkhälfte. Der Autor schafft durch das erwähnte literarische Verfahren eine Illusion des tschechischen, im weiteren Sinne östlichen Territoriums, das jedoch seine Wurzeln in der Realität hat. Dies ist ein Merkmal des poetischen Charakters der sich im Osten abspielenden Erzählung.

Ein großes Verdienst um Setzweins Vertrautwerden mit der Kultur des Nachbarlandes und darum, dass er angefangen hat, sich detailliert mit tschechischen Themen in seinen Romanen zu beschäftigen und auch weiterhin darüber zu schreiben, hatten die beiden westböhmisches Schriftsteller Josef Hrubý und František Fabian.²² Der bayerische Autor erinnert in seinen Bamberger Poetikvorlesungen an ihre Lebensschicksale, die sie ihm teilweise persönlich erzählt haben und die in großem Maße durch historisch-politische Aspekte der damaligen ČSSR

¹⁹ Setzwein, 2007, S. 145.

²⁰ Setzwein, 2007, S. 143.

²¹ Im Roman tauchen neue, mit dem tschechischen Kulturraum nicht übereinstimmende Landschaftsbilder auf, die auf die Ukraine als Inspirationsgebiet hinweisen. Vgl. Setzwein, 2007, S. 220, 234ff.

²² Vgl. Ecker, 2015, S. 179.

beeinflusst waren.²³ Die ganze dieses Thema betreffende Geschichte wurde ihm durch verschiedene Episoden näher gebracht, sozusagen nacherzählt, was sich hernach in seinen Werken stark ausprägen sollte. Die Bibliographie dieser beiden tschechischen Literaten symbolisiert für Setzwein auch den Weg Tschechiens zurück nach Europa, „die Wiedergewinnung der Mitte Europas“²⁴, womit der Herbst 1989 gemeint ist.

František Fabian und Josef Hrubý standen auch bei der Wiederbelebung der Kontakte zwischen bayerischen und westböhmisches Autoren Pate. Die ersten Begegnungen zwischen beiden Seiten fanden schon in den sechziger Jahren statt.²⁵ Das Jahr 1968 brachte jedoch eine ungewollte Unterbrechung der gut funktionierenden Zusammenarbeit mit sich.²⁶ Erst die Samtene Revolution ermöglichte die Anknüpfung an die schon einmal begonnene Kooperation, wobei Fabian und Hrubý zu den Initiatoren gehörten.²⁷ Schon im Herbst 1989 wurde seitens tschechischer Autoren der Kontakt erneuert. Ein Jahr darauf, im November 1990, kam es zum ersten Besuch des „Verbandes deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller in ver.di, Regionalgruppe Ostbayern“²⁸, dessen Vorsitzender Bernhard Setzwein damals war, beim „Zentrum westböhmischer Autoren“²⁹ in Pilsen.³⁰ Es folgte die Einladung nach Waldmünchen. Eines der ersten

²³ Vgl. Ecker, 2015, S. 181ff.

²⁴ Ecker, 2015, S. 184.

²⁵ Die literarische Gruppe „Červen 63“ (ein Verband überwiegend in Westböhmen ansässiger Schriftsteller) nahm Verbindung mit der Vereinigung bayerischer Autoren, bekannt als „Junge Akademie“, auf. An ihrer Spitze stand Wolf Peter Schnetz. Diese Literaten waren schon im Jahre 1964 nach Pilsen gekommen. Die Pilsner sind wiederum nach Bayern gefahren. HRUBÝ, Josef, 2009. *Interview durch Autorin*. Plzeň, 17.04.2009

²⁶ Einige Veranstaltungen, zum Beispiel ein gemeinsamer Besuch der Frankfurter Buchmesse, wo sich die „Junge Akademie“ präsentierte, hat man trotz der Umstände noch verwirklicht. Zu dieser Zeit wurden aber schon Korrespondenz und Telefongespräche kontrolliert. Die Zusammenarbeit wurde infolgedessen unterbrochen. Hrubý, 2009.

²⁷ Hrubý begegnete zufälligerweise der Sekretärin von Wolf Peter Schnetz und nahm sofort Kontakt mit ihm auf. Hrubý, 2009.

²⁸ Im Text wird die heutige Benennung des Verbandes angeführt. Die Bezeichnung mit beiden Geschlechtern wurde vor ca. 3 Jahren eingeführt. Die frühere Bezeichnung lautete: „Verband deutscher Schriftsteller in ver.di, Regionalgruppe Ostbayern“.

²⁹ Die tschechische Benennung dieser Organisation lautet „Středisko západočeských spisovatelů“.

³⁰ Persönliche Erinnerungen Bernhard Setzweins an das erste gemeinsame Treffen mit westböhmisches Literaten: „Und so kam es zu dieser Einladung nach Pilsen-Bory. / Ins ‚Heim der Westböhmischen Schriftstellergemeinde‘. So waren die Ausdrücke: ‚Heim‘ und ‚Gemeinde‘. Daran erinnere ich mich. Wir verstanden das Bedürfnis nach wenigstens etwas

Resultate gemeinsamer Tätigkeit war der Sammelband *Zwischen Radbuza und Regen*³¹. Die Arbeit an diesem gemeinsamen Buchprojekt wurde schon während des ersten Treffens im November vorgeplant.³² Für die Verfasser war vor allem die Kooperation an diesem Vorhaben von Bedeutung. In der Vorrede wurde dieses Buch folgendermaßen kommentiert:

Je to doklad o náhlém nárazu, srážce dvou kultur, národních povah a zřítých způsobů života, o opětném setkání dvou prostředí, která se víc než půl století vyvíjela odlišně. Výsek z kroniky krajiny mezi řekami Radbuzou a Řeznou. (Es ist dies ein Beweis für einen plötzlichen Anstoß, für einen Aufprall zweier Kulturen, Nationalcharaktere und eingelebter Lebensweisen, für ein neuerliches Treffen zweier Milieus, die sich seit mehr als einem halben Jahrhundert unterschiedlich entwickelten, ein Auszug aus der Chronik der Landschaft zwischen den Flüssen Radbuza und Regen.)³³

Die inhaltliche Ausprägung der Texte war für die Aufnahme in den Sammelband nicht entscheidend, letztendlich finden wir fünf Kapitel, in denen Erzählungen und Gedichte nach thematischen Schwerpunkten eingeteilt sind. Zunächst geht es um Sagen, Notizen und Erinnerungen, zweitens um Eindrücke, Reportagen und Geschichten.

Anheimelndem in den Begriffen, als wir durch die Autofenster hindurch auf die schummrig gelblich beleuchtete Szenerie dieses schon gänzlich verdunkelten Novemberabends schauten: die Straßen in Pilsen-Bory waren grau, der Gefängnisbau übermächtig, die Plattenbauten heruntergekommen, das Büro der Schriftstellergemeinde ... naja, sagen wir spartanisch. / Jetzt aber das Überraschende, so von uns nicht Erwartete: All dieses Karge, Provisorische, ja auch Triste wurde doppelt und dreifach aufgehoben und überboten von der Freundlichkeit derer, die da auf uns warteten und uns empfangen. [...] dann begrüßten uns zwei ältere Herren. Der eine trat vor. Es war František Fabián, dicht hinter ihm hielt sich Josef Hrubý. Fabian also trat vor, streckte die Hand aus und sagte – und was war das für eine Erlösung! – er sagte es in dem lebenswürdigsten, allerdings deutlich böhmakelnden Deutsch: ‚Gestatten, ich bin hier der Außenminister!‘“ (Ecker, 2015, S. 180.).

³¹ Fabian, Hrubý und Setzwein, 1993. Setzwein beschreibt den Arbeitsprozess an diesem Buch: „Die tschechischen Beiträge ins Deutsche übersetzten ... ebenfalls Hrubý und Fabian. Ich glättete sie nur etwas. / Haben Sie schon einmal aus einer Sprache übersetzt, die sie überhaupt nicht können? Eine harte, nächtelang dauernde Arbeit war das. Immer wieder mußte der Außenminister höchstpersönlich mit einem Krug in der Hand und in Hausschuhen Bier holen gehen im Gassenausschank einer offensichtlich nahegelegenen Wirtschaft“ (Ecker, 2015, S. 181f.). Dieser Sammelband erschien auch im Tschechischen: Fabian, Hrubý und Setzwein, ohne Jahresangabe.

³² Vgl. Ecker, 2015, S. 181.

³³ Fabian, Hrubý und Setzwein, ohne Jahresangabe, S. 5. Die Übersetzung stammt von der Autorin des vorliegenden Beitrags.

Dann folgt der Teil mit dem Titel „Tage, Monate, Jahreszeiten“, und anschließend werden Blicke auf Städte, Landschaften, Reiseberichte behandelt. Der letzte Abschnitt beinhaltet keine Prosa oder Verse, hier werden vielmehr die an diesem Band beteiligten tschechischen und deutschen AutorInnen vorgestellt. Unter ihnen finden wir Namen wie Miloslav Bělohlávek, Stanislav Burachovič, Karla Erbová, František Fabián, Josef Hrubý, František Frýda und andere. Unter den deutschen Schriftstellern sind es Karl Krieg, Joachim Linke, Bernhard Setzwein, Angelika Seitz und andere.³⁴

Zur Kategorie der Reisebeschreibungen, die von persönlichen Eindrücken handeln, gehört auch die Prosa von Bernhard Setzwein *České elegie: Dojmy z jarního výletu (Böhmische Elegien: Eindrücke von einem Frühlingsausflug)*.³⁵ Hier hebt er vor allem die Veränderungen im Grenzgebiet nach der Wende hervor, die damals ganz aktuell waren, und schildert sie aus der Sicht eines Ausländers. Er stellt Fragen hinsichtlich der zukünftigen Entwicklung, wobei er sich mit dem Gedanken auseinandersetzt, ob nun die bis jetzt weitgehend unberührt gebliebene tschechische Landschaft sich modernisiert und sich dem mit Casinos und Supermärkten überfüllten Westbild anpassen wird. Seine Reiseeindrücke beziehen sich auf die Städte Železná Ruda (Eisenstein), Nýrsko (Neuern), Všeruby (Neumark), Česká Kubice (Kubitzen), Domažlice (Taus), Horšovský Týn (Bischofteinitz) usw. Der Melancholie und Zärtlichkeit, mit denen er den böhmischen Landstrich schildert, entspricht auch der zusammenfassende letzte Satz dieses Textes: „Čechy jsou krásné jako smutně znějící elegie (Böhmen ist schön wie eine traurig klingende Elegie)“.³⁶

Nach der Samtenen Revolution herrschte eine rege Zusammenarbeit zwischen dem „Zentrum der westböhmischen Autoren und dem „Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller in ver.di, Regionalgruppe Ostbayern“.“³⁷ Es wurden mehrere gemeinsame Veranstaltungen

³⁴ Vgl. Fabian, Hrubý und Setzwein, ohne Jahresangabe, S. 151ff.

³⁵ Setzwein, ohne Jahresangabe, S. 112–118.

³⁶ Setzwein, ohne Jahresangabe, S. 118. Die Rückübersetzung ins Deutsche stammt von der Autorin des vorliegenden Beitrags. In diesem Reisebericht sind einige Stimmungsbilder und Inhaltspunkte aus Setzweins (chronologisch gesehen später verfassten) Romanen schon verborgen. Man findet z. B. eine Anspielung auf das Kloster Teplá (Tepl), das in der kommunistischen Ära als Kaserne diente und dessen Bibliothek damals vernichtet wurde. Diese Geschichte erscheint in der modifizierten Form in der *Grünen Jungfer* (Vgl. Setzwein, 2003, S. 246–249, 264–265).

³⁷ Weil die Zusammenarbeit zwischen beiden Schriftstellerverbänden ein wichtiges Merkmal

und Lesungen verwirklicht, wie zum Beispiel das Treffen bayerischer und böhmischer Literaten auf Schloss Dobříš im Jahre 1992, oder später im Jahre 1997 in Karlsbad. In demselben Jahr und noch ein Jahr später (1998 in Amberg) folgte die Begegnung nicht nur mit bayerischen und tschechischen, sondern auch mit thüringischen Autoren.³⁸ Zu erwähnen ist außerdem eine gemeinsame Lesung in Pilsen in der Westböhmischen Galerie (2001). Der Gedanke, „Bilder durch Worte zu begleiten“ stammte von deutschen Kollegen, die diese Methode in Regensburg in einer dortigen Galerie praktiziert hatten.³⁹ Besucher wanderten mit den Dichtern von einer malerischen Darstellung zur anderen und Poeten haben ihre eigenen, durch diese Meisterwerke inspirierten Gedichte und Texte gelesen. Zu der Veranstaltung, in deren Zentrum die Abbildungen von tschechischen Malern aus dem 19. Jahrhundert standen, wurde auch ein Sammelband mit den bei der Lesung in der Westböhmischen Galerie vorgetragenen Gedichten herausgegeben, in dem die Texte von Karla Erbová, František Fabian, Josef Hrubý, Helmut Hoehn, Elfi Hartenstein, Friedrich Brandl und anderen zu finden sind.⁴⁰

Eine der nächsten Veranstaltungen im Rahmen der gemeinsamen Zusammenarbeit ist die Wanderausstellung „querfeldein“, die in ihrem Ansatz frei an die Lesung in der Pilsner Galerie anknüpft. Diesmal wurden keine Texte zu Malereien, sondern zu alten Photos der Jahre 1924 bis 1927 aus dem Pilsner Škoda-Archiv verfasst. Vertreten waren wieder sowohl bayerische als auch böhmische Literaten.⁴¹

der bayerisch-böhmischen literarischen Szene darstellt, auf der sich auch Bernhard Setzwein bewegt, wird hier im Folgenden ein Auszug aus der gemeinsamen Tätigkeit bayerischer und böhmischer Literaten präsentiert. Zu diesem Thema vgl. auch Černá, 2011.

