

Deutsch ohne Grenzen

**Deutschsprachige Literatur
im interkulturellen Kontext**

Jürgen Eder, Zdeněk Pecka

(Hrsg.)

Tribun EU 2015

**Germanistenverband der Tschechischen Republik
Pädagogische Fakultät der Südböhmischen Universität Budweis
Philosophische Fakultät der Südböhmischen Universität
Budweis**

Deutsch ohne Grenzen

Deutschsprachige Literatur im interkulturellen Kontext

Doc. Dr. habil. Jürgen Eder

Dr. phil. Zdeněk Pecka

(Hrsg.)

Tribun EU 2015

**Vědecký výbor konference/ Wissenschaftliches Komitee/
Scientific Committee**

Doc. PaedDr. Hana Andrášová, Ph.D.

Prof. PhDr. Václav Bok, CSc.

Doc. Dr. habil. Jürgen Eder

Anja Edith Ference, M.A., Ph.D.

PhDr. Vít Dovalil, Ph.D.

Prof. PhDr. Alena Jaklová, CSc.

Prof. PhDr. Věra Janíková, Ph.D.

Mgr. Jana Kusová, Ph.D.

Mgr. Magdalena Malechová, Ph.D.

Dr.phil. Zdeněk Pecka

Prof. PhDr. Lenka Vaňková, Dr.

PhDr. Lenka Vodrážková, Ph.D.

Univ.-prof. Dr. Dr. h.c. Dr. h.c. Norbert Richard Wolf

Vydáno s finanční podporou Ministerstva školství, mládeže
a tělovýchovy České republiky.

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung des Ministeriums für
Schulwesen, Jugend und Sport der Tschechischen Republik.

Published with financial support of the Ministry of Education,
Youth and Sports of the Czech Republic.

Recenze/ Rezension/ Review

Doc. Mgr. Radek Malý, Ph.D.

Dr. Dennis Fuchs, M.A.

This edition © Tribun EU, 2015
ISBN 978-80-263-0943-7

Inhalt

Předmluva	9
Vorwort.....	13
Introduction.....	17
Die mittelalterliche deutsche Literatur Südböhmens als Bestandteil einer dreisprachigen Literaturlandschaft (Mitte des 13. Jh. bis Beginn des 15. Jh.)	23
<i>Václav Bok</i>	
„Geboren im Schatten des böhmischen Rebstocks ...“ (Hanns Cibulkas Beziehung zu seiner mährischen Heimat)	39
<i>Elke Mehnert</i>	
Die Grenze zwischen Körper und Technik: deutsche Romantik und moderne Wissenschaft.....	51
<i>Marina Kulichikhina</i>	
Das Deutsche Theater in Pilsen. Ein Beitrag zur Begründung des Theaters und zu seiner ersten Theatersaison.....	69
<i>Marie Hrdinová</i>	
Josef Mühlberger als interkultureller Literaturhistoriker.....	93
<i>Petr Kučera</i>	
Deutsche Literatur in tschechischen Lesebüchern. Die sozialistische Epoche und die post-sozialistischen 1990er-Jahre.....	105
<i>Ursula Stohler</i>	
Migrantenliteratur – Versuch einer Begriffserklärung. Artur Becker als Fallbeispiel	125
<i>Anna Górajek</i>	
Östliche Laborküchen. Alchemie und Unverständlichkeit in der populären Gegenwartsliteratur	141
<i>Franz Fromholzer</i>	

„Ich habe keine Muttersprache, ich habe sieben Stiefmuttersprachen und kein Vaterland“ – Poetik der Migration in den Werken von Magdalena Felixa und Sabrina Janesch.....	163
<i>Dominika Wyrzykiewicz</i>	
„Aber eigentlich war keines von den Wörtern ganz deutsch, sondern anders deutsch.“ – Mehrsprachigkeit in transnationaler Literatur	175
<i>Myriam-Naomi Walburg</i>	
Geschichte der komparatistischen Imagologie aus dem Blickwinkel des 21. Jahrhunderts	193
<i>Michaela Voltrová</i>	
Zum 215. Todestag von CH. H. Spieß.....	201
<i>Katrin Převrátilová</i>	
Die vergessenen Freunde von Marie von Ebner-Eschenbach.....	217
<i>Eleonora Jeřábková</i>	
Marie von Ebner-Eschenbach und Božena Němcová.....	239
<i>Jiří Munzar</i>	
Ungarndeutsche Heimatliteratur in der Zwischenkriegszeit am Beispiel von Hans Faul-Farkas: <i>Die neue Heimat</i> (1922) und Ella Triebnigg-Pirkhert: <i>Goldene Heimat</i> (1926)	247
<i>Anett Hajnal</i>	
Die Fremde bei Nelly Sachs.....	261
<i>Jana Hrdličková</i>	
Das Absurde und das Groteske im Schaffen von Günter Eich	271
<i>Juris Andrejs Kastins</i>	
Zwei verkannte Hörspiele. Zum deutschsprachigen Hörspielschaffen von Bohumila Grögerová und Josef Hiršal.....	283
<i>Pavel Novotný</i>	
Heimatverlust, Krieg und Deportation. Narrative Fragmente erlebter Traumata bei Alexander Spiegelblatt und Edgar Hilsenrath	297
<i>Francisca Solomon</i>	

Der ungeheure Alltag im Werk von Terézia Mora.	313
<i>Naděžda Heinrichová</i>	
Grenze und Grenzraum in den Erzählungen Terézia Moras	327
<i>Orsolya Lénárt</i>	
Angst vor der Securitate in Herta Müllers Werk	339
<i>Aneta Lontrasová</i>	
Mehrsprachigkeit und Dolmetschen im literarischen Debüt Olga Grjasnowas.	347
<i>Paulína Šedíková Čuhová</i>	
Osman Engins Bild Deutschlands und der Deutschen im Roman <i>Kanaken-Gandhi</i>	361
<i>Anna Warakomska</i>	
Der Eiserner Vorhang in der neueren deutschsprachigen Literatur. Libuše Moníková, Robert Menasse, Elisabeth Reichart.....	379
<i>Dana Pfeiferová</i>	
Liebe und Krieg in Saša Stanišić <i>Wie der Soldat das Grammophon repariert</i> und Nicol Ljubičić <i>Meeresstille</i>	405
<i>Jürgen Eder</i>	
Die Grenzen des ‚Deutsch-Seins‘. Der gegenwärtige Generationenroman im deutsch-tschechischen Kontext	421
<i>Zdeněk Pecka</i>	
Autorenverzeichnis	433