³⁸ Die Kooperation zwischen deutschen und tschechischen Autoren wurde stark auch von Seite des Adalbert-Stifter-Vereins unterstützt.

³⁹ Vgl. Hrubý, 2001, S. 3.

⁴⁰ Středisko západočeských spisovatelů, 2001.

⁴¹ Zur Wanderausstellung findet man folgende Notizen im Jahresbericht 2009 des VS Ostbayern:

„Unsere Wanderausstellung ‚querfeldein‘ (Alte SKODA-Fotos aus Pilsen – neue Texte aus Ostbayern und Böhmen), zweisprachig deutsch-tschechisch mit Begleitband (Nachdruck), wurde am 20. Januar 2009 in der Wissenschaftlichen Bibliothek zu Pilsen eröffnet. Peter Heigl und Marita A. Panzer waren von unserer Seite her anwesend. Josef Hruby übernahm die Organisation in Pilsen. Am 2. Februar 2009 lasen im Rahmen der Ausstellung zu Pilsen: Barbara Krohn, Friedrich Brandl, Marita A. Panzer, Josef Hruby und drei weitere Mitglieder des Westböhmischen Schriftstellerverbandes. Anschließend wurde die Ausstellung ‚querfeldein‘ im Technischen Museum zu Pilsen gezeigt. 23. Juni 2009 ‚querfeldein‘ in der Stadtbibliothek Cham; Organisation: Helmut Hoehn; bei der Eröffnung waren wir durch

Anlässlich des 20. Jubiläums der Kooperation beider Schriftstellerverbände wurden im Jahre 2011 zwei Festakte veranstaltet, die in Plzeň (Pilsen) und Regensburg stattfanden und von Autorenlesungen begleitet wurden.⁴² Bei dieser Gelegenheit erschien ein Sammelband *Herzenslandschaften*⁴³, in dem literarische Texte bayerischer und westböhmischer Schriftsteller präsentiert werden, die sich vorwiegend mit dem Thema der Landschaft aus unterschiedlichen Blickwinkeln auseinandersetzen. Die Herausgabe literarischer Texte der Autoren beiderseits der Grenze wird weiter fortgesetzt, wovon der literarische Kalender aus dem Jahre 2013 *Literární kalendář česko-německý 2013*⁴⁴ zeugt. Zu den wichtigsten Ereignissen in der Kooperation dieser zwei Verbände in den letzten Jahren gehört der anlässlich des Pilsener Kulturhauptstadtjahres herausgebrachte Band *unterwegs. Geschichten aus Westböhmen und Ostbayern / cestou. Příběhy z východního Bavorska a západních Čech*⁴⁵, in dem 20 Kurzgeschichten und Erzählungen bayerischer und böhmischer Autoren präsentiert werden. Darauf folgte eine gemeinsame Wanderung der Autoren vom 18. bis zum 27. September 2015 von Regensburg nach Pilsen, die im Rahmen des Projektes *Literatura v pohorkách / Literatur in Wanderstiefeln* stattfand und mit Autorenlesungen aus diesem Sammelband begleitet wurde.

Bernhard Setzwein, ein literarischer Grenzgänger, durchquert in seinen Werken die Mitte Europas. Sein Umzug nach Waldmünchen stellt sicher nicht den einzigen, aber bestimmt einen ganz wichtigen Impuls dar, um tschechische Inhalte literarisch zu erfassen. Es sind neue Erfahrungen und persönliche Begegnungen, dank derer er das östliche Nachbarland immer besser kennen lernt. Wie oben beschrieben, besonders die erneute Zusammenarbeit zwischen dem „Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller in ver.di, Regionalgruppe Ostbayern“, dessen Vorsitzender der bayerische Literat damals war, und dem „Zentrum westböhmischer Autoren“ ist hier zu betonen. Die zwei tschechischen Künstler Josef Hrubý und František Fabián

Helmut Hoehn und Marita A. Panzer vertreten“ (<http://www.vs-ostbayern.de/pdf/Jahresbericht2009.pdf> [eingesehen am 2.1.2010]). Die Texte zu dieser Ausstellung waren schon im Jahre 2007 geschrieben worden und der Begleitband war 2008 erschienen (vgl. Verband deutscher Schriftsteller (Ostbayern) in VER.DI, 2008).

⁴² Verband deutscher Schriftsteller (Ostbayern) in VER.DI, 2012.

⁴³ Kollektiv der Autoren, 2011.

⁴⁴ Středisko západočeských spisovatelů, 2013.

⁴⁵ Verband deutscher Schriftsteller (Ostbayern) in VER.DI, 2015.

haben wesentlich dazu beigetragen, Setzwein eine tiefere Begegnung mit dem Nachbarland zu ermöglichen. Seine neuesten literarischen Werke, in denen das Tschechische immer anwesend ist, bieten Lesern ein intellektuelles Spiel als Experiment an, in dem die Realität und die fiktionale Ebene ein Ganzes bilden.

Literaturverzeichnis

- BRANDL, Friedrich, Harald GRILL und Bernhard SETZWEIN, 2009. *Zu Fuß auf der Goldenen Straße: eine literarische Wanderung von Pilsen nach Amberg*. München: Sankt Michaelsbund.
- ČERNÁ, Marie, 2011. *Vznik a perspektivy spolupráce Spolku východobavorských spisovatelů a Střediska západočeských spisovatelů* [Bachelorarbeit]. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- DUBOVÁ, Jindra, 2014. *Bernhard Setzwein und der tschechische Aspekt in seinem Schaffen* [Dissertation]. Olomouc: Univerzita Palackého.
- ECKER, Hans-Peter, 2008. Bernhard Setzwein, ein Anwalt mitteleuropäischer Solidarität. In: Renata CORNEJO, Ekkehard W. HARING, Hrsg. *Aussiger Beiträge: Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre*. 2. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, S. 163–172.
- ECKER, Hans-Peter und Kirsta Viola ECKER, Hrsg., 2015. *Bernhard Setzwein: HRABAL und der Mann am Fenster*. Bamberg: University of Bamberg Press.
- FABIAN, František, Josef Hrubý und Bernhard Setzwein, Hrsg. 1993. *Zwischen Radbuzá und Regen: ein bayerisch-böhmisches Lesebuch*. Amberg: Buch&Kunstverlag Oberpfalz.
- FABIAN, František, Josef Hrubý und Bernhard Setzwein, Hrsg., ohne Jahresangabe. *Mezi Radbuzou a Řeznou: Česko-bavorská antologie*. Plzeň: Středisko západočeských spisovatelů.
- HEINRICOVÁ, Naděžda, Helena DĚDIČOVÁ, Michaela BAJEROVÁ, Štěpánka FRÁŇOVÁ und Tereza STRÁNSKÁ, 2015. *Německá próza po roce 2000*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- HRUBÝ, Josef, 2001. Úvodem. In: Středisko západočeských spisovatelů, Hrsg.: *Obrazy obrazů: Verše německých a západočeských básníků k obrazům v Západočeské galerii (Bilder der Bilder: Gedichte deutscher und westböhmischer Dichter zu Bildern in der Westböhmisches Galerie)*. Plzeň: Středisko západočeských spisovatelů.
- HRUBÝ, Josef, 2009. *Interview durch Autorin*. Plzeň, 17.04.2009.
- KOLLEKTIV DER AUTOREN, Hrsg., 2011. *Herzlandschaften. Krajiny našich srdcí: Sborník k oslavě dvacetiletého jubilea příhraniční spolupráce regionální*

- skupiny Východní Bavorsko Svazu německých spisovatelů (VS in ver.di) a Střediska západočeských spisovatelů. Regensburg: KernVerlag.*
- KUNDERA, Milan, 1991. Einleitung zu einer Anthologie oder Über drei Kontexte. In: Květoslav CHVÁTÍK, Hrsg. *Die Prager Moderne: Erzählungen, Gedichte, Manifeste*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- ODA, Milena, 2011. *Nennen Sie mich Diener*. Dresden: Schumacher Gebler.
- REITMEIER, Johann, 2004. Fast 30 Jahre literarische Vielfalt mit Biss: der Waldmünchner Autor Bernhard Setzwein im Gespräch mit Johann Reitmeier. *Chamer Zeitung und Kötztinger Zeitung*. 2.3.2004, ohne Seitenangabe.
- SETZWEIN, Bernhard, 2001a. An der Grenze zum böhmischen Meer oder: Auf die Schiffe, Ihr Mitteleuropa-Matrosen! In: ders. *Ein Fahneneid aufs Niemandsland: Literatur über Grenzen. Essays, Reden, Interviews*. Viechtach: lichtung verlag.
- SETZWEIN, Bernhard, 2001b. „Meine Helden leben in einem Dschungel.“ Gespräch mit dem jungen Prager Autor Jáchym Topol. In: ders. *Ein Fahneneid aufs Niemandsland. Literatur über Grenzen: Essays, Reden, Interviews*. Viechtach: lichtung verlag.
- SETZWEIN, Bernhard, 2003. *Die grüne Jungfer*. Innsbruck: Haymon Verlag.
- SETZWEIN, Bernhard, 2007. *Ein seltsames Land*. Viechtach: lichtung verlag.
- SETZWEIN, Bernhard, 2008. *Interview durch Autorin*. Waldmünchen, 24.09.2008.
- SETZWEIN, Bernhard, 2012. *Der neue Ton*. Viechtach: lichtung verlag.
- SETZWEIN, Bernhard, 2017. *Der böhmische Samurai*. Innsbruck: Haymon Verlag.
- SETZWEIN, Bernhard, ohne Jahresangabe. České elegie. Dojmy z jarního výletu. In: František FABIAN, Josef Hrubý und Bernhard Setzwein, Hrsg. *Mezi Radbuzou a Řeznou: Česko-bavorská antologie*. Plzeň: Středisko západočeských spisovatelů.
- STŘEDISKO ZÁPADOČESKÝCH SPISOVATELŮ, Hrsg., 2001. *Obrazy obrazů: Verše německých a západočeských básníků k obrazům v Západočeské galerii (Bilder der Bilder: Gedichte deutscher und westböhmischer Dichter zu Bildern in der Westböhmisches Galerie)*. Plzeň: Středisko západočeských spisovatelů.
- STŘEDISKO ZÁPADOČESKÝCH SPISOVATELŮ, Hrsg., 2013. *Literární kalendář česko-německý 2013*. Plzeň: ArtKrist.
- VERBAND DEUTSCHER SCHRIFTSTELLER (OSTBAYERN) IN VER.DI, Hrsg., 2008. *querfeldein. Alte Škoda-Fotos aus Pilsen – neue Texte aus Ostbayern und Böhmen: Begleitband zur Wanderausstellung*. 2. überarb. Aufl. Regensburg: V.i.S.d.P.: Marita A. Panzer.
- VERBAND DEUTSCHER SCHRIFTSTELLER (OSTBAYERN) IN VER.DI, 2012. *Herzenslandschaften* [online]. [Zugriff am: 23.05.2012]. Verfügbar unter: <http://www.vs-ostbayern.de/herzenslandschaften.html>.

VERBAND DEUTSCHER SCHRIFTSTELLER (OSTBAYERN) IN VER.DI, Hrsg., 2015. *unterwegs: Geschichten aus Westböhmen und Ostbayern / cestou: Příběhy z východního Bavorska a západních Čech*. Regensburg: Verlag Pustet.

Abstract

The motivation why the Bavarian author Bernhard Setzwein began to write his literary work about Bohemia has different causes. This paper introduces Setzwein's literary interests about his Eastern neighbours focusing mainly on the reasons why he has chosen the Czech Republic for his literary experiments.

Key words:

Bernhard Setzwein, Czech Republic, literary experiments, Středisko západočeských spisovatelů (West Bohemian Writers Center), Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller in ver.di, Regionalgruppe Ostbayern (Association of German Authors in ver.di, group East Bavaria)

Literatur – ein Instrument zur Geschichtsvermittlung

Naděžda Heinrichová

Abstract

Zahlreiche Romane einschließlich ihrer Verfilmungen, Diskussionen, Dokumentationen und historische Filme zeugen vom zeitgeschichtlichen Interesse. Hervorgehoben werden in diesem Beitrag Beispiele der Romane des 21. Jahrhunderts, in denen wichtige historische Ereignisse des 20. Jahrhunderts reflektiert werden. Gezeigt werden dabei am Beispiel der Romane von Julia Franck *Die Mittagsfrau* (2007) und *Rücken an Rücken* (2011) die Wege solcher Vergangenheitsvermittlung, die sowohl Lust am Lesen und Experimentieren wecken als auch die eigene Kreativität der Studierenden unterstützen.

Schlüsselwörter

Vergangenheitsvermittlung, Literaturunterricht, Experiment, Julia Franck

1. Einleitung

Im Hinblick auf das Thema des Konferenzbandes *Experimentierräume in der deutschen Literatur* wird zuerst die Themenwahl dieses Beitrags „Literatur – ein Instrument zur Geschichtsvermittlung“ begründet, danach folgt eine kurze Erläuterung zu den Veränderungen im universitären Curriculum und anschließend werden am Beispiel ausgewählter Romane einige Wege und Methoden vorgestellt, wie die Lust am Lesen sowie die Kreativität der Studierenden gefördert werden können.

1.1 Thema Geschichte in der deutschen Prosa nach dem Jahre 2000

Das Thema der Geschichte gehört zusammen mit den Themen Sprache und Privatsphäre zu den Hauptthemen in der deutschen Prosa nach dem Jahr 2000.¹ „Geschichte“ als Lebens- und Kindheitserinnerungen

¹ Vgl. Herrmann, Horstkotte, 2016; Heinrichová, 2015; Fulda, 2013, S. 189–211.; Kämmerlings, 2011; Barner, 2006; Beßlich, Grätz und Hildebrand, 2006; Böttinger, 2004.

wird in zahlreichen Familienromanen reflektiert. Diese Familienromane zeugen „von einem hohen Grad an Distanz und Reflexion, sowie von einer Bereitschaft zur Empathie und zur affektiven Annäherung an die eigenen Vorfahren“². In vielen Romanen werden – oft aus Rücksicht – erst nach dem natürlichen Tod der Familienangehörigen sowohl vergessene oder absichtlich verdrängte historische Ereignisse als auch familiäre Begebenheiten thematisiert und enttabuisiert. Die Autoren verfügen oft über dokumentarische Materialien aus den eigenen Familien (Briefe, Fotos, eigene Erinnerungen, Erzählungen etc.), die in ihren Romanen neu erlebt werden. Angesichts der Themenvielfalt der Geschichte findet man Romane, die sich mit dem Zweiten Weltkrieg und dessen Folgen auseinandersetzen, Romane, in denen das Leben in der DDR dargestellt wird, Romane von Autoren nichtdeutscher Herkunft, die wiederum die Geschichte des eigenen Landes verarbeiten oder Romane mit ganz aktuellen historischen Begebenheiten aus dem 21. Jahrhundert (Terroranschläge im September 2001, Migration und hiermit verbundene Probleme und Missverständnisse etc.).

1.2 Literatur im Lehramtscurriculum

In den letzten zwanzig Jahren erlebten die Curricula der einzelnen Studiengänge an den Universitäten in Tschechien eine große Veränderung, was auch die Literaturvermittlung betrifft. Während man in den 1990er Jahren z.B. am Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur an der Pädagogischen Fakultät der Universität Hradec Králové in jedem Semester eine 90-minütige Vorlesung und ein 90-minütiges obligatorisches Seminar zur Verfügung hatte, kam es als eine logische Konsequenz der ständig sinkenden Sprachfertigkeiten der Studierenden dazu, dass der Literaturunterricht reduziert wurde, d.h. zur Zeit gibt es nur eine 45-minütige Vorlesung in jedem Semester. Dazu werden verschiedene Wahlseminare (u.a. auch literaturwissenschaftliche) angeboten. Vorteilhaft ist dabei das wirkliche Interesse der Studierenden, die sich für ein Literaturseminar entscheiden. Als Nachteil muss die kleine Anzahl, ungefähr ein Drittel oder sogar nur ein Viertel aller Studierenden genannt werden, die ein Literaturseminar vor den anderen Wahlseminaren (Spiele im Fremdsprachenunterricht, Konversation, Sprachübungen etc.) bevorzugen. Die Literaturwahlseminare werden für mehrere Studiengänge des fünfjährigen Lehramtsstudiums

² Eigler, 2005, S. 25.

angeboten. Falls die Studierenden während des Studiums kein Literaturwahlseminar absolvieren, wird ihnen nur ein kurzer Literaturüberblick in den Vorlesungen vermittelt. Die Literatur wird diachronisch unterrichtet: von den ältesten literarischen Denkmälern im ersten Semester bis zur Literatur im deutschsprachigen Raum des 21. Jahrhunderts in den letzten Semestern. An dieser Stelle ergibt sich die Frage, wie die Vergangenheitsvermittlung die Kreativität der Studierenden und ihre Lust am Lesen in den Literaturseminaren unterstützen kann.

2. Literatur als Vergangenheitsvermittlung

Romane mit historischen Inhalten sind seit jeher beliebt. Einige Romane nach dem Jahr 2000 sind Bestseller geworden, die in viele Sprachen übersetzt worden sind (Günter Grass, *Im Krebsgang*, 2002; Julia Franck, *Die Mittagsfrau*, 2007), einige werden als exemplarische Beispiele verstanden, die die Situation in vielen Familien darstellen (Uwe Timm, *Am Beispiel meines Bruders*, 2003), einige wurden nominiert und mit literarischen Preisen bedacht, einige sind Filmvorlagen geworden (*Zwei Leben*, 2012, entstand nach dem nicht herausgegebenen Manuskriptroman *Eiszeiten* von Hannelore Hippe). Als weitere mit historischen Begebenheiten aufgeladene Romane nach dem Jahr 2000 können folgende thematisch eingeordnete Beispiele genannt werden.³

Zur Epoche der DDR: Uwe Tellkamp, *Der Turm* (2008, Preis der Leipziger Buchmesse); Lutz Seiler, *Kruso* (2014; Deutscher Buchpreis); Angelika Klüssendorf, *Das Mädchen* (2011); Clemens Meyer, *Als wir träumten* (2008, Preis der Leipziger Buchmesse); Jana Hensel, *Zonenkinder* (2002); Thomas Brussig, *Das gibt's in keinem Russenfilm* (2015, fiktive Geschichte der DDR nach der Wende); Julia Franck, *Rücken an Rücken* (2011).

Familienromane: Eugen Ruge, *In Zeiten des abnehmenden Lichtes* (2011, Deutscher Buchpreis); Guntram Vespers, *Frohburg* (2016, Preis der Leipziger Buchmesse); Reinhard Jirgl, *Die Stille* (2009, nominiert für den Preis der Leipziger Buchmesse); Julia Franck, *Die Mittagsfrau* (2007).

³ Im Hinblick auf das Thema und die Länge des Beitrages werden nur einige Beispiele genannt. Auf viele andere, die auch Aufmerksamkeit verdienten, musste verzichtet werden. Vgl. mehr dazu Eichenberg, 2009; Hage, 2010; Herrmann, 2010.

Zum Thema Vertreibung: Christoph Hein, *Landnahme* (2003); Reinhard Jirgl, *Die Unvollendeten* (2003); Jörg Bernig, *Niemandszeit* (2002); Tanja Dückers, *Die Himmelskörper* (2003); Günter Grass, *Im Krebsgang* (2002).

Das ungewollte Erbe: Niklas Frank, *Meine deutsche Mutter* (2005); Katrin Himmler, *Die Brüder Himmler. Eine deutsche Geschichte*; Richard von Schirach, *Der Schatten meines Vaters* (2005); Rainer Höss, *Das Erbe der Kommandanten* (2013).

Diese Romane wenden sich zeitlich rückwärts und zeigen historische Ereignisse, die teilweise von wahren Begebenheiten (wie dem Leben einer Person, einem Krieg etc.) und teilweise von einer erfundenen Handlung ausgehen, die vor einem historischen Hintergrund abläuft. Die Romane bilden meist also keine exakte historische Realität ab, weil einige Handlungen, Personen, Charaktereigenschaften, Situationen etc. frei erfunden sind. Sie werden zum Konstrukt der Geschichte, zur Möglichkeit, wie die Geschichte interpretiert werden kann. Dennoch – oder gerade deswegen – kann man anhand dieser Romane die Grundprinzipien der Geschichte erkennen und dabei lernen, wie z. B. konkrete totalitäre Systeme funktionieren.

Die Romane, in denen die Vergangenheit vermittelt wird, regen durch ihre Intensität und ‚Glaubwürdigkeit‘ die Fantasie der Leser an und beziehen sie in die erzählte Geschichte mit ein. Die Autoren präsentieren keine reinen Fakten und Daten wie die Lehrwerke der Geschichte, sondern sie ziehen die Leser durch echte oder teilweise erfundene Schicksale der einzelnen Protagonisten in ihren Bann. Oft werden stark emotionale Geschichten vor der historischen Kulisse angeboten. Der Leser wird emotional vereinnahmt und erlebt die Geschichte mit den Helden mit. Dank des zeitlichen Abstands werden nicht mehr schwarz-weiße, sondern mehrdeutige Figuren gezeigt, zu denen man auch keine eindeutige Einstellung hat. Teilweise werden Wertvorstellungen vermittelt, ohne dass dem Leser / den Studierenden bewusst wird, dass sie durch die Personifizierung und Emotionalisierung möglicherweise beeinflusst werden. Aus diesem Grunde ist eine Auseinandersetzung mit der Geschichte und den in Romanen präsentierten Geschichten erforderlich, die die Studierenden zum weiteren Recherchieren und Lesen aktivieren kann.

Im Weiteren werden einige in verschiedenen Literaturseminaren verwendete Methoden und gesammelte Erfahrungen am Beispiel

zweier Romane von Julia Franck vorgestellt, die die literarische Interpretation erweitern und ergänzen und hiermit weitere Aktivitäten der Studierenden initiieren.

3. Beispiele der Geschichtsvermittlung: das Bild der Rabenmutter in Julia Francks Romanen *Die Mittagsfrau* (2007) und *Rücken an Rücken* (2011)

Der zeitliche Raum in den Literaturwahlseminaren ermöglicht neben der literarischen Interpretation weitere Aktivitäten, für die die Interpretation unentbehrlich wird. Am Beispiel der zwei o.g. Romane von Julia Franck beginnt die literarische Auseinandersetzung mit dem Verschwinden der Mutter und der Vernachlässigung der Kinder. Im Roman *Die Mittagsfrau* wird das Kind verlassen und einem ungewissen Schicksal überlassen, dazu noch in den Nachkriegszeiten. Im Roman *Rücken an Rücken* werden Kinder vernachlässigt und ignoriert. Dazu wird folgende Fragestellung gegeben: Was sind die Gründe und Umstände, die eine Mutter in eine Rabenmutter verwandeln?

Anhand der Referate wird sowohl der Impuls zur Entstehung als auch der Inhalt beider Romane nähergebracht. Im Weiteren werden die Struktur und die Erzählperspektiven erklärt. Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass es sich um längst verdrängte, teilweise schmerzhaft und tabuisierte Familienbegebenheiten handelt, die erst nach dem Tod der direkt Betroffenen (des Vaters von Julia Franck, des Fernsehregisseurs Jürgen Sehmisch, und ihrer Großmutter, Ingeborg Hunziger) literarisch verarbeitet wurden. Im Mittelpunkt beider Romane wird eine Rabenmutter dargestellt, die eng familiär mit Julia Franck verwandt ist.

Ihr Roman *Die Mittagsfrau* ist eine fiktive Geschichte, deren Rahmen – Prolog und Epilog – eine wahre Familienbegebenheit bildet. Ihre Großmutter väterlicherseits hatte am Ende des Krieges ihren siebenjährigen Sohn Peter – den Vater von Julia Franck – ausgesetzt in der Hoffnung, dass es ihm woanders besser als bei ihr gehen wird. Diese wirkliche Geschichte war ein großes Tabu in der Familie. Erst nach dem natürlichen Tod des Vaters, machte sich Julia Franck auf den Weg mit dem Ziel, ihre Großmutter zu finden. Leider hat sie erfahren, dass diese bereits vor zwei Jahren gestorben war. Gelebt hat sie allein mit

ihrer Schwester in Berlin in einer kleinen Wohnung. Keiner von den Bekannten wusste, dass sie einen Sohn hatte. Aufgrund der Recherchen über das Leben der Frauen in den Kriegsjahren entstand die Geschichte einer einsamen Frau, die der Krieg zu einer Rabenmutter machte und der Fähigkeit zu lieben beraubte. An ihrem Beispiel wird die Geschichte des 20. Jahrhunderts erzählt und es werden die Folgen der Flucht verdeutlicht.

Die Handlung des Prologs spielt in Bautzen am Ende des Krieges zwischen den Jahren 1944–1945. Aus der fiktiven Geschichte auf fast 400 Seiten erfahren wir zuerst über die Kindheit von Helene, über ihre Eltern, später über ihre glücklichste Zeit in Berlin in den 1920er Jahren, über den Tod ihres geliebten Mannes, wann und unter welchen Umständen Helene Alice geworden ist, über ihr Leben neben ihrem dem NS-Regime ergebenen Mann und über ihren Sohn Peter. Im Prolog (in Stettin) entscheidet sie sich, ihren Sohn zu besuchen, nachdem sie ihn vor zehn Jahren verlassen hat. Drei Handlungsebenen werden aus zwei verschiedenen Erzählperspektiven betrachtet. Der Prolog und der Epilog aus der Perspektive von Peter und der mittlere Teil aus der Perspektive von Helene. Der Titel des Romans bezieht sich auf eine Lausitzer Legende. In ihrem Mittelpunkt steht eine weiß gekleidete Frau mit einer Sichel, die über den Köpfen derjenigen erscheint, die mittags arbeiten. Diese Mittagsfrau verhängt einen Fluch über die arbeitenden Menschen, die ihn aufheben können, indem sie ihr eine ganze Stunde erzählen. Sprechen und Erzählen kann laut dieser Legende Leben retten. Im Roman *Die Mittagsfrau* ziehen sich sowohl Helene als auch vorher ihre Mutter in ihr Schweigen zurück. Helene verliert im Laufe des Buches ihre Sprache, dadurch wird sie aber für ihr Kind unnahbar.