Předmluva

Pomocí jazyka se dorozumíváme, komunikujeme s lidmi kolem nás, přemýšlíme o věcech a děních, jazyk nám pomáhá porozumět světu a člověku. Jazyky, jež se vyvíjejí souběžně s lidskými komunitami, si nejen osvojujeme a užíváme, ale zároveň je i zkoumáme. Výzkum jazyků má v obecné rovině v celosvětovém měřítku velmi dlouhou tradici. Na jeho vývoj mají významný vliv nejen „tradiční“ vědní disciplíny, jako například lingvistika, literární věda, pedagogika, historie, ale i postupně se etablující vědy novější, mezi něž patří například sociolingvistika, psycholingvistika, kontaktní nebo areálová lingvistika či didaktika cizích jazyků. Jak již částečně naznačují některé výše zmíněné vědní disciplíny, ovlivňuje výzkum jazyků společensko-politický vývoj konkrétního časově ohraničeného období v konkrétním sociokulturním a regionálně vymezeném kontextu. Jednou z hlavních výzev a požadavků současné společnosti je vedle rozvoje funkční mnohojazyčnosti jedince rovněž respektování jazykové a kulturní rozmanitosti, vnímání jazyka jako fenoménu určujícího a rozvíjejícího identitu člověka a jako součásti sdíleného dědictví.

V tomto pojetí se stala konference *Němčina bez hranic* příležitostí k mezinárodní vědecké diskusi o aktuálním vývoji v oblasti multi-dimenzionálně a transnacionálně pojímané germanistické lingvistiky a literární vědy, vybraných společenských věd a didaktiky němčiny jako cizího jazyka v evropském kontextu.

Čtyřdílný sborník obsahuje většinu teoretických a empirických příspěvků, které byly prezentovány v průběhu této konference, jež se konala na Pedagogické a Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích v září 2014. Jejím hlavním organizátorem byl Svaz germanistů České republiky. Konference se zúčastnilo 142 odborníků z 11 zemí. V tomto úvodu bychom rádi poskytli stručný přehled témat, která se stala předmětem odborné diskuse ve čtyřech sekcích.

Plenární přednášky

V zahajovací části konference byly předneseny čtyři příspěvky k vybraným aspektům teoretického i empirického výzkumu zaměřeného na germanistickou lingvistiku, literární vědu a didaktiku němčiny jako cizího jazyka. N. R. Wolf ve svém příspěvku ověřoval svoji tezi „*němčina*

je bez hranic“ z hlediska lexikologie, areálové lingvistiky a vývoje jazyků. V. Bok se věnoval středověké německé literatuře na území jižních Čech, příhraničního regionu, v němž se setkávají tři jazyky literárního dědictví. E. Mehnertová představila výsledky svého výzkumného šetření, v němž sleduje vztah Hannse Cibulky, německého spisovatele a básníka, k Česku jako zemi svého původu, do níž se po druhé světové válce již nemohl vrátit. H. Schweiger se zabýval literárními texty s transnacionálním obsahem ve výuce němčiny jako cizího jazyka s cílem rozvoje jazykového a kulturního povědomí.

Sekce

Jednání probíhalo ve 4 sekcích: (1) **lingvistika**, (2) **literární věda**, (3) **didaktika němčiny jako cizího jazyka** a (4) **společenské vědy**.

V lingvistické sekci byl tematizován fenomén „hranice“ jako jednoho z klíčových témat v oblasti současného lingvistického výzkumu. Jednotlivé příspěvky se zaměřovaly na osvětlení otázky, zda je jazyk jako prostředek komunikace opravdu bez hranic a zda mohou, mají, či dokonce musí být stanoveny hranice, abychom mohli porozumět přirozeným jazykům a popsat je na metajazykové úrovni. Tato problematika byla reflektována z hlediska kontrastivní a interkulturní lingvistiky v kontextu domácího i zahraničního výzkumu.

V literární sekci byla pozornost zaměřena na tu německy psanou literaturu, která boří pojem “národní literatury”, a to nejen vzhledem k její jazykové formě, tedy zda je psána v češtině nebo v němčině, ale i vzhledem k autorům, u nichž nehraje roli, jestli jsou českého původu nebo jestli v německy mluvících zemích píšou o českých tématech či jestli nejsou rodilými mluvčími a vydávají svá díla v německém jazyce. Jednou z klíčových otázek diskuse bylo, jak se má tato literatura žánrově označovat: exilová, emigrační, migrační nebo snad transnacionální?

Sekce společenských věd obohatila tematické spektrum konference příspěvky, které na mezikulturní vztahy nahlízejí z hlediska kulturologie, areálové lingvistiky, politiky i sociologie. Vedle výzkumných studií zde byly představeny různé aktivity a projekty, které propagují němčinu, resp. napomáhají zlepšit česko-německé porozumění.

Tento díl sborníku obsahuje příspěvky sekce **didaktiky němčiny jako cizího jazyka**, které rezonují se současným vývojem v oblasti výuky cizích jazyků, která je ovlivňována řadou různých faktorů, mezi něž patří zejména nejnovější poznatky v oblasti vědních disciplín souvisejících se zkoumáním procesů učení a vyučování jazyků, stejně jako faktory politické, jazykové politické nebo ekonomické. V Evropě nabývají v posledních desetiletích znalosti cizích jazyků na důležitosti, což se odráží v hledání a etablování nových cest v přístupech k výuce cizích jazyků i jejímu výzkumu.

Jednotlivé studie odrážejí aktuální stav teoretického i empirického bádání v oblasti didaktiky cizích jazyků v jejím širokém výzkumném poli a implikace jejich výsledků do jazykové výuky. Zaměřují se nejen na procesy učení a vyučování cizích jazyků v obecné rovině, ale vzhledem k zaměření konference akcentují výuku němčiny, která se v posledních letech v evropském kontextu stává typickým druhým cizím jazykem (L3) vyučovaným na základních i středních školách. Nechybějí zde však ani studie, v nichž jsou představena témata související s výukou němčiny dětí v předškolním věku i studentů v rámci studia germanistiky a studia učitelství. V publikaci jsou obsaženy teoretické i prakticky zaměřené studie k následujícím tématům: raná výuka cizích jazyků, mnohojazyčnost, profesionalizace učitele cizích jazyků, rozvoj řečových dovedností, výslovnost a gramatika ve výuce němčiny, motivace, analýza cizojazyčných učebnic, (inter)kulturní aspekty, literární texty a výtvarné umění ve výuce němčiny, práce s chybou a kontrastivní lingvistika.