Der Roman *Rücken an Rücken* entstand aus dem Bedürfnis, die Geschichte der Großmutter mütterlicherseits literarisch darzustellen. In diesem Roman erzählt Julia Franck vom Erwachsenwerden der Kinder Ella und Thomas, von ihrer Suche nach der Liebe und Anerkennung, die sie bei ihrer Mutter Käthe vermissen. Inspiration für Käthe war Francks Großmutter, die in der DDR anerkannte Bildhauerin Ingeborg Hunziger, bei der Julia Franck ihre Sommerferien oft verbrachte, nachdem sich Francks Mutter entschied, die DDR zu verlassen. Die Geschichte des Romans spielt in den 1950er und 1960er Jahren in Ostberlin. Kollektivismus, Parteitreu sind die Hauptmerkmale dieser Zeit und

bilden den Hintergrund des Romans. Käthe wohnt in einem geräumigen Haus mit künstlerischem Atelier in der Nähe des Müggelsees im Berliner Stadtteil Rahnsdorf. Der Zweite Weltkrieg betraf diese Frau, Tochter einer jüdischen Mutter und eines deutschen Vaters, eines bedeutenden Kunstprofessors, drastisch. Nach dem Krieg entscheidet sich Käthe für das Leben in einem neu gegründeten Ostdeutschland, dessen politisches Regime sie ihr ganzes Leben lang akzeptiert. Sie kommt mit ihren beiden Kindern Ella und Thomas nach Rahnsdorf. Leider wird das Rahnsdorfer Haus kein Zuhause, keine mütterlichen Hände kümmern sich darum. In dem dunklen, kalten, unwirtlichen Gebäude lebt Käthe wirklich nur in ihrem Atelier, in dem aus toten Steinen wunderschöne Statuen entstehen. Sie nimmt ihre Kinder übrigens nur dann wahr, wenn sie physisch anwesend sind, sonst vermisst sie sie nicht. Menschen existieren für sie nur, wenn sie da sind. Im Gespräch mit ihren Kindern spricht Käthe nur Klischees aus, im schlimmsten Fall demütigt sie sie mit Ironie und Beleidigungen. Die Kinder werden nur geduldet. Käthe fühlt sich nicht schuldig, sie allein gelassen zu haben, wenn sie Tage lang arbeiten muss. Ihrer Arbeit ergeben bemerkt sie nichts, nachdem ihre Tochter missbraucht wurde. Erst am Ende des Romans, nachdem Thomas einen Selbstmord begangen und keinen Abschiedsbrief hinterlassen hat, zeigt Käthe eine tiefere Emotion: sie beginnt zu weinen.

Die Handlung des Romans *Rücken an Rücken* spielt in Ostberlin zwischen den Jahren 1954 und 1962. Die Kinder werden in drei Lebensphasen gezeigt, wobei die Grausamkeit und Gleichgültigkeit der Mutter den Kindern gegenüber gezeigt wird. Der Titel des Romans bezieht sich auf ein Ritual der Kinder. Immer wenn sie allein waren, setzten sie sich Rücken an Rücken und die um ein Jahr ältere Ella sollte Thomas von ihrem Vater erzählen, wobei sie sich kaum an etwas hatte erinnern können, weil sie sehr klein war, als er starb.

In beiden Romanen findet man thematische Aspekte, die auch für weitere Romane von Julia Franck charakteristisch sind. Sehr oft werden Familienbeziehungen, mehrere Eltern-Kind-Beziehungen, Geschwisterbeziehungen oder unerfüllte Beziehungen dargestellt. Im Hinblick auf die Sexualität und Körperlichkeit erscheinen immer wieder Momente der sexuellen Gewalt, oft werden nackte Körper beschrieben und verschiedene Formen der Liebe thematisiert. Angesichts der Geschlechterrollen repräsentieren meistens Männer

Gewalt, wobei auch empfindsame Männer als positive Beispiele zu finden sind (Thomas in *Rücken an Rücken*, Helenes große Liebe Carl in *Die Mittagsfrau*). Wichtig scheint die Rolle des nicht präsenten Vaters, der nur in der Phantasie, in den Träumen und Erzählungen der Kinder lebt. Während der Vater abwesend ist, erreicht die anwesende Mutter ihre Kinder auch nicht. Sowohl Käthe als auch Helene leben in einer für die Kinder unerreichbaren Welt. Entlarvt wird ihr Versagen in der Rolle der Mutter, denn sie werden zu Rabenmüttern. Gleichzeitig thematisiert Franck auch die Emanzipation der Frauen (zwischen den Kriegsjahren in Berlin, in der DDR).

Zum Schluss wird die Aufmerksamkeit folgender Fragestellung gewidmet: Was sind die Gründe und Umstände, die eine Mutter in eine Rabenmutter verwandeln?

In beiden Romanen werden längst verdrängte familiäre Begebenheiten und Geschichten thematisiert. Die Romane spielen sich vor dem Hintergrund der Folgen des Zweiten Weltkrieges ab. Zwei totalitäre Systeme beraubten die Mütter ihrer Fähigkeit zu lieben. Um zu überleben, eignen sie sich unterschiedliche Strategien und Verhaltensmuster an (Helenes Schweigen, Käthes Ergebenheit gegenüber der Arbeit und dem Regime). Die Mutterschaft wird verstanden als eine gesellschaftlich determinierte Aufgabe und nicht als eine natürliche. Als Rabenmütter werden die Frauen weder entschuldigt noch beschuldigt oder verurteilt.

4. Literarische Experimente

Die Lehramtsstudierenden müssen sich neben der Interpretation literarischer Texte auch schon Gedanken zur Didaktisierung für den Einsatz im FSU machen. Parallel dazu wird erwartet, dass sich ihr Wortschatz vergrößert, ihre kommunikative Kompetenz verbessert, ihr Horizont erweitert, und vor allem Interesse an der Epoche und dem Schriftsteller entsteht.

Im Weiteren werden Erfahrungen aus einem Literaturwahlseminar beschrieben, an dem 18 Studierende teilnahmen. Das Ziel des Seminars war, mit Hilfe von literarischen Texten Geschichte experimentell zu vermitteln und hiermit das Interesse der Studierenden an der Geschichte zu wecken. Um sie zu motivieren, wurde am Anfang des

Seminars zuerst mit Hilfe von einem Assoziogramm versucht, ihre Vorkenntnisse zum Schlüsselbegriff ‚Geschichte‘ zu aktivieren. Es ist bedauernd festzustellen, dass spontane Assoziationen zum Begriff ‚Geschichte‘ keine größeren Kenntnisse der Studierenden belegen. Sie sollten fünf wichtige historische Begebenheiten aus dem 20. Jahrhundert notieren. Dazu war die Mehrheit der Studierenden nicht in der Lage, was einen Mangel an Kenntnissen über die Geschichte des 20. Jahrhunderts und einen allgemein sinkenden Überblick über die jüngste Vergangenheit andeutet.

Im Gegensatz zum für die Studierenden viel zu allgemeinen Thema Geschichte weckte das Thema ‚Rabenmutter‘ ihr Interesse. Sie fanden überwiegend konkrete negative Beispiele aus den Märchen (*Hänsel und Gretel*, *Schneewittchen*) oder aus der Literaturgeschichte (H.M. Enzensberger *landessprache*, H. Heines Bezeichnung seines Vaterlandes als Rabenmutter). Andererseits erinnerten sie sich auch an positive Beispiele: Rabe als Symbol der Weisheit, der den richtigen Weg zeigt. Genannt wurden auch Grimms Märchen *Die sieben Raben*, *Die Raben* oder ein berühmtes Kinderbuch *Der kleine Rabe Socke*.

Die positiven Beispiele brachten die Studierenden auf die Idee herauszufinden, woher der schlechte Ruf der Raben kommt. Dabei wurde festgestellt, dass die Raben sehr intelligent und treu sind und als vorbildliche Eltern gelten. Interessant fanden die Studierenden die erste Erwähnung der schlechten Rabeneltern in der Bibel, woher der schlechte Ruf der Raben als Rabeneltern kommt und infolgedessen auf die Eltern übertragen wird, die ihre Kinder vernachlässigen.

Genannt wurden weitere Werke, in denen Rabenmütter thematisiert werden. Neben den bereits erwähnten, können noch Romane von Peter Wawerzinek *Rabenliebe* (2010) oder Angelika Klüssendorf *Das Mädchen* (2011) ergänzt werden, deren Handlung sehr eng mit dem DDR-Regime zusammenhängt. Dieses Thema weckte Interesse der Studierenden, und aus der eigenen Initiative heraus entdeckten sie auch Filme, in denen dieses Thema behandelt wird: *The Hours* (2002), *The Joy Luck Club* (1993, nach der gleichnamigen Vorlage aus dem Jahre 1989 von Amy Tan).

Mit Hilfe von kommunikativen Methoden wurde mit dem Thema ‚Rabenmutter‘ weitergearbeitet. In den Vorstellungsrunden versetzten sich die Studierenden in die Rollen der Romanfiguren und stellten

sich zuerst vor. Dann wurden konkrete Situationen aus den Romanen gespielt. Im Falle des Romans *Die Mittagsfrau* wollten sich zehn von achtzehn Studierenden in die Rolle der Rabenmutter Alice/ Helene versetzen. Ihre Mutter Salma, die nichts für ihre Töchter empfindet, wurde zweimal gewählt. Helenes verlassener Sohn wurde sechsmal gewählt. Die Rollen aus dem Roman *Rücken an Rücken* wurden ausgewogener ausgewählt. Die Rabenmutter Käthe, die erfolgreiche Bildhauerin, wurde fünfmal gespielt. Achtmal fiel die Wahl auf ihre Tochter Ella, die ständig provoziert, um die Aufmerksamkeit ihrer Mutter zu gewinnen. Käthes Sohn Thomas, ein zurückhaltender Träumer, wurde fünfmal gespielt.

Als Hausaufgabe sollten die Studierenden handschriftliche Briefe schreiben, in denen sie sich mit den Müttern oder Kindern identifizieren und versuchen ihre Gründe für das oft nicht nachvollziehbare Verhalten zu erklären. Als eine weitere Option wurde den Studierenden angeboten, aus der Perspektive der Mütter einen Brief an ihre noch ungeborenen Kinder zu schreiben und umgekehrt. Kinder schreiben Briefe, in denen sie ihre Träume und Wünsche beschreiben.

Einige Studierende bereiteten für ihre Kommilitonen im Seminar ein Quiz mit den relevanten Fragen zur Epoche (der Weimarer Republik, des Nationalsozialismus, des Zweiten Weltkriegs, zur DDR) vor. Zum Schluss wurde versucht, ein neues Ende auszudenken (das andere Ende der Romane musste nicht unbedingt zu einem Happyend führen). Mit dem Einsatz von Elfchen (zu den Themen Rabenmutter, Geschichte, 20. Jahrhundert) wurde ihr kreatives Schreiben gefördert.

Im Weiteren wird kurz das Ziel dieses Experimentierraums mit Literatur erläutert. Die Studierenden versetzten sich in die Rolle der Protagonisten, versuchten ihr Verhalten ansatzweise nachzuvollziehen, und Gründe für ihre Entscheidungen zu nennen. Sie gewannen emotionalen Abstand zum Werk, indem sie darüber recherchierten und sich weiter für das Thema interessierten (für die Epoche, für den Schriftsteller, für weitere Werke oder Filme zur Epoche, für weitere Werke des Autors).

Nicht zuletzt muss erwähnt werden, dass die Anforderungen an den FSU eine Rolle spielten, die kommunikative Kompetenz auf allen vier Ebenen zu verbessern: kognitiv (Vermittlung der Kenntnisse über das Zielland und die Epoche), sozial-affektiv (Verhaltensweise der

literarischen Figuren in den einzelnen Epochen), sprachlich (Verbesserung der Sprachfertigkeiten) und pragmatisch (die Anwendung der Sprachfertigkeiten in der Praxis).

5. Fazit

In literarischen Texten nach dem Jahr 2000 werden wichtige historische Ereignisse am Beispiel konkreter Familiengeschichten und persönlicher Schicksale dargestellt. Der spielerische und experimentelle Umgang mit dem Text weckt Interesse an der Epoche, am Autor und seinem Werk. Sich in die Lage der Figuren zu versetzen, ermöglicht, die Epoche besser zu verstehen und zu begreifen, wie die Geschichten den Charakter prägen, wie die Menschen schuldig werden und wie bzw. warum sie in ihren Rollen aus unserer Perspektive versagen oder warum sie nicht eine andere Entscheidung getroffen haben.

Literaturverzeichnis

- BARNER, Wilfried, Hrsg., 2006. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck.
- BEßLICH, Barbara, Katharina GRÄTZ und Olaf HILDEBRAND, Hrsg., 2006. *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin: Erich Schmidt.
- BÖTTIGER, Helmut, 2004. *Nach den Utopien: eine Geschichte der deutschsprachigen Literatur*. Wien: Zsolny.
- EICHENBERG, Ariane, 2009. *Familie – Ich – Nation: narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*. Göttingen: V&R unipress.
- EIGLER, Friederike, 2005. *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin: Erich Schmidt.
- FRANCK, Julia, 2007. *Die Mittagsfrau*. Frankfurt am Main: Fischer.
- FRANCK, Julia, 2011. *Rücken an Rücken*. Frankfurt am Main: Fischer.
- FULDA, Daniel, 2013. *Zeitreisen*. In: Silke HORSTKOTTE und Leonhard Herrmann, Hrsg. *Poetiken der Gegenwart: deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 189–211.
- HAGE, Volker, 2010. *Letzte Tänze, erste Schritte: deutsche Literatur der Gegenwart*. München: btb.
- HEINRICHOVÁ, Naděžda, 2015. *Německá próza po roce 2000*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.

HERRMANN, Leonhard und Silke HORSTKOTTE, 2016. *Gegenwartsliteratur: eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

HERRMANN, Meike, 2010. *Vergangenwart: Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

HORSTKOTTE, Silke und Leonhard HERRMANN, Hrsg., 2013. *Poetiken der Gegenwart: deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin/Boston: de Gruyter.

KÄMMERLINGS, Richard, 2011. *Das kurze Glück der der Gegenwart: deutschsprachige Literatur seit '89*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Abstract

Numerous novels including their film versions, discussions, documentaries and historical films bear witness to the interest in contemporary history. The article highlights examples of 21st-century novels that reflect important historical events of the 20th century. Using the example of the novels by Julia Franck, *The Blind Side of the Heart* (*Die Mittagsfrau*, 2007) and *Back to Back* (*Rücken an Rücken*, 2011), possibilities of imparting knowledge about history are shown, which inspire the students to read and experiment as well as engage their own creativity.

Key words

Imparting knowledge about history, literature teaching, experiment, Julia Franck

„Vom Gauckeln der Zukunft zur Reglosigkeit des erinnerten Bildes“: Migration als literarisches Experimentierfeld in Esther Kinskys Romanen *Am Fluss* und *Hain*: *Geländeroman*

Tobias Akira Schickhaus

Abstract

Für eine Literatur, die sich im Interim von Territorien und kulturspezifischen Denkstilen bewegt, ist das verbindende Dazwischen von anthropologischen Themen wie Heimat, Geschlecht, Tod, Identität etc. ebenso von Bedeutung wie Reflexionen über ihre literarische Gestaltung. In dieser Hinsicht gehören die Romane der Schriftstellerin und Übersetzerin Esther Kinsky *Am Fluss* (2014) und *Hain: Geländeroman* (2018) sicherlich zu den aktuell sehr interessanten und facettenreichen Texten. Der River Lea wird in Esther Kinskys Roman *Am Fluss* zur Grenzmarkierung und zugleich zu einem Wegweiser für zahlreiche Erzähltraditionen. Gleiches gilt für die Kleinstadt Olevano, die die Ich-Erzählerin in *Hain: Geländeroman* bereist. Der Beitrag möchte der Frage nachgehen, worin in beiden Texten Anteile eines gestalteten sowie gestaltenden Schreibens im Zusammenhang von Migration als einem literarästhetischen Experimentierfeld zu suchen sind.

Schlüsselwörter

Migration, Interkulturalität, Interkulturelle Literatur, Esther Kinsky, *Am Fluss*, *Hain: Geländeroman*

1. Einleitung

Mit einer bis heute selten gesehenen Virulenz werden aktuell Debatten um Migration geführt. Der damit einhergehenden Pauschalisierung wirken literarische sowie kultur- bzw. literaturwissenschaftliche Analysen zu Migration auf sowohl inhaltlich-thematischer als auch sprachlich formaler Ebene entgegen. Wichtige Denkanstöße hierzu bietet

beispielsweise die Studie von Julia Kristeva *Fremd sind wir uns selbst*¹, die sich mit der Präsenz und Konstruktion des Fremden im Eigenen auseinandersetzt, oder die 2016 erschienene Studie *Die Austreibung des Anderen* von Byung-Chul Han² mit der These, es gäbe in Zeiten der Globalisierung keinen Anderen mehr. Vielmehr ließen sich die heutigen Krisen durch die Allgegenwart des Gleichen erklären. Während somit im akademischen Kontext die statisch monolithische Polarität zwischen Eigenem und Fremdem immer weiter problematisiert wird, verschärft sich diese im Lichte der öffentlichen Wahrnehmung auf Migration zunehmend und wirft eine intensive Auseinandersetzung mit Fragen der Zugehörigkeit auf. Territoriale Grenzen werden dabei nicht nur einfach verteidigt, ihnen liegt scheinbar noch mehr das Motiv der identitären Selbstverortung zugrunde, wie es Georg Simmel bereits erkannt hatte: „Die Grenze ist nicht die eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt“³. Die Verbindung von Raum und Zeichen, möchte man Simmel weiter folgen, bildet im Zuge sowohl aktueller als auch historischer Fragen der Migrationsbetrachtung ein pragmatisch wirkmächtiges Feld. Dies geschieht vor allem dann, wenn diese bereits als Trägerinnen und Träger von territorialen Bedeutungen, Systemen und Anschauungen begriffen werden.

Die Umwelt, in der wir aufwachsen ist so prägend für unser Denken und Fühlen, dass die Brücken zwischen Worten und Orten unserer Wahrnehmung mehr übersetzend als benennend nach dem Wie des Meinens fragen. Und um dieses Wie geht es auch in Esther Kinskys Erzählweisen. Genauer gesagt lotet die Schriftstellerin mit ihren literarischen Wanderungen Möglichkeiten aus, inwieweit sich ihre erzählenden Figuren als Nicht-Zugehörige oder Nomaden beschreiben lassen und worin das Potenzial des Themas ‚Grenze‘ und ihrer Überschreitung liegt. Es soll hierbei geprüft werden, inwieweit Sprache dem Wissensverlust bereits vergessener Räume beikommen kann, der der Konturierung von literarischen Raumkonstruktionen des Eigenen oder des Fremden stets vorangeht: Wie lässt sich erkennen, dass man versteht, wenn man doch eigentlich erkannt haben muss, um zu verstehen? Esther Kinskys Perspektive als gleichzeitige Beobachterin und

¹ Vgl. Kristeva, 1991, S. 11.

² Vgl. Han, 2016, S. 22.

³ Simmel, 2016, S. 697.

Gestalterin von Formen und Prozessen rund um Migration entwickelt sich hierbei zu einer literarästhetisch experimentellen Schreibweise, so die These dieses Beitrags. Sie vollzieht sich in den Romanen *Am Fluss* (2014) und *Hain: Geländeroman* (2018) in der bewussten Gestaltung zur eigenen Erinnerung angesichts vermeintlich fremdartiger Landschaften. Dieser These entspricht der multiperspektivische Blick auf die Welt, dessen sie sich beim Schreiben bedient und der im folgenden Beitrag näher betrachtet werden soll. Zuvor jedoch soll ein knapper Forschungsbericht der deutschsprachigen Konstellation von Literatur, ihrer Wissenschaft und Migration nachgehen. Der Exkurs möchte erstens aktuelle Tendenzen in der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Migration vorstellen und zweitens erörtern, inwieweit die hier vorgeschlagenen Ansätze für die Analyse von Esther Kinsky's Texten fruchtbar gemacht werden könnten.

2. Deutschsprachige Literatur und Migrationsliteraturen des Deutschen

Literatur kann guten Gewissens als hoch sensibler Seismograph gesellschaftspolitischer Entwicklungen ihrer Zeit gelesen werden: Seit Kollektivsingulare wie Digitalisierung, Globalisierung und Migration in der öffentlichen Wahrnehmung gleichzeitig bejubelt und kritisiert werden, reflektieren deutschsprachige Schriftstellerinnen und Schriftsteller ebenso vermehrt Fragen der Migration, des Unbehausten, Grenzenlosen oder Grenzüberschreitenden. So veröffentlichte beispielsweise der in Spanien geborene und in Deutschland aufgewachsene Schriftsteller José F.A. Oliver 2015 seinen Essayband *Fremdenzimmer*, Senthuran Varatharajah erhielt für sein Romandebüt *Vor der Zunahme der Zeichen* (2016) 2017 den Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis ebenso wie die Schriftstellerin Ann Cotten, die 2014 mit dem gleichnamigen Hauptpreis für ihr bisheriges Gesamtwerk geehrt wurde.⁴ Der preisgekrönte Film *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2010) erzählt auf humoristische Weise die Geschichte einer seit drei Generationen in Deutschland lebenden türkischen Migrantenfamilie und ihre auf Wunsch des Großvaters unternommene Reise in die Türkei.⁵ Einen für die Fragestellung der vorliegenden

⁴ Zur weiterführenden Lektüre vgl. Schmidt, 2015, S. 295–309.

⁵ Vgl. Ege, 2014, S. 29–45, Emeis, 2011, S. 165–182.

Ausgabe interessanter Ansatz verfolgt indes die zehn Erzählungen umfassende und 2003 veröffentlichte Sammlung *Feuer, Lebenslust! Erzählungen deutscher Einwanderer*. Ihre Beiträgerinnen und Beiträger sind sicherlich keine Deutschen, weder Catalin Dorian Florescu noch Radek Knapp. Einwanderer waren sie, genauso wie die in deutschen Städten wie Berlin, Köln oder Stuttgart lebenden Schriftsteller Nicol Ljubic, Mohammad Aref, Selim Özdoğan, Zoran Drvenkar, Tzveta Sofronieva, Richard Duraj, Jefferson S. Chase und Natascha Wodin. Ihre Erzählungen stehen voneinander unabhängig, aber die Biografien der Erzählerinnen und Erzähler haben eines gemeinsam: Es hat sie aus allen möglichen Teilen der Erdkugel nach Deutschland verschlagen; aus Russland, Bulgarien, Polen oder dem Iran, den Vereinigten Staaten und der Türkei. Sie brachten die Erfahrungen und Sichtweisen eines zwanzigsten Jahrhunderts nach Deutschland, die vielen deutschen Bundesbürgern allenfalls nur aus dem Geschichtsunterricht bekannt sind.⁶ Gesellschaften des Deutschsprachigen sind also in Bewegung.⁷

Und dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass viele dieser literarisch experimentellen Reisen ein utopisches Projekt formulieren, dessen Realisierung noch in weiter Ferne steht, wenn nicht sogar an ideologisch identitären Widerständen zu scheitern droht. Ein Blick auf die aktuell in Deutschland geführten Debatten um Migration wirkt jedenfalls ernüchternd, hat doch deren Negativbilanz Hochkonjunktur: Selbstverortungsprozesse durch Außengrenzen, Binnengrenzen, Abgrenzung, Ausgrenzung und – seit neuestem – durch die Obergrenze (ARD-Themenarchiv)⁸ beherrschen doch deutlich die öffentliche Diskussion um Migration.

⁶ Und damit sind nur ein paar wenige Vertreterinnen und Vertreter interkultureller Literaturen genannt. Die Beschäftigung mit der lange unter der Einheitsideologie verdeckten Vielfalt in Sprachen und Kulturen des Deutschen ist ein Teil der bundesrepublikanischen Geschichte, deren Wurzeln weit ins 19. Jahrhundert reichen. Vgl. Chiellino, 2007, und darüber hinaus die sich noch im Aufbau befindende Digitale Bibliografie deutschsprachiger Chamisso-Preisträgerinnen und -Preisträger des Internationalen Forschungszentrums Chamisso an der Ludwig-Maximilians-Universität München (IFC), 2018.

⁷ So lebten 2014 bereits 16 386 000 Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland. Dies macht einen Anteil von 20,3 % der Gesamtbevölkerung aus. Wenn jede fünfte Person in Deutschland eine direkte oder indirekte Beziehung zur Migrationsgeschichte der eigenen Familie vorweisen kann, sind auch gesellschaftspolitische Fragen um Mehrsprachigkeit, Interkulturalität und Dialog keine exotischen Randerscheinungen mehr. Vgl. Bundesamt für Politische Bildung, 2018, Statistisches Bundesamt, 2016.

⁸ Zur Geschichte und Verfasstheit der Deutschen als Migrationsgesellschaft vgl. außerdem Broden, 2007.

Auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung wird der Stellenwert von Migration unterschiedlich akzentuiert,⁹ wobei hier bedacht werden sollte, wann, wie und in welchem Kontext Migration zur exponierten Komponente von Literatur erklärt werden kann. Wann also spricht man von *Migrationsliteratur*? Schweiger definiert sie als „Literatur [...], in der Migration und ihre Folgen Thema sind, unabhängig von der Frage, ob der Autor selbst Migrationserfahrungen gemacht hat.“¹⁰ Einen Schritt weiter geht Löffler¹¹ in ihrer Studie *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*, wonach Migrationsliteratur die neue „Literatur des Dazwischen, des Oszillierens zwischen den Kulturen, der mehrfachen Identitäten“ darstellt und der Migrant zur „Leitfigur der mobilen Moderne avanciert“.

Definitionen wie diesen ist gewiss zuzustimmen, jedoch geben sie noch nicht Antwort auf das historisch gewachsene Problem der Gattungszugehörigkeit. In der deutschen Literaturgeschichte gehört zum Beispiel das Werk von Adelbert von Chamisso, ungeachtet seiner französischen Herkunft und Muttersprache, eindeutig zur Literatur der deutschen Romantik. Gleiches gilt für Joseph Conrad, der trotz seiner polnischen Herkunft und der erst spät erlernten englischen Sprache seinen festen Platz im Kanon der englischen Literatur innehat. Nur wenige würden hier von Migrationsliteratur sprechen. In Literaturen der Gegenwart erstaunt es hingegen, dass nicht wenige Stimmen aus Literaturkritik und -forschung Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Yoko Tawada, Sherko Fatah oder Feridun Zaimoglu ganz klar mit genau diesem Diskursfeld in Verbindung bringen.¹² Wie kam es dazu?

Der Umstand lässt sich womöglich mit einer historiographischen Darstellung erklären, wie es beispielsweise Amodeo¹³ unternimmt. Sie skizziert aus der Retrospektive eine historische Entwicklung dessen, was aktuell als Migrationsliteratur bezeichnet wird. Ihre Rückschau beschreibt ein dichotomisches Verhältnis von Zentrum und Peripherie im Umgang mit Migrationsliteratur. Es soll nun abgekürzt noch einmal in Erinnerung gerufen werden.

⁹ Zur weiterführenden Lektüre vgl. Hardtke, 2017.

¹⁰ Schweiger, 2016, S. 262.

¹¹ Löffler, 2014, S. 8.

¹² Beutin, 2008, S. 734.

¹³ Amodeo, 2009, S. 6–8.

Von der Peripherie ins Zentrum: Spätestens mit der historischen Klagenfurter Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises 1991 an Emine Sevgi Özdamar – und acht Jahre später dann an die Ungarin Terézia Mora – wurde deutlich, dass die in den deutschen Sprachraum eingewanderten Autorinnen und Autoren ihre Nischen der Betroffenen, aber sonst noch als Randerscheinung Wahrgenommenen sukzessive verlassen. Feridun Zaimoglu führte sogar *Kanak Sprak* als Literatursprache ein und es folgten zahlreiche Inszenierungen an renommierten Theaterhäusern. „Immer öfter werden diesen Autorinnen und Autoren, statt der peripheren Orte innerhalb des literarischen Feldes, die ihnen in den achtziger Jahren noch zugeordnet wurden, zentrale, kanonische oder kanonstiftende, ja bisweilen sogar prominente Positionen zugeordnet“¹⁴.