Vorwort

Mit Hilfe der Sprache verstehen wir einander, kommunizieren wir mit den Menschen um uns herum, denken wir über Dinge und Vorgänge nach; die Sprache hilft uns die Welt und die Menschen um uns zu erfassen. Die Sprachen, die sich gleichzeitig mit den menschlichen Gemeinschaften entwickeln, eignen wir uns nicht nur an und benutzen sie, sondern wir erforschen sie auch. Die Erforschung der Sprachen hat auf allgemeiner Ebene weltweit eine sehr lange Tradition. Auf ihre Entwicklung haben einen bedeutenden Einfluss nicht nur die „traditionellen“ Wissenschaftsdisziplinen wie zum Beispiel die Linguistik, die Literaturwissenschaft, die Pädagogik oder die Geschichtswissenschaften, sondern auch sich stetig etablierende neuere Wissenschaften, zu denen etwa die Soziolinguistik, die Psycholinguistik, die Kontakt- oder Areallinguistik oder die Fremdsprachendidaktik gehören. Wie zum Teil bereits durch einige soeben genannte wissenschaftliche Disziplinen angedeutet, wird die Erforschung der Sprachen durch die gesellschaftspolitische Entwicklung eines konkreten soziokulturellen und regional eingeschränkten Umfelds während einer bestimmten zeitlich begrenzten Epoche beeinflusst. Eine der wichtigsten Herausforderungen für die heutige Gesellschaft ist neben der Entwicklung einer funktionellen Mehrsprachigkeit des Einzelnen auch die Respektierung sprachlicher wie kultureller Vielfalt, die Wahrnehmung der Sprache als identitätsbestimmendes und identitätsentwickelndes Phänomen sowie als wichtiger Bestandteil unseres gemeinsamen kulturellen Erbes.

In diesem Verständnis wurde die Konferenz *Deutsch ohne Grenzen* zum Anlass für eine internationale wissenschaftliche Diskussion über die aktuelle Entwicklung im Bereich der multidimensional und transnational aufgefassten germanistischen Linguistik und Literaturwissenschaft, ausgewählter Gesellschaftswissenschaften sowie der Didaktik im Fach Deutsch als Fremdsprache im europäischen Kontext.

Der vierteilige Sammelband beinhaltet den Großteil der im Verlauf dieser Konferenz präsentierten theoretischen und empirischen Beiträge, die im September 2014 an der Pädagogischen und an der Philosophischen Fakultät der Südböhmischen Universität in České Budějovice stattgefunden hat. Ihr Hauptorganisator war der Germanistenverband der Tschechischen Republik. An der Konferenz nahmen 142 Fachleute

aus elf Ländern teil. In dieser Einführung möchten wir eine kurze Übersicht der Themen liefern, die in den vier Sektionen der Konferenz zur Diskussion standen.

Plenarvorträge

Im einleitenden Teil der Konferenz wurden vier Vorträge zu ausgewählten Aspekten der theoretischen wie empirischen Forschung aus den Bereichen der germanistischen Linguistik, Literaturwissenschaft und Didaktik des Deutschen als Fremdsprache gehalten. N. R. Wolf überprüfte in seinem Beitrag die These, *die deutsche Sprache sei ohne Grenzen*, vom lexikologischen, areallinguistischen sowie sprachhistorischen Standpunkt aus. V. Bok widmete sich der mittelalterlichen deutschen Literatur in Südböhmen, einer Grenzregion, in der drei Literatursprachen einander begegnen. E. Mehnert stellte die Ergebnisse ihrer Erforschung der Beziehung des deutschen Schriftstellers und Dichters Hanns Cibulka zu seinem Herkunftsland Böhmen, in das er nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr zurückkehren konnte, vor. H. Schweiger untersuchte literarische Texte transnationalen Inhalts hinsichtlich ihrer Eignung im Unterricht des Deutschen als Fremdsprache mit dem Ziel der Entwicklung eines sprachlichen sowie kulturellen Bewusstseins.

Sektionen

Die Konferenz verlief in vier Sektionen: (1) **Linguistik**, (2) **Literaturwissenschaft**, (3) **Didaktik Deutsch als Fremdsprache**, (4) **Gesellschaftswissenschaften**

In der **Sektion Linguistik** wurde das Phänomen „Grenze“ als eines der Schlüsselthemen im Bereich der aktuellen linguistischen Forschung thematisiert. Die einzelnen Beiträge widmeten sich der Frage, ob die Sprache als Kommunikationsmittel tatsächlich ohne Grenzen sei und ob Grenzen errichtet werden können, sollen oder sogar müssen, damit wir die natürlichen Sprachen verstehen und auf metasprachlicher Ebene beschreiben können. Diese Problematik wurde vom Gesichtspunkt der kontrastiven und der interkulturellen Linguistik im Kontext der tschechischen wie ausländischen Forschung aus betrachtet.

In der **literaturwissenschaftlichen Sektion** wurde das Hauptaugenmerk auf die deutsch geschriebene Literatur gelegt, durch die der Begriff einer „nationalen Literatur“ hinfällig wird, und dies nicht bloß hinsichtlich ihrer sprachlichen Form, also entweder deutsch oder nicht-deutsch, sondern in Hinsicht auf die Autoren, bei denen es keine Rolle spielt, welcher Herkunft sie sind, ob sie in deutschsprachigen Ländern über Themen der anderen Heimat schreiben bzw. als Nichtmuttersprachler ihre Werke auf Deutsch veröffentlichen. Eine der Schlüsselfragen der Diskussion war, wie man dieses Literaturgenre benennen sollte: Exilliteratur, Emigrations- oder Migrations- oder vielleicht transnationale Literatur?

Die **gesellschaftswissenschaftliche Sektion** schließlich bereicherte das Themenspektrum der Konferenz mit Beiträgen, die die interkulturellen Beziehungen vom Standpunkt der Kulturwissenschaft, der Areallinguistik, der Politikwissenschaft sowie der Soziologie aus untersuchen. Neben verschiedenen Forschungsberichten wurden hier auch unterschiedliche Aktivitäten und Projekte vorgestellt, die die deutsche Sprache propagieren bzw. die tschechisch-deutschen Beziehungen zu verbessern helfen sollen.

Der vorliegende Teil des Konferenzbandes enthält Beiträge aus der Sektion **Didaktik Deutsch als Fremdsprache**. Diese Beiträge harmonisieren mit der aktuellen Entwicklung im Bereich des Fremdsprachenunterrichts, der durch eine Reihe von Faktoren beeinflusst wird, u. a. durch die neuesten Befunde der Wissenschaften, die sich mit der Erforschung der Lernprozesse und des Sprachenunterrichts befassen, ebenso wie durch politische, sprachpolitische oder wirtschaftliche Faktoren. In Europa gewinnen die Fremdsprachenkenntnisse in den letzten Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung. Das hat zur Folge, dass neue Sichtweisen auf den Fremdsprachenunterricht und dessen Erforschung gesucht werden und sich etablieren.

Die einzelnen Studien reflektieren den aktuellen Stand der theoretischen und der empirischen Forschung auf dem Gebiet der Fremdsprachendidaktik in ihrem breiten Forschungsspektrum sowie die Implikationen von deren Ergebnissen für den Fremdsprachenunterricht. Sie fokussieren nicht nur auf Lern- und Lehrprozesse bei Fremdsprachen auf allgemeiner Ebene, sondern akzentuieren im Hinblick auf den Konferenzschwerpunkt auch Fragen des Deutschunterrichts. Deutsch wird in

letzter Zeit im gesamteuropäischen Kontext zu einer typischen zweiten Fremdsprache (L3) auf Primar- wie Sekundarstufe. Der Band enthält aber auch Studien, die Themen wie Deutschunterricht für Vorschulkinder oder aber für tschechische Germanistik- oder DaF-Studierende bearbeiten. Des Weiteren werden hier Studien zu folgenden Themen präsentiert: früher Fremdsprachenunterricht, Mehrsprachigkeit, Professionalisierung der FremdsprachenlehrerInnen, Entwicklung von sprachlichen Fertigkeiten, Aussprache und Grammatik im Deutschunterricht, Motivation, Analyse von Fremdsprachenlehrwerken, (inter)kulturelle Aspekte des Deutschunterrichts, literarische Texte und bildende Kunst im Deutschunterricht, Arbeit mit Fehlern und kontrastive Linguistik.

Introduction

People use language to communicate with others, to reflect on things and events and, indeed, to understand the world and the people around. However, languages, which develop along with human communities, are not only learned and used, but also become an object of exploration. On a global scale, the general study of language has had a very long tradition and advances in this process are no longer restricted to the traditional domains such as linguistics, literary science, pedagogy, and history. Increasingly, progress in language exploration is being achieved in relatively recent fields like sociolinguistics, psycholinguistics, contact and area studies, and, last but not least, the methodology of foreign language teaching and learning. As the names of these disciplines suggest, the exploration of languages is inseparably linked to the social and political development in a particular socio-cultural and regional context at a given time. In addition to functional multilingualism, other principal challenges and requirements posed by modern societies include furthering respect for linguistic and cultural variety, understanding language as a phenomenon that both determines and develops individual identity, as well as being a major component of shared heritage.

In this sense, the conference *Deutsch ohne Grenzen* became a forum for an international scientific discussion of recent developments in the multidimensional and transnational field of Germanistic linguistics and literary science, selected social sciences, and the methodology of teaching German as a foreign language in the European context.

The four-volume proceedings contain most of the theoretical and empirical papers presented in the course of the conference, which was organised by the Czech Germanic Philologists' Union and hosted by the Faculties of Education and Philosophy at the University of South Bohemia in České Budějovice in September 2014, and was attended by 142 specialists from a total of eleven countries. This short introduction aims to give a brief survey of topics discussed in four sections.

Keynote papers

The conference was started with four papers on selected issues of theoretical and empirical research in Germanistic linguistics, literary science, and the methodology of German as a foreign language. The central

concept of “*German without boundaries*” was tested in N. R. Wolf’s paper from the perspective of lexicology, area linguistics, and language development. A paper presented by V. Bok was devoted to mediaeval German literature on the territory of South Bohemia, in a region where three languages of literary works meet. E. Mehnert presented the results of her research into the relationship of Hanns Cibulka, a German writer and poet, to the country of his origin, where he was not allowed to return after WWII. H. Schweiger explored the use of literary texts of transnational content in teaching German as a foreign language and their role in the development of linguistic and cultural awareness.

Sections

The conference was divided into four sections: (1) **linguistics**, (2) **literary science**, (3) **methodology of teaching German as a foreign language**, and (4) **social sciences**.

The focus of the **linguistic section** was the concept of “boundary” as one of the key topics in present linguistic exploration. The separate papers addressed the question whether language used as an instrument of communication really is boundless, and whether boundaries can, should, or, indeed, must be set in order to understand and describe natural languages at a metalinguistic level. These issues were dealt with from the perspective of contrastive and intercultural linguistics, in the context of research conducted in German-speaking countries, the Czech Republic, and elsewhere.

The **literary section** centred on German literature that defies the traditional concept of “national literature”, both in terms of the language in which it is written, and with respect to the writers, who may be of Czech origin or write about Czech issues in German-speaking countries, or, despite not being native speakers of German, publish their books in the German language. One of the key points in the discussion was the term that should be used to refer to such a type of literature: exile, immigrant, migrant, or possibly transnational?

The **social science section** expanded the scope of the conference with papers exploring the intercultural relationship from the perspective of culturology, history, linguistics, area studies, political science, and

sociology. In addition to research papers, it included presentation of activities and projects aiming to promote the German language and Czech-German understanding.

This part of the conference volume contains papers presented in the section **didactics of German as a foreign language** that correspond with current developments in the field of foreign language teaching, which is influenced by various factors, including in particular the latest research findings from the disciplines investigating the processes of learning and teaching of languages, as well as related political and economic factors or European language policies. In Europe, the knowledge of foreign languages has become crucial in recent decades, which is reflected in attempts to find and establish new approaches to teaching foreign languages as well as to research.

The papers included in this volume reflect the current state of theoretical and empirical research in the broad field of foreign language didactics and the implications of its results in language teaching. They focus not only on the processes of learning and teaching of foreign languages in general, but given the focus of the conference they also emphasize the teaching of German, which has become in recent years a typical second foreign language in Europe (L3) taught at primary and secondary schools. The volume also includes papers which present topics related to the teaching of German to preschool children and university students of German studies and German as a foreign language. The volume also contains studies of both theoretical and practical nature, focusing on the following topics: early teaching of foreign languages, multilingualism, professionalization of teachers of foreign languages, development of speaking skills, pronunciation and grammar in teaching German, motivation, analysis of foreign language textbooks, (inter)cultural aspects of teaching German, fiction and visual arts in teaching German, work with errors, and contrastive linguistics.