Vom Zentrum wieder zurück in die Peripherie: Angesichts dieser interkulturellen Öffnung literarischer Institutionen und des Kanons wurde folglich auch die literaturwissenschaftliche Herangehensweise neu überdacht. Neben den entstandenen Bezeichnungen wie ‚Deutsche Gastliteratur, Ausländer-, nicht nur deutsche Literatur‘, ‚Literatur der Fremde‘, ‚Deutsche Literatur von außen‘ wurde ein literarisches Phänomen kulturgeographisch lokalisiert. Diese Literaturen standen außerhalb, jenseits oder neben den sogenannten Nationalliteraturen, womit zwar eine Öffnung in Fragen zu literarästhetischen Perspektiven postuliert, ihre Referenz zur Muttersprachenphilologie jedoch nie in Gänze aufgegeben wurde.

Diese Ordnung der Vielfalt zerfällt nun Zug um Zug in verschiedene Subdiskurse, deren Kriterien nicht nur kontrovers innerhalb der Literaturwissenschaft debattiert wurden, ja sie stehen vielmehr immer noch in einem ungeklärten Verhältnis zueinander. „Die Literaturgeschichte befindet sich im Vergleich zu anderen Kulturwissenschaften noch immer in der Situation einer Kolonie“, so ließe sich die Aussage Jurij Tynjanows¹⁵ in seinem 1927 erschienenen Aufsatz Über die literarische Evolution auf das aktuelle Problem recht passend übertragen. Insofern hat Tynjanow mit dem Vergleich zur Kolonie das Problem der Literaturgeschichte im ungeklärten Verhältnis zwischen Genese, Darstellung, Vermittlung und Epigonentum benannt. Wenn in einer Kolonie Referenzen fremd-gouvernementaler Muster, Artefakte und

¹⁴ Ebd., S. 7.

¹⁵ Tynjanow, 1994, S. 433.

Symbole ein mehr oder weniger kapriziertes Verständnis des Originals abbilden, bleibt die Frage nach dem Sinn stiftenden System so virulent wie die Frage nach dem Problem stiftenden Horizont von Literaturgeschichten, unabhängig davon, ob die Intention dieser Referenz komplementär ergänzend oder emanzipatorisch abgrenzend zu verstehen ist. Dieses methodische Abhängigkeitsverhältnis zwischen einer Nationalliteratur und einer abseits stehenden, aber dennoch in Beziehung zum vermeintlichen Mutterland stehenden deutschsprachigen Migrationsliteratur macht Amodeo dann an der dichotomisch gebrauchten Relation zwischen Peripherie und Zentrum deutlich:

Insgesamt lässt sich über die Anwendung dieser neueren Konzepte sagen, dass das nationale Paradigma zwar durch andere Paradigmen ersetzt wurde, aber immer noch auf methodische Ansätze rekurriert wird, die in Anlehnung an die nationalen Kategorien entstanden sind. So wurde neben den Nationalliteraturen beispielsweise eine Sondersparte der hybriden Literaturen aufgemacht, was aber nach sich zieht, dass die dort einsortierte Literatur auf diese Eigenschaft festgelegt und gewissermaßen ausgegrenzt wird. Mit dem Festhalten an einer solchen Logik von Peripherie vs. Zentrum wird die Literaturwissenschaft jedoch nicht nur der ästhetischen Differenziertheit von Literatur kaum gerecht, sondern sie versäumt auch die Gelegenheit, sich neue Dimensionen zu erschließen.¹⁶

Hierbei handelt es sich um einen wichtigen Befund: Wenn der methodologische Innovationsdruck zu stark wird und die Vermittlung literaturwissenschaftlicher Zugänge einem Konkurrieren derselbigen Platz machen muss, kann nur schwerlich verhindert werden, dass sich heterogene Perspektiven wieder zu Identitäten oder gar Polaritäten festsetzen. Worin wären aber dann die Alternativen zu suchen?

3. Perspektiven zum literarischen Umgang mit Migration

Eine Literatur der interkulturellen Grenzüberschreitung nutzt den symbolischen Ort der Entwurzelung und des Dynamischen, um einen experimentellen Umgang mit kultureller und sprachlicher Vielfalt zu gestalten. Für die akademische Verschränkung von Vielfalt und Migration und deren Übertragung auf die literarische Ebene wird auf das Konzept der *World's Literature* von Dorothee Kimmich (2009)

¹⁶ Amodeo, 2009, S. 7.

verwiesen, die die Verweigerung jeglicher Orientierung im territorialen Sinne zum Thema macht und vielmehr kulturelle und sprachliche Vielfalt der dargestellten Welten unterstreicht. Kimmich macht als grundlegende Beobachtung der aktuellen deutschsprachigen Literatur „das Interesse an der Vielfalt und Heterogenität von Lebenswelten“¹⁷ zum Befund. Dagegen hatte noch die Weltliteratur des 19. Jahrhunderts die Auffassung vertreten, dass das allgemein Menschliche in den Vordergrund zu stellen sei und somit einer Homogenisierung Vorschub geleistet werden würde. Jedoch thematisieren aktuelle Texte im Zusammenhang mit Migration konkrete, reale und historische Themen, weniger im dichotomischen Vergleich, vielmehr in heterogenen Verflechtungen und Beziehungen. Arten der Erkenntnis haben demnach keine allgemeine, sondern nur optionale oder konjunktive Gültigkeit.

In der Betrachtung von Migration als einer Landschaft geteilter Erfahrungen sei außerdem auf den Wissenssoziologen Karl Mannheim verwiesen. Nach Mannheim ist jegliches Fühlen, Wahrnehmen und Verstehen an unseren Standort gebunden. Die Landschaft, die sich vor dem Betrachter darstellt, erlaubt nur den Einblick in einen Aspekt ihres Ganzen, denn ihre Wahrnehmung vollzieht sich immer von einem Aussichtspunkt und einer Perspektive. Die Landschaft als Ganzes ist als solche nicht zu erkennen. Menschen bewegen sich in unterschiedlichen Wissenssphären, Mannheim nennt sie auch „konjunktive Erfahrungsräume“¹⁸, die sich dadurch auszeichnen, dass Menschen wesentliche Aspekte einer Weltanschauung teilen. Diese konjunktiv geteilte Erfahrung wiederum formt und fördert die Herausbildung einer gemeinsamen Sprache, die als Ausdruck eines geteilten Denkstils oder Common Sense den Überschuss an Bedeutungsinvestitionen und -zuweisungen bündelt. Konjunktive Erfahrung heißt zunächst, „dass sie vom Gegenüber, vom anderen [...] nur eine Seite, nur eine Perspektive abgewinnt und zwar eine Perspektive, die eingebettet ist“¹⁹. Deshalb sei auch die Grundform der Mitteilung geschehener Dinge die Erzählung, hinter welcher der Erzähler steht. Diese „Urform“ der Perspektivität bleibe bis in die „exaktest getriebene Historie“²⁰ bestehen. Außerdem könne der Mensch sich selbst nur soweit erkennen, als er in existentielle Beziehungen zu anderen

¹⁷ Kimmich, 2009, S. 296.

¹⁸ Mannheim, 1980, S. 212, 218, 220.

¹⁹ Ebd., S. 112.

²⁰ Ebd., S. 213.

gerate. In der Beziehung ‚bekannt-unbekannt‘, oder ‚eigen-fremd‘ ist als Vorbedingung der Selbsterkenntnis die soziale Existenz zu nennen.

[E]rstens, weil wir uns nur durch diese in menschlich existentielle Beziehungen versetzen können; zweitens, weil jeder Mensch eine andere Seite unseres Selbst in Aktualität bringt; drittens, weil wir uns leichter durch die Augen und in der Perspektive eines anderen als von uns selbst her zu sehen imstande sind. All dies sei als Beispiel dafür angeführt, daß [sic] diese Art der Erkenntnis stets in weitgreifenden existentiellen Fundamenten verankert ist und daß [sic] Erkenntnisresultate dieser Art nur für jene Kreise [...] in die existentiellen Verbundenheiten in einer bestimmten Form gelten.²¹

Innerhalb dieses theoretischen Rahmens erscheinen Esther Kinskys Texte als literarische Entdeckungsreisen multipler Perspektiven und kultureller Mehrfachzugehörigkeiten, als experimentelle Spiele, die alternative Optionen für grenzüberschreitende Sichtweisen, Zugehörigkeiten und Ausdrucksformen eröffnen. Es soll nun geprüft werden, inwieweit die in Esther Kinskys Romanen *Am Fluss* und *Hain: Geländeroman* dargestellten Welten an Konzepte wie Heterogenität und Konjunktivität anschlussfähig gemacht werden können.

4. Zur Schriftstellerin Esther Kinsky

Esther Kinsky wurde 1956 geboren und ist bei Bonn aufgewachsen. Sie studierte Slavistik und arbeitet seit 1986 als literarische Übersetzerin aus dem Polnischen, Russischen und Englischen. Von 1990 bis 2004 lebte sie in London, dann in Budapest und Battonya in Ungarn. 2006 erhielt sie das Grenzgänger-Stipendium der Robert Bosch Stiftung. Ergebnis der durch das Stipendium ermöglichten Reisen im Grenzgebiet von Ungarn, Rumänien und Serbien sind die Romane *Sommerfrische* (2009) und *Banatsko* (2011) sowie der Lyrikband *Die ungerührte Schrift des Jahrs* (2010). 2012 erschien der Lyrikband *Aufbruch nach Patagonien*, 2013 der Essay *Fremdsprechen*, der sich mit Fragen der literarischen Übersetzung beschäftigt. 2013 erschien *Naturschutzgebiet*, ein Lyrikzyklus mit Fotografien und 2014 wurde der mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis geehrte Roman *Am Fluss* veröffentlicht. Für Ihren kürzlich erschienenen Roman *Hain: Ein Geländeroman* wurde die Schriftstellerin 2018 mit dem Leipziger Buchpreis geehrt.

²¹ Ebd., S. 215.

4.1 Im Grenzgang zwischen Erkennung und Erkenntnis

In ihrem 2014 erschienenen Roman *Am Fluss* nimmt sich Esther Kinsky den o.g. Fragen aus einer literarästhetischen Perspektive an: Mit ihren 37 Beschreibungen von den sieben Flusslandschaften – Themse, Rhein, Oder, der Theiss, Neretva, Hooghly River und Sankt-Lawrence-Strom – werden in Landschaften auch immer Bezüge zu den verborgenen Schichten der eigenen Vergangenheit offengelegt. Dreh- und Angelpunkt ist in dieser literarischen Kartographie der River Lea in London, an den die Erzählerin immer zurückkommt, um von dort aus wieder zu neuen Ufern überzusetzen. Am Fuße von Springfield Park am River Lea findet die Erzählerin den Vorsprung eines Marschlandes, von wo aus ihre tägliche Wanderung den River Lea entlang beginnt. Die Reise dauert von einem späten Sommer bis zu einem Frühjahr.

Das teilverstümmelte Sumpfwäldchen mit seinen Kindheitsblumen und den versteckt um die Erinnerung rufenden und schlagenden Wildvögeln wurde die Pforte zum Flussabwärtsweg, auf dem ich mich in den Abschiedsmonaten daran gewöhnte, der Stadt, die ich in Jahren mühsam zu buchstabieren gelernt hatte, meine eigenen Namen zu geben, Namen, die ich überhaupt erst im Gehen und Sehen aus dem Netz der Erinnerungsrinnsale, dem Geröll der abgelagerten Bilder und Klänge und dem Gewebe ineinander verstrickter Wörter frischen und lesen musste.²²

Die Erzählerinstanz äußert sich mit einem Formverständnis, das die Veränderung eines Stoffes von Menschenhand mittels Sprache beschreibt. Daneben steht Form aber auch für musikalische Verläufe, narrative Strukturen und ist nicht zwingend visuell. Sobald etwas als etwas wahrgenommen wird, geschieht dies innerhalb bestimmter Formen. Dieses Spiel von Wahrnehmung und Erkenntnis entfaltet die Schriftstellerin durch die Irritation oder Durchbrechung normierter Sprachsehgewohnheiten, wie es am deutlichsten im Titel des 2018 mit dem Leipziger Buchpreis geehrten Romans *Hain: Geländeroman* geschieht. Hier unternimmt die Ich-Erzählerin drei Reisen, diesmal durch Italien in die verstecktesten und von Touristen weniger frequentierten Regionen Olevano Romano²³, einer Kleinstadt nördöstlich von Rom, oder in die Valli di Comacchio²⁴, die Lagunenlandschaft im

²² Kinsky, 2014, S. 25.

²³ Vgl. Kinsky, 2018, S. 9–118.

²⁴ Ebd., S. 193–282.