Věra Janíková
Hana Andrášová

Einleitung

Die Studien des literaturwissenschaftlichen Bandes weisen eine breite Palette historischer und methodischer Aspekte des Rahmenthemas „Deutsch ohne Grenzen“ auf, ergänzt von einer großen Zahl an Einzelstudien, die vor allem der aktuellen, der Gegenwartsliteratur gewidmet sind. Das Thema wurde so sichtbar in seiner historischen Profilierung und Kontinuität, vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert, wo Kulturaustausch eine Selbstverständlichkeit geworden ist, Grenzen allenfalls noch politisch, nicht mehr aber kulturell definiert werden. Grenzen werden in der Literatur transzendiert und destruiert, und dabei kommt es oft auch zu interessanten sprachlichen Grenzüberschreitungen. Immer wieder wird die Stabilität bzw. Fragilität von Identitäten wie „Deutsch-Sein“ oder „deutsche Sprache“ diskutiert, in Frage gestellt. Grenzen nationaler Zuschreibungen oder Körpergrenzen sind an den Rändern dieser Grenz-Vermessungen zu beobachten, zwischen Magie und Realismus, Krieg und Frieden. Die Literatur ist und war immer schon ein liquides Medium, das sich um jedwede Grenzen nie so recht gekümmert hat – der Band zeigt dies in der Breite wie in der Tiefe.

Diese Grenzen werden zwischen Ländern, Sprachen und Kulturen in Europa gesprengt, denn die Beiträge widmen sich der deutschsprachigen Literatur aus Böhmen, Rumänien, Ungarn, Polen oder Kroatien und analysieren zugleich die literarische Auseinandersetzung mit den meist tragischen Ereignissen der neueren Geschichte in Zentral- oder Osteuropa. Ein gegenwärtiges Phänomen, das in vielen Beiträgen Objekt der Untersuchung wird, ist die Migration sowie der mit ihr zusammenhängende soziale und kulturelle Hintergrund. Es wird intensiv danach gesucht, wodurch die Migrationsliteratur geprägt wird und wie sie sich als eine eigenständige Richtung in der deutschsprachigen Literatur durchsetzen soll.

Es sind jedoch nicht nur aktuelle Themen, die die Beiträger beschäftigen. Auch die Grenzen zwischen Epochen werden aufgelöst. Die mittelalterliche deutschsprachige Literatur aus Südböhmen, Alchemie, romantische Vorstellungen der Verbindung von Mensch und Maschine, Geschichte der Literatur der deutschen Bevölkerung in den verschiedensten Ländern sowie die kulturgeschichtlichen Turbulenzen des Zweiten Weltkriegs – alle in den Beiträgen untersuchten Themen überschreiten die Grenzen des deutschen Sprachraums sowie der durch Deutsch

geprägten (Literatur-)Geschichte und erweitern die wissenschaftliche Erkenntnis in aktuellen demokratischen und offenen Kontexten.

Methodisch reicht das Spektrum der Aufsätze von empirisch orientierten Arbeiten etwa zur Geschichte von literarischen Institutionen bzw. Beziehungen, über begriffsreflexive bis zu im engeren Sinne interkulturellen Perspektiven.

Der Band bietet Raum gleichermaßen für bereits etablierte Literaturwissenschaftler wie auch für junge Auslandsgermanisten, die noch am Anfang ihrer Laufbahn stehen.

České Budějovice
Mai 2015

Jürgen Eder
Zdeněk Pecka

Die mittelalterliche deutsche Literatur Südböhmens als Bestandteil einer dreisprachigen Literaturlandschaft (Mitte des 13. Jh. bis Beginn des 15. Jh.)

Václav Bok
Universität České Budějovice

Annotation

Der Beitrag informiert kurz über literarische Werke, die im Hochmittelalter in Südböhmen entstanden oder rezipiert wurden. Außer der lateinischen Literatur waren es vor allem deutschsprachige literarische Werke, was mit den intensiven Kontakten des hiesigen Adels und der Geistlichkeit mit dem benachbarten Bayern und Österreich zusammenhing. Von den Adelssitzen war der Hof der Herren von Neuhaus am bedeutendsten, wo seit dem dritten Viertel des 13. Jh. bis in die 30er Jahre des 14. Jh. die deutsche und vielleicht auch die tschechische Literatur gepflegt wurden. Zu dieser Zeit war Neuhaus / Jindřichův Hradec nach Prag das zweitwichtigste Zentrum der weltlichen Literatur in Böhmen. Eine große Anzahl von Handschriften besaß das Zisterzienserkloster Hohenfurt/Vyšší Brod. Besonders aus dem 14. Jh. und dem Beginn des 15. Jh. stammen von hier zahlreiche lateinische, deutsche und lateinisch-tschechische Handschriften. Krumau/Krumlov, der Sitz der Herren von Rosenberg, wurde seit der Mitte des 14. Jh. literarisch bedeutsam. Mit dem Doppelkloster der Franziskaner und Klarissen hängt eine größere Anzahl von deutschen, tschechischen und lateinischen Handschriften zusammen. Weitere Kulturzentren waren die Krumauer Pfarrkirche und die Burg. 1418 wurde in der Burg ein Verzeichnis der dort aufbewahrten kostbaren Gegenstände erstellt; darunter befanden sich mehr als 70 Handschriften, deren Inhalt und Sprache sich jedoch nur in einigen Fällen feststellen lassen. Aus dem Dominikanerkloster in Budweis/Budějovice ist nur eine einzige Handschrift vom Beginn des 15. Jh. überliefert. Die mittelalterliche Literatur Südböhmens ist sowohl angesichts ihrer Anzahl als auch ihrer sprachlichen und inhaltlichen Mannigfaltigkeit bemerkenswert.

Příspěvek krátce informuje o literárních dílech, která vznikla nebo byla recipována během vrcholného středověku v jižních Čechách. Kromě latinské literatury šlo hlavně o díla psaná německy, především díky intenzivním kontaktům zdejší šlechty a duchovenstva se sousedním Bavorskem a Rakouskem. Mezi nejvýznamnější patřil rod pánů z Hradce, Jindřichův Hradec byl v té době po Praze druhým nejdůležitějším střediskem světské literatury v Čechách. Velké množství rukopisů se nacházelo ve vlastnictví Cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě. Ve 14. a počátkem 15. století zde vzniklo množství latinských, německých a latinsko-českých rukopisů. Literárně významný byl během 14. století i Český Krumlov, sídlo pánů z Rožmberka. Důležitými kulturními centry byl tamní dvojitý klášter františkánů a klarisek, krumlovský farní kostel a hrad. Zde v roce 1418 vznikl soupis cenností uchovávaných na hradě, v němž se nacházelo přes 70 rukopisů, jejichž obsah a jazyk lze zjistit již jen zčásti. Z Dominikánského kláštera v Českých Budějovicích se dochoval pouze jediný rukopis z počátku 15. století. Středověká literatura jižních Čech je jak ve svém rozsahu, tak v jazykové a obsahové rozmanitosti velmi pozoruhodná.

This contribution is a short sketch of the Middle Ages literature written and read in South Bohemia from 13th-15th century. Beside the literature written in Latin it was mainly German literature influenced this period and was a result of the tight connections between the regions clergy and nobility with Austria and Germany. The most important court in order to this was the one of von Neuhaus. After Prague it was the second centre for secular literature in Bohemia. Besides this a rich heritage of literary culture was also created in Hohenfurt/Vyssi Brod and Krumau/Krumlov. In all of them a range of worth mentioning manuscripts was written. In Ceske Budejovice/Budweis there exists just one traditional manuscript from the beginning of the 15th century. In matters of quantity as well as in quality the region of South Bohemia created a remarkable scale of mediaeval literature.

Schlüsselwörter:

mittelalterliche Literatur, Südböhmen

středověká literatura, jižní Čechy

Middle Ages literature, South Bohemia

Südböhmen tritt ins Licht der schriftlichen Quellen und somit ins Licht der Geschichte erst Ende des ersten Drittels des 13. Jahrhunderts ein. Dies ist wohl vor allem dadurch gegeben, dass es ein vom zentralen Böhmen abgelegenes und fast von allen Seiten durch dichte Wälder umgebenes Gebiet war. Im Mittelalter hatten bekanntlich die Handelspfade eine wichtige Bedeutung, und zwar nicht nur in wirtschaftlicher Hinsicht, sondern für den kulturellen Austausch. Durch Südböhmen verliefen drei bedeutende Handelpfade, die das Zentrum Böhmens mit dem Donaugebiet verbanden. Im Westen Südböhmens war es der sog. Goldene Steig, der vom Salzkammergut über Passau und Prachatice / Prachatitz nach Prag verlief und für die Versorgung Böhmens mit Salz entscheidend war; durch das zentrale Südböhmen ging die Verbindung zwischen Prag, dem Donaugebiet und Italien, die über Budějovice/ Budweis führte; im Südosten lag der dritte wichtige Pfad, der Prag über Jindřichův Hradec/Neuhaus mit Niederösterreich und weiter entweder mit Wien oder aber mit dem Alpenvorland verband.

Bereits zu Beginn der schriftlichen Überlieferung treten uns als Besitzer des größten Teils von Südböhmen fünf Zweige der sog. Wittigonen entgegen, von denen die Herren von Rosenberg und die von Neuhaus am bedeutendsten waren. Sie besaßen ausgedehnte, kompakte Ländereien und spielten deshalb im mittelalterlichen böhmischen Staat auch eine wichtige politische Rolle. Entsprechend ihrem hohen gesellschaftlichen Rang waren sowohl die Herren von Rosenberg als auch die von Neuhaus nicht nur mit führenden böhmischen Adelsfamilien verschwägert, sondern auch und vor allem mit einigen Adelshäusern des benachbarten österreichischen und bayerischen Donaubegebietes. Für die Rosenberger war sowohl in politischer als auch kultureller Hinsicht von Bedeutung, dass sie auch einige Besitzungen außerhalb Böhmens als Lehen des Passauer Bischofs hielten.¹ Die Herren von Rosenberg gründeten 1259 als ihr Hauskloster das Zisterzienserstift Vyšší Brod / Hohenfurt, das bald zu einem wichtigen Zentrum der schriftlichen Kultur wurde (Charvátová, 2002, S. 9–80). Im heutigen Český Krumlov/Krumau, wohin die Rosenberger 1302 nach dem Aussterben ihrer Verwandten, derer von Krumau, umgezogen waren, bauten sie die bestehende Burg und Stadt zu einer mächtigen Residenz aus. Die Herren von Neuhaus errichteten in ihrem Sitz bereits im ersten Drittel des 13. Jh. eine der ältesten

1 Eine komplexe Beleuchtung der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung der Familie von Rosenberg bringt der umfangreiche Sammelband von Pánek und Gaží (2011).

Steinburgen Böhmens (Menclová, 1972, I, S. 181–189), an die sich eine prosperierende Stadt anschloss, in der es auch ein Minoritenkloster gab und an der Stadtkirche eine Deutschritterkommende. So bildeten sich auf dem Gebiet der beiden wichtigsten Wittigonenzweige gute Voraussetzungen für die Schriftkultur heraus. Gegen die sich abzeichnende Expansion der Rosenberger gegen Norden, ins Landesinnere, gründete der böhmische König als Bollwerke 1263 das Zisterzienserkloster Zlatá Koruna/Goldenkron (Charvátová, 2002, S. 81–148) und 1265 die Stadt Budweis (Kuthan, 1975, S. 158–180). Das Kloster Goldenkron sowie das gleichzeitig mit der Stadtgründung angelegte Budweiser Dominikanerkloster wurden zu weiteren Zentren der Schriftkultur in Südböhmen. Im nordwestlichen Teil Südböhmens wurde etwa seit 1225 an der mächtigen Wasserburg des Adelsgeschlechts Bavor von Strakonice/Strakoniz gebaut, die einen Komplex mit der Johanniterkommende bildete (Menclová, 1972, I, S. 82–85). Auch hier kann es Voraussetzungen zur Literaturpflege gegeben haben, konkrete Beweise fehlen jedoch.