Delta des Po. Zwischen diesen beiden Reisen in Gebirge und Ebene führt die dritte Reise die Erzählerin zurück in die eigene Erinnerung,²⁵ wo fragmentarische Erzählungen von den zahlreichen Reisen durch das Italien der Siebzigerjahre berichten, in denen die Figur des Vaters eine zentrale Rolle einnimmt. Anders als im Roman *Am Fluss* gibt es in *Hain: Geländeroman* ein klares Motiv für die Reise: Der enge Vertraute und Gefährte der Erzählerin M. ist im Januar, zwei Monate vor ihrer Ankunft in Olevano, verstorben.²⁶ Das Motiv der Trauer wird zum Anlass einer literarischen Grenzüberschreitung, die bereits mit den Kindheitserinnerungen beginnt; mit ihrer Familie fuhr die Erzählerin oft nach Italien:

Wir hatten keine Familie dort und keinen Ort, doch mein Vater sprach italienisch, und zwischen seinem Sprechen oder Sprechenwollen in einer mir unverständlichen Sprache und den Reisen bestand ein Zusammenhang, den ich hinnahm, ohne Fragen zu stellen. Die Reise bis zur italienische Grenze oder zumindest der Sprachgrenze, die schon in der Schweiz verlief, kam mir immer wie ein großes Atemholen und schließliches Atemanhalten vor, das sich dann endlich im Sprechen meines Vaters entlud. Mit dieser Entladung von Spannung und der mit dem Ende des Atemanhaltens verbundenen Unordnung der Luft in Lungen und Kopf verbanden sich mir die Namen der ersten Orte auf der Südseite der Passstraßen, die wie durch Zauberspruch immer in der Sonne lagen.²⁷

Bereits im Titel *Hain: Geländeroman* entfaltet sich eine semantische Landschaft konjunktiver Möglichkeitsräume, die sich mit der Übersetzung eines ‚Kleinen Wäldchens‘ mitnichten erschöpfen. Der Hain wird ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zum Ort dichterischen Ausdrucks und verewigt sich spätestens ab 1800 durch einen Freundeskreis junger Dichter als *Göttinger Hain* oder *Hainbund* in den Geschichtsbüchern.²⁸ Blättert man dann durch die ersten Seiten, findet sich ein Abdruck aus Ludwig Wittgensteins *Philosophischer Grammatik*, der an das Synonym des Titels anschließt und es auch gleich wieder in Frage stellt: „Hat es Sinn, auf eine Baumgruppe zu zeigen und zu fragen: „Verstehst Du, was diese Baumgruppe sagt?“ Im allgemeinen nicht; aber könnte man nicht mit der Anordnung von Bäumen einen Sinn ausdrücken, könnte

²⁵ Ebd., S. 119–192.

²⁶ Ebd., S. 15.

²⁷ Ebd., S. 129.

²⁸ Zur Etymologie vgl. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, 2018.

das nicht eine Geheimsprache sein?“²⁹ Auch hier drückt der Konjunktiv im Modalverb ‚können‘ das Potenzial als Möglichkeit aus, inwieweit mithilfe von grenzüberschreitenden Perspektiven kulturgebundene Semantiken übersetzbar werden. Diese These wird unterstrichen durch den Untertitel *Geländeroman*. Gelände ist keine Landschaft, sondern ein Teil von Landschaft. Gelände kann weitläufig sein, unwegsam, hügelig, abgesperrt, bebaut oder vermint. Welche Beschaffenheit ihm auch immer zuzuschreiben ist, das Gelände ist „Teil der Landschaft in seiner natürlichen Bodengestaltung und Bewachsung“³⁰. Man könnte auch sagen, das Gelände ist das Anschauungsmaterial zur Gestaltung literarisch experimenteller Landschaften, womit Gelände nicht nur einfach existiert, sondern auch für bestimmte Zwecke genutztes Land ist. Im Gegensatz zum Hain ist das Gelände aber zunächst semantisch unterdeterminiert und leer. Im ersten Kapitel „Olevano“ nehmen zum Beispiel das Dorf und der Friedhof zwei wesentliche Bezugspunkte in der literarischen Wanderung der Erzählerin ein. Beim Anblick des dazwischenliegenden Geländes aus weiter Ferne bemerkt die Ich-Erzählerin selbst:

Mir wurde schwindlig beim Betrachten dieser ausgebreiteten Gegend, die sich so offenlegte und mir doch so unverständlich blieb. Ein unebenes Gelände von unstetem Anschein, weil es sich von jeder Seite anders bot. Von jeder Seite zogen die Wege eine andere Schrift, warfen die Berge andere Schatten, verschoben sich die Ebenen, die Vorder-, Mittel-, Hintergründe. Ein Gelände, das in mir seine Spuren hinterließ, ohne dass von mir eine lesbare Spur blieb. Etwas an dem Verhältnis zwischen Sehen und Gesehenem, zwischen der Bedeutung des Sehens und der des Gesehenseins oder Gesehenwerdens als tröstliche Bestätigung der Existenz erschien mir plötzlich als brennendes Rätsel, das sich jedem Namen entzog.³¹

Die Trauer der Erzählerin wird durch die Beschreibung der Umwelt und der damit verbundenen Beziehung zwischen dem Sehen und Gesehenwerden entindividualisiert; sie löst sich auf in ein größeres Ganzes. Die Selbstzurücknahme der eigenen Identität wäre in diesem erzählerischen Requiem auf M. wohl nicht gelungen, wenn die Trauer über den Verlust des Gefährten zum vorrangigen Thema der persönlichen

²⁹ Kinsky, 2018, S. 7.

³⁰ Zur Etymologie vgl. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, 2018.

³¹ Kinsky, 2018, S. 109.

Heimatsuche gemacht werden würde. Stattdessen figurieren in *Hain: Geländeroman* immer wieder auf das Neue Migrationsräume zwischen Leben und Tod, wie sie im kursiv gesetzten Eingangskapitel „vii / Morți“ zum Programm des Romans erhoben werden. Hier berichtet die Ich-Erzählerin von der räumlichen Struktur orthodoxer Kirchen in Rumänien. An jeweils zwei voneinander getrennten Orten zünden die Gläubigen Kerzen an:

Auf der linken Seite ist die Abteilung der Kerze für die Lebenden, auf der rechten Seite die für die Toten. Stirbt ein Mensch, für den zu Lebzeiten eine Kerze in der linken Abteilung entzündet worden ist, wird die brennende Kerze in die rechte Abteilung versetzt. Von den vii zu den Morți.³²

Nun überschattet aber die Abwesenheit des Lichts im Raum der „vii“ das helle Flackern im Raum der „Morți“. Die Abwesenheit ist somit undenkbar, solange es noch Anwesenheit der Hinterbliebenenschaft gibt. Im Dilemma, das Nichts auch durch nichts zu benennen, entfaltet sich in dieser Szenografie radikaler Fremdheitserfahrung eine Möglichkeit, Leere zum künstlerischen Anschauungsmaterial von Nichts zu gestalten. Der Friedhof und das Dorf sind Gegensätze in der Nacht wie am Tag, „zwei Welten mit eigenen Licht und Schattenregeln, doch so [...] kamen sie mir beide vor wie Behälter, zwei leuchtende Kästchen, die darauf warteten, geöffnet zu werden, um etwas preiszugeben“³³. Dieses symbolisch verdichtete Thema wird dann in *Hain: Geländeroman* fortgeführt.³⁴

Die Auseinandersetzung mit derartigen Texten demonstriert, dass Migrationsliteraturen unweigerlich einen Raum für Kultur- und Sprachmischungen darstellen. Doch das, was Esther Kinskys Texte schließlich zu Dokumenten einer ganz besonderen Mischkultur macht, ist deren Autoreflexivität. Es genügt der Schriftstellerin nicht, mit Sprache lediglich zu experimentieren oder eigene Gestaltungsformen für sie zu entwerfen, sie reflektiert darüber hinaus den Schreibprozess an sich und die Macht oder Ohnmacht der Sprache, die Gegenständlichkeit der Welt abzubilden. Hinter jeder Beobachtung steht eine Stimme, in deren Worten jeweils andere Augen etwas betrachten.

³² Ebd., S. 11.

³³ Ebd., S. 78.

³⁴ Ebd., S. 14, 21–23, 24–25, 26, 36, 47, 55–56, 92, 96, 160.

4.2 Im Fluss zwischen Fremdem und Vertrautem

So erinnert sich die Erzählinstanz eines Tages an eine alte Kamera, mit der sie in London alle Ansichten fotografierte, die sie behalten wollte. Das Betätigen des Auslösers kam ihr selbst oft wie ein missglückter Versuch vor, die Fotografien jedoch sprechen eine andere Sprache:

Und jedesmal überkam mich das gleich Staunen, wenn ich sah, was sich zwischen meinem Auge, der Linse, dem Lichteinfall und den an Luft und Licht wirkenden Chemikalien ereignet hatte. Jedesmal der gleiche Gedanke, dass das Geheimnis dieser nicht besonders ansehnlichen Kunststoffschachtel womöglich darin bestand, dass ihre Bilder mehr mit dem Sehenden als mit dem Gesehenen zu tun hatten.³⁵

Ferner heißt es:

Es waren Bilder von etwas, das hinter den Dingen lag, auf die das Objektiv gerichtet war und die der Auslöser einen unmerklichen Augenblick beiseite gestreift haben musste. Die Bilder gehörten in eine Vergangenheit, von der ich allerdings nicht sicher war, ob es meine war, sie rührten an etwas, für das mir der Name abhanden gekommen sein mochte, vielleicht hatte ich ihn auch nie gekannt.³⁶

Form war schon seit den Anfängen ein Kernproblem der Philosophie, etwa in der Erkenntnislehre oder in der ästhetischen Theorie. Seit Aristoteles (384–322 v. Chr.) wurde die begriffliche Unterscheidung von *morphe* und *hyle* (griechisch, Form und Stoff) vorgenommen, wie sie noch heute verbreitet ist. Demokrit (um 460–370 v. Chr.) vermutete, dass das Auge unsichtbare Abdrücke aller Dinge aufnehme und zu Bildern zusammensetze.³⁷ Hierdurch wird auch plausibel, wie eine Form im Auge sichtbar sein könne, ohne als Ding selbst darin zu sein. In einem absoluten Sinne gibt es Form ebenso wenig wie Formlosigkeit. Ob sie eine Einbildung des menschlichen Geistes ist, muss immer wieder neu mit Sprache begriffen werden.

Die literarische Metapher des Fließens ist in diesem Zusammenhang als Metapher für Metaphern ein Beispiel für das erkenntnistheoretische Problem, das Nichts als Bestandteil von Formen auch als Nichts

³⁵ Kinsky, 2014, S. 27.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. für eine tiefgehende Übersicht zur historischen Dimension von Gestalt und Gestalttheorien Bruhn, 2009, S. 57–69.

zu benennen. So wird im Roman zunächst eine zügige Definition des Fließens am Beispiel des Rheins formuliert: „Der Fluss war Bewegung, Unordnung und Unberechenbarkeit in einer Welt, die nach Ordnung strebte. Auf seinem Rücken trug er ein fahrendes unvorstellbares Leben in Gestalt der Frachtkräne, die wir nie vor Anker gehen sahen, die pendelten zwischen weither und weithin.“³⁸ Der Fluss als grenzüberschreitendes materiell nicht fixiertes Ideal literarischer und interkultureller Kommunikation ist uns durchaus bekannt. Alles ist im Fluss und springen wir mehrmals in ihn hinein, ist er nie derselbe. Darüber hinaus liegt Flüssen die paradoxe Beschaffenheit zugrunde, Orte voneinander zu trennen, aber gleichzeitig durch ihren flüssigen Zustand zu verbinden; Orte für Übersetzungen im doppelten Sinne zu werden. Fließen wäre somit als Ort der ‚W:Ortlosigkeit‘ als ein Ideal des Inkommensurablen, nicht messbaren und sich jedem System entziehenden anzusehen. Kurzum: Fließen wäre als Ideal der Ortlosigkeit auch eine Utopie für Nicht-identitäres Denken. So erinnert sich die junge Erzählerin an Ihren Besuch in Rom, wo die alte Ordnung durch die Trennung zwischen Ansässigen und Durchreisenden in Gänze aufgehoben schien und die Erzählerin es sich zur Aufgabe machte, nach Zeichen Ausschau zu halten, um die Stadt lesbar zu machen:

Dieses langsame Buchstabieren an der Stadt Rom fiel in den kurzen Abschnitt des Heranwachsens in dem ich – wie jedes Kind irgendwann – fast unvermittelt, von einem Zufall angestoßen, die Welt ohne mich erkannte und sie am liebsten den ganzen Tag durch die Fensterscheiben dieses Cafés betrachtet hätte.³⁹

Die Welt ohne mich erkennen – doch das Experiment topografischer Erkundung gelingt nur teilweise. Auch wenn die Unmittelbarkeit von Wahrnehmung durch Sprache vermittelt werden kann, bleibt die vermittelnde Instanz in ihrer Seinsgebundenheit verwurzelt. Man könnte sie wohl als heimatlos, aber nicht als heimatfrei bezeichnen. So verdichtet sich im Herbst der Nebel am River Lea, der

alles Tagtägliche in Frage stellt. Die Regeln der Richtungen waren aufgehoben. [...] Das andere Ufer war verschwunden [...], während die Boote kaum als Schatten wahrnehmbar vorüberglitten oder gar nichts sichtbar war, sich nichts in diesem dichten Weißgrau regte,

³⁸ Kinsky, 2014, S. 31f.