Über die nationalen Verhältnisse in Südböhmen vor der Mitte des 13. Jh. lässt sich kaum etwas Gesichertes sagen, die ursprüngliche Landbevölkerung war wohl in den meisten Teilen der Region tschechisch, aber durch den Landesausbau vergrößerte sich der Anteil der deutschen Bevölkerung in Stadt und Land, wobei wohl auch die Nähe zur Landesgrenze ihre Rolle spielte. Die Gründungsurkunde von Goldenkron aus dem Jahre 1263 nennt bei der Bestimmung der Grenzen der Klosterherrschaft zahlreiche tschechische Flur- und Ortsnamen, z. B.: *ad rivum Cesschin, inde per rivos Korenatetz et Klopotnji ad rivum Cremsschnj [...] ad montem Naklethi, ab hinc descendunt per rivum Húzzni et circueunt ac includunt totum praedium Crenow, Zahorn et Kayow* (Pangerl, 1872, S. 4–8, Nr. 1); während Witiko, der älteste bekannte Besitzer des unweit davon liegenden Krumau zehn Jahre zuvor (1253) in seinem Prädikat – *de Chrumbenowe* (Schmidt und Picha, 1908, S. 1, Nr. 3) – einen eindeutig deutschen Ortsnamen führt.² Bei dem in der 2. Hälfte des 13. Jh. intensiver gewordenen Landesausbau kamen nach Südböhmen deutsche Siedler aus dem heutigen Österreich und Bayern. In den südböhmischen Städten war der überwiegende Teil der führenden Oberschicht deutsch. Gegen Ende des 14. Jh. kam es in diesen Städten – selbstverständlich in unterschiedlichem Maße und mit Ausnahme

2 Dass die 1250 zum ersten Mal genannte Burg der Familie Rosenberg (Pánek und Gaži, 2011, S. 28) einen deutschen Namen hat, korrespondiert mit der damals modischen deutschen Namensgebung für Burgen in Böhmen und Mähren.

von Budweis – zu Verschiebungen zugunsten der Tschechen. Typisch für den sprachlich gemischten Charakter Südböhmens ist das parallele Vorkommen von deutschen und tschechischen Benennungen für den gleichen Ort, z. B. Třeboň – Wittingau, Světlík – Kirchsschlag, Stradonice – Rosenau (heute Rožnov, ein Stadtteil von České Budějovice).³

Das älteste deutschsprachige literarische Werk, das in Südböhmen entstand, ist eine Sammlung von gereimten Legenden, das sog. *Buch der Märtyrer* bzw. *Märterbuch* (Gierach, 1928). Seine Auftraggeberin war eine im Werk mit dem Vornamen nicht genannte *gräfin von Rosenberch*, die sich mit der Gemahlin Voks I. von Rosenberg, Hedwig, die aus der oberösterreichischen Grafenfamilie derer von Schauenberg stammte, identifizieren lässt (Bok, 2003). Die umfangreiche Dichtung (28450 Verse) aus dem letzten Drittel des 13. Jh. wurde höchstwahrscheinlich von einem Hohenfurter Mönch für Hedwig nach einer lateinischen Vorlage verfasst und verbreitete sich dann vor allem im Donaauraum.

Von den südböhmischen weltlichen Zentren sind wir am besten über die Literaturpflege am Hof von Neuhaus unterrichtet (Bok, 1986). Eine Schlüsselrolle spielte hier Maria von Playen–Hardegg († nach 1299). Sie stammte aus einem niederösterreichischen Grafengeschlecht und heiratete nach der Mitte des 13. Jh. Ulrich I. von Neuhaus. Maria weckte am Neuhauser Hof das Interesse an der Literatur, das hier noch zu Zeiten ihres Sohnes Ulrichs II. und ihres Enkels Ulrichs III. andauerte. Aus den Zeugenreihen in den Urkunden der Herren von Neuhaus, wo nebeneinander tschechische und deutsche Namen vorkommen, ist ersichtlich, dass sich am Neuhauser Hof ein relativ stabiler Kreis von Adligen aus der Umgebung aufhielt, so dass es hier u. a. auch ein entsprechendes Publikum für vorgetragene literarische Werke gab. An das gesellige Leben des Neuhauser Hofes erinnert sich der anonyme Dichter, der im Jahre 1301 in Schlesien das Epos *Die Kreuzfahrt des Landgrafen Ludwigs des Frommen von Thüringen* verfasste. Darin erwähnt er Maria, Ulrich I. und deren Sohn Ulrich II. (Naumann, 1923, S. 217–218). Vor seinem Aufenthalt in Neuhaus, der wohl in die 90er Jahre des 13. Jh. fällt, hatte sich der Dichter am Prager Königshof aufgehalten und kann von dort auch einige literarische Impulse nach Neuhaus vermittelt haben. Seine Kreuzzugsdichtung enthält auch einige längere Episoden über

³ Nach wie vor bleibt die beste Darstellung der nationalen Verhältnisse in Südböhmen diejenige von Schwarz (1965, S. 376–455); einige Ergänzungen dazu Boková (1998, S. 57–61).

Lutolt von Playen, einen Verwandten Marias. Der Dichter beruft sich dabei auf ein *bûch* (Naumann, 1923, S. 217) über die Taten Lutolts, wobei anzunehmen ist, dass er dieses heute nicht erhaltene Werk gerade in Neuhaus kennengelernt hat. Maria beauftragte wohl kurz vor 1300 einen Kleriker mit einer gereimten Übertragung der *Advents Betrachtung* aus der *Legenda aurea* (Schwab, 1959). Dies zeugt davon, dass diese nach der Mitte der 60er Jahre des 13. Jh. entstandene Legendensammlung des italienischen Dominikaners Jacobus de Voragine in Neuhaus früh bekannt wurde, was sicher der günstigen geographischen Lage dieses südböhmischen Herrnsitzes zu verdanken ist. Wahrscheinlich noch vor 1305 wurde in Neuhaus eine Redaktion des kurz vor 1290 für den Prager Königshof vollendeten Epos *Alexander* Ulrichs von Etzenbach erstellt. Zwei König Wenzel II. preisende Passagen sind in der Neuhauser Fassung (die sog. C) in einem Fall durch das Lob des Neuhauser Herrn Ulrich ersetzt, in dem anderen durch dessen Lob ergänzt (Toischer, 1888, S. 734, 737 bzw. 849). Es bleibt unklar, ob es sich dabei um Ulrich I. oder um seinen Sohn Ulrich II. handelt. Wie die Zahl der Textzeugen zeigt, verbreitete sich der *Alexander* Ulrichs von Etzenbach weitaus am meisten eben in der Neuhauser Fassung (Bok, 1984). Die Handschriften der Fassung C sind vorwiegend in Österreich und in Süddeutschland überliefert, die älteste ist bereits mit 1322 datiert. Aus Südböhmen sind auch mehrere Bruchstücke der alttschechischen *Alexandreis* erhalten, die auf der lateinischen Dichtung Walthers von Châtillon basiert und einige Details aus dem Werk Ulrichs von Etzenbach aufgenommen hat (Šváb, 1982). Es ist von Interesse, dass das älteste, wohl in den 20er Jahren des 14. Jh. geschriebene Fragment der tschechischen *Alexandreis* gerade in Neuhaus gefunden wurde. Die Überlieferung der fragmentarischen Textzeugen der alttschechischen *Alexandreis* konzentriert sich auffällig auf Südböhmen. Falls man die Abfassung des Epos hier annehmen könnte, würde ich für die günstigsten Entstehungsorte Neuhaus oder aber Strakonitz halten, wo im tschechischsprachigen Gebiet ein hochadliges Geschlecht und der ritterliche Johanniterorden koexistierten. Diese Vermutung lässt sich allerdings nicht belegen. Aus dem Jahre 1338 stammt der mit mittelhochdeutschen (bairischen) Unterschriften versehene Freskenzyklus der *Georgslegende* im Rittersaal der Neuhauser Burg (Text und Analyse Boková, 1978). Aus dem Zyklus sind 49 Felder erhalten geblieben. Die Handlung verbindet die sonst separat tradierten Geschehnisse um Georg – seinen Drachenkampf und sein Martyrium. Eine solche Verknüpfung der beiden Handlungsstränge wurde bis jetzt