³⁹ Kinsky, 2018, S. 178.

nur die Wellen klein und wie scheu auf die Kiesel am Ufer rollten und klangen wie in einem umschlossenen Raum, einer Nebelkammer, in der, für die am Ufer Stehenden unsichtbar, ein Experiment vorbereiten werden mochte – die Enthüllung einer neuen Welt. Würde sich der Nebel über einer anderen Landschaft lichten, würden hinter diesem Vorhang die Kulissen verschoben und das Meer im dünnen klärenden Licht dort zu sehen sein, wo vor dem Fall des Nebelvorhangs sonst die ersten städtischen Hochhäuser gestanden hatten.⁴⁰

Offenkundig arbeitet Kinsky mit einer theaterähnlichen Architektur, deren Titel auch ‚Die Entdeckung der Form‘ lauten könnte. Als dramatisch ist diese Architektur dahingehend zu charakterisieren, als exemplarisch geordnete Wahrnehmung mittels bühnenähnlicher Mittel wie etwa dem Fall des Nebelvorhangs, der Kulissenverschiebung oder des Einsatzes von Bühnenlicht, die den eingangs formulierten Ansatz revidieren: Fließen ist hier nicht das Ideal un-ordentlicher Natur, sondern bereits im Lichte der Perspektive eine Kunst zweiter Natur oder eine bild-hafte Natur. Die Terminologie deutet es bereits an: In Kooperation von Optik, Auge und Gehirn werden in beiden Romanen nicht Handlungen, sondern die Beobachtungen von Handlungen inszeniert. Beobachtet wird somit Wahrnehmung, die im Ausgang von erzähltheoretischen Ansätzen ein produktives Spiel zwischen dissonanten Ich-Ich-Erzählweisen erlaubt. Literatur leistet die konkrete Aufwertung eines Materials durch die Formung und geht damit über die bloße Nachahmung von Natur hinaus, wie es bereits Leon Battista Alberti und seinem 1435 veröffentlichten Buch *Über die Malerei* vorformuliert hat:

Elfenbein, Gemmen und jene teuren Dinge werden noch kostbarer durch die Hand des Malers. Gold selbst, wenn es mit Malerei verziert ist, erhält einen noch höheren Wert als zuvor; sogar Blei, das geringste unter den Metallen, wenn es von einem Phidias oder Praxiteles in ein Bild gearbeitet wurde, kann wertvoller sein als rohes Silber.⁴¹

Ein weiteres Beispiel findet sich in *Hain: Geländeroman*, wo die Erzählerin Olevano durch das Fernglas betrachtet und sich dann an die ersten Kindheitserfahrungen am Rheinufer erinnert, wenn Gelände durch die perspektivische Fokussierung des Fernglases zum „Märchenland“ figuriert:

⁴⁰ Kinsky, 2014, S. 34.

⁴¹ Alberti, 2000, S. 11.

Durchs Fernglas wurde der Uferstreifen zu etwas Fremdem in der in der umgekehrten Folge der Dinge und durch die vielen nicht ganz scharf umrissenen Einzelheiten: das Wasser, dann Uferbefestigungen, Dornengestrüpp und dahinter erst die Promenadenbäume, die vom Land aus natürlich den Vordergrund einnahmen. Die Uferbefestigungen wie befleckt und uneben, der äußere Rand einer Markierung der Strommeile wie eine geheimnisvolle Chiffre. Es schien, als entfalte sich durchs Fernglas die Möglichkeit einer Landschaft, sowohl in der Staffelung der Geländestreifen aus auch in der Art der Präzision, eine Möglichkeit, in die man fallen konnte wie in einen Abgrund, wenn man die Bedingungen, die Größen- und Entfernungsverhältnisse der Wirklichkeit in Vergessenheit geraten ließ.⁴²

5. Fazit

Menschen können auf ein einzelnes Ereignis oder auf einen einzelnen Gegenstand bekanntlich unterschiedlich reagieren. So gibt es durchaus viele Indizien, dass unser Migrationszeitalter dafür Sorge tragen wird, dass immer neuere Varianten und Versionen von Mischkulturen entstehen, in denen Mehrsprachigkeit und -perspektivität traditionelle Funktionen und Ordnungen von Sprachen verdrängen, jedoch dann wieder weiteren Homogenisierungsmomenten Vorschub leisten.

In Esther Kinskys Texten *Am Fluss* und *Hain: Geländeroman* werden heterogene Betrachtungsweisen auf Migration und Grenzüberschreitung zum Experiment und Spiel; ihre Spielregeln und Experimentiervorgaben werden dabei immer wieder neu aufgestellt, damit die Abweichung nicht zur Norm zu werden droht. Formwahrnehmung verändert sich dabei unter dem Einfluss von Techniken der Aufzeichnungen und Reproduktion, durch kulturelle Bedingungen, durch Bildung und Erziehung und durch die Herausbildung von Stilen des Denkens. Hierin wäre u.a. eine mögliche Perspektive für eine weiterführende literaturwissenschaftliche Beschäftigung zu suchen, nämlich hinter Formen von literarischen Migrationsprozessen auch den Traditionen des Kunstwillens nachzuspüren. Die Ausführungen aus beiden Romanen konnten in diesem Beitrag zwar zugegebenermaßen nur kleine Fenster auf Esther Kinskys umfangreich kreative Schreibweise eröffnen; sie zeigen aber deutlich auf, wie ihre Texte dichotomische Zugehörigkeitsordnungen, die mithilfe nationaler, ethnischer oder

⁴² Kinsky, 2018, S. 90.

kultureller Differenzierungen hergestellt wurden, unter migrationsbezogenen Aspekten wieder problematisieren. Wenn Metaphern des Fließens oder zeichenhaft bedeutungsvolle Räume von Tod und Leben zum Gegenstand von Migrationserfahrung figurieren, werden sowohl globale als auch lokale Perspektiven und Erfahrungen miteinander in Beziehung gesetzt. Literatur kann somit, so führt es uns Esther Kinsky vor, wie durch ein Fernglas einen kritisch distanziernten Blick auf angeblich unumstößliche kulturelle Gegebenheiten und gesellschaftliche Verhältnisse schaffen und vielfältige heterogene Einblicke im Interesse von Pluralität gewähren.

Literaturverzeichnis

- ALBERTI, Leon Battista, 2000 [1435]. Die Malkunst. de pictura. In: Oskar BÄTSCHMANN, Hrsg. *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*. Darmstadt: WBG, S. 193–314.
- AMODEO, Immacolata, 2009. *Betroffenheit und Rhizom, Literatur und Literaturwissenschaft* [Zugriff am: 05.07.18]. Verfügbar unter: https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf.
- ARD, 2018. *Themenarchiv. Obergrenze: Nachrichten und Themen*. [Zugriff am: 5.7.18]. Verfügbar unter: <https://www.tagesschau.de/thema/obergrenze/>.
- BEUTIN, Wolfgang, Hrsg., 2008. *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- BRODEN, Anne und MECHERIL, Paul, 2007. Migrationsgesellschaftliche Re-Präsentationen: eine Einführung. In: dies., Hrsg. *Re-Präsentationen: Dynamiken der Migrationsgesellschaft*. Düsseldorf: IDA-NRW, S. 7–28.
- BRUHN, Matthias, 2009. *Das Bild*. Berlin. Akademie Verlag.
- BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG, 2018. *Bevölkerung mit Migrationshintergrund I* [Zugriff am: 05.07.2018]. Verfügbar unter: <http://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61646/migrationshintergrund-i>.
- CHIELLINO, Carmine Gino, Hrsg., 2007. *Interkulturelle Literatur in Deutschland: ein Handbuch*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE, 2018. *Zur Etymologie ‚Gelände‘* [Zugriff am: 27.7.2018]. Verfügbar unter: <https://www.dwds.de/wb/Gelände>.
- DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE, 2018. *Etymologie ‚Hain‘* [Zugriff am: 27.7.2018]. Verfügbar unter: <https://www.dwds.de/wb/Hain>.

- EGE, Muzeyyen, 2014. Hyperkulturalität und/oder Transdifferenz: Inszenierungen postmoderner Identitäten im interkulturellen Film am Beispiel von Yasemin Şamderelis *Almanya-Willkommen in Deutschland*. In: *Diyalog. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik* 2 (2), S. 29–45.
- EMEIS, Kathrin und BOOG, Julia, 2011. *Almanya oder Deutschland revisited: der Culture Clash im deutsch-türkischen Kino – 50 Jahre später*. In: Şeyda OZIL, Michael HOFMANN und Yasemin DAYIOGLU-YUCEL, Hrsg. *Jahrbuch Türkisch-deutsche Studien: 50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland*. Göttingen: V&R unipress, S. 165–182.
- HAN, Byung-Chul, 2016. *Die Austreibung des Anderen: Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*. Frankfurt/M.: Fischer.
- HARDTKE, Thomas, KLEINE, Johannes und Carlton PAYNE, Hrsg., 2017. *Nie-mandsbuchten und Schutzbefohlene: Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R unipress, 2017.
- INTERNATIONALES FORSCHUNGSZENTRUM CHAMISSO, 2018. *Bibliografie Chamisso-Preisträger/-innen* [Zugriff am: 05.07.2018]. Verfügbar unter: https://www.chamisso.daf.uni-muenchen.de/bibliographie_autoren/index.html.
- KHIDER, Abbas, 2016. *Ohrfeige*. München: Carl Hanser.
- KIMMICH, Dorothee, 2009. Ode Landschaften und die Nomaden in der eigenen Sprache: Bemerkungen zu Franz Kafka, Feridun Zaimoglu und der Weltliteratur als Litterature Mineure. In: Ozkan EZLI, Dorothee KIMMICH und Annette WERBERGER, Hrsg. *Wider den Kulturenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld: Transcript, S. 293–311.
- KINSKY, Esther, 2018. *Hain: Geländeroman*. Berlin: Suhrkamp.
- KINSKY, Esther, 2014. *Am Fluss*. Berlin: Matthes & Seitz.
- KRISTEVA, Julia, 1991. *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- LJUBIC, Nicol, Hrsg., 2003. *Feuer, Lebenslust! Erzählungen deutscher Einwanderer*. Stuttgart: Robert Bosch Stiftung.
- LÖFFLER, Sigrid, 2014. *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*. München: C. H. Beck.
- MANNHEIM, Karl, 1995 [1929]. *Ideologie und Utopie*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- MANNHEIM, Karl, 1980 [1922–1925]. *Strukturen des Denkens: unveröffentlichte Manuskripte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- OLIVER, José F.A., 2015. *Fremdenzimmer: Essays*. Frankfurt a. M.: weissbooks.w.
- SAMDERELI, Yasemin, Reg., 2010. *Almanya: Willkommen in Deutschland*. Deutschland [DVD].

- SCHMIDT, Nadine J., 2015. Ann Cottens poetologische Selbstreflexivität. In: Hermann KORTE, Hrsg. *Sonderband. Österreichische Gegenwartsliteratur*. München: edition text+kritik, S. 295–309.
- SCHWEIGER, Hannes, 2016. Über Grenzen: migratiospädagogische Perspektiven für kulturreflexives Lernen. In: Regina FREUDENFELD, Ursula GROSS-DINTER und Tobias SCHICKHAUS, Hrsg. *In Sprachwelten über-setzen*. Göttingen: University Press, S. 261–280.
- SIMMEL, Georg, 2016 [1923]. Der Raum und die räumliche Ordnung der Gesellschaft. In: Otthein RAMMSTEDT, Hrsg. *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 687–790.
- STATISTISCHES BUNDESAMT DEUTSCHLAND, 2016. *Bevölkerung mit Migrationshintergrund* [Zugriff am: 05.07.2018]. Verfügbar unter: https://www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressemitteilungen/2017/08/PD17_261_12511.html.
- TYNJANOW, Jurij Nikolajewitsch, 1994 [1927]. Über die literarische Evolution. In: Jurij STRIEDTER, Hrsg. *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: UTB, S. 433–461.
- VARATHARAJAH, Senthuran, 2016. *Vor der Zunahme der Zeichen*. Berlin: S. Fischer.

Abstract

For a literature that moves in the interim of territories and culture-specific thinking styles, the connecting in-between of anthropological topics such as homeland, gender, death, identity etc. is as important as reflections on their literary form. In this respect, the novels of the writer and translator Esther Kinsky *Am Fluss* (2014) and *Hain: Geländeroman* (2018) are certainly among the most interesting and multifaceted texts. The River Lea becomes a landmark in Esther Kinsky's novel *Am Fluss* and at the same time a guide to many narrative traditions. The same applies to the small town of Olevano, through which the first person narrator travels in *Hain: Geländeroman*. The article aims to explore the question of how migration in both texts is designed as a field of literary aesthetic experimentation.

Key words

Migration, interculturality, intercultural literature, Esther Kinsky, *Am Fluss*, *Hain: Geländeroman*

Kontaktadressen der Autorinnen und Autoren

Priv.-Doz. Dr. phil. Bernhard Chappuzeau

Západočeská univerzita v Plzni
Katedra německého jazyka
Univerzitní 2732/8, CZ-301 00 Plzeň 3

Dr. Jindra Dubová

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Rokitanského 62
CZ-500 03 Hradec Králové

PhDr. Naděžda Heinrichová

Universität Hradec Králové
Katedra německého jazyka a literatury
Rokitanského 62
CZ-500 03 Hradec Králové

Jan König, M.A.

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Filozofická fakulta
Ústav česko-německých areálových studií a germanistiky
Branišovská 1645/31a
CZ-370 05 České Budějovice

Dr. László Kovács

Kodolányi János Universität
H-5900 Orosháza Gyopárosi út 3/F

Mgr. Libor Marek, Ph.D.

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta humanitních studií
Štefánikova 5670
CZ-760 01 Zlín

Priv.-Doz. Dr. Martin Maurach

Slezská univerzita v Opavě
Ústav cizích jazyků
Masarykova třída 37
CZ-746 01 Opava

Prof. Dr. phil. habil. Dr. h.c. Elke Mehnert

Západočeská univerzita v Plzni
Katedra německého jazyka
Univerzitní 2732/8
CZ-301 00 Plzeň 3

Mgr. Iva Motlíková

Západočeská univerzita v Plzni
Katedra německého jazyka
Univerzitní 2732/8
CZ-301 00 Plzeň 3

Prof. Dr. Reiner Neubert

Magister George Körner Gesellschaft e.V.
Auer Weg 13
D-08324 Bockau/Erzgebirge

Mgr. Milan Neužil

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Arna Nováka 1
CZ-602 00 Brno

Dr. Tobias Akira Schickhaus

Universität Bayreuth
Interkulturelle Germanistik
D-95440 Bayreuth