nur in einer altschechischen Legende festgestellt (Krčálová, 1956), obwohl man dies auch in einer lateinischen Fassung annehmen würde. Der Freskenzyklus entstand in Kooperation zwischen Ulrich III. von Neuhaus und einem Mitglied des dort ansässigen Deutschritterordens; Georg wird stets mit dem Wappen dieses Ordens abgebildet. Unterhalb der Legende sind Wappen einiger böhmischer Adliger gemalt. Die wahrscheinlichere Hypothese besagt, dass es sich um Wappen derjenigen Adligen handelt, die sich in den 40er Jahren des 14. Jh. am Kreuzzug gegen die deutschen Waldenser auf der Neuhauser Herrschaft beteiligten (Nový, 1971). Die angeführten Tatsachen über die Literaturpflege am Neuhauser Hof berechtigen uns zur Behauptung, dass dieses Zentrum nicht nur literarisch rezeptiv, sondern auch produktiv war, und dass es auch eine wichtige Vermittlerrolle zwischen Böhmen und den Donaugebieten spielte. Neuhaus war in der Zeit um 1300 und im ersten Viertel des 14. Jh. nach Prag zweifellos das zweitwichtigste literarische Zentrum Böhmens.

Von den kirchlichen Institutionen war das Kloster Hohenfurt, dessen Handschriften größtenteils erhalten geblieben sind (Pavel, 1891; Bok, 2005), für die südböhmische schriftliche Kultur des Mittelalters am bedeutendsten. Zu seinen ältesten Handschriften gehört die aus dem Mutterkloster Wilhering bei Linz mitgebrachte deutsche Benediktinerregel (Scherer, 1873), die für das Leben des Klosters von grundlegender Bedeutung war. Die meisten Hohenfurter Handschriften sind verständlicherweise lateinisch geschrieben, einige deutsch und einige wenige tschechisch. Dass bereits Ende des 13. Jh. der Handschriftenbestand des Klosters beachtlich war, zeigt das Bücherverzeichnis aus jener Zeit (im Cod. LXXVII, f. 130v; Friedl, 1965, S. 20–21), das über 40 Bände registriert. Die zahlreichen lateinischen Handschriften der 2. Hälfte des 14. Jh. und des beginnenden 15. Jh. illustrieren umfassend die theologischen Ansichten, die damals in Europa intensiv diskutiert wurden. Große Verdienste um die Produktion von Handschriften erwarb sich Abt Otto IV., der an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert dem Kloster fast 30 Jahre lang vorstand. Mit dem Jahr 1392 ist die Hohenfurter Handschrift (Cod. 81) der *Hieronimus-Vita* in der deutschen Übertragung des Johannes von Neumarkt datiert. Es lässt sich jedoch nicht entscheiden, ob dieser frühe Textzeuge des Werkes in Hohenfurt geschrieben oder aber für das Kloster erworben wurde. Dem Text des Johannes von Neumarkt folgt ein deutsches Gedicht über Mariä Himmelfahrt,

das von anderswo nicht bekannt ist. Aus dem letzten Viertel des 14. Jh. stammt der deutsche Psalter (Cod. 27; Bernt, 1901), dessen Entstehung in Hohenfurt von der Forschung angenommen wird. Es handelt sich um die sog. V. Gruppe der deutschen Übersetzung, die durch zahlreiche Handschriften belegt ist, wobei die Hohenfurter höchstwahrscheinlich die Basis für die gesamte Überlieferung bildet (Schöndorf, 1967, Sp. 888). Dem Psalmentext folgt im Kodex eine kurze poetische Anbetung Jesu am Kreuz, die aus zahlreichen Handschriften des deutschen Sprachraums bekannt ist. Eine besondere Kostbarkeit ist der Papierkodex Nr. 42 aus dem Jahre 1410 (Faksimile: Rothe, 1984). Er enthält lateinische Lesungen zu den Festen des Kirchenjahres, darunter auch solche über die böhmischen Landespatrone Wenzel, Ludmila und Sigismund. Des Weiteren kommen hier mehrere Dutzend lateinische Gesänge vor, die mit Noten versehen sind. Darunter befinden sich sowohl viele weit verbreitete lateinische geistliche Dichtungen als auch mehrere Unika. Für die Geschichte der tschechischen Literatur ist diese Handschrift dadurch bedeutsam, dass sie auch sieben tschechische religiöse Lieder enthält, darunter auch eine kurze Paraphrase des Hohenliedes, das Lied *Otep myrry* [Ein Bündel Myrrhe], das zu den künstlerischen Höhepunkten der altschechischen Lyrik gezählt wird.

Über die Schriftkultur im Kloster Goldenkron bis zur Mitte des 15. Jh. gibt es nur spärliche Belege, da das Kloster im Herbst 1420 von den Hussiten niedergebrannt wurde. In der zweiten Hälfte des 15. Jh. erneuerte es seine Bibliothek durch zeitgenössische deutsche und lateinische Werke in Form von Handschriften und Wiegendrucken (Špinar, 1997).

Aus den literarischen Zentren der rosenbergischen Residenz Krumau (die Stadtkirche, das Doppelkloster der Franziskaner und der Klarissen, die Burg) sind mehrere literarische Denkmäler in allen drei Sprachen erhalten (Tríška, 1961; Bok, 2010). An der Krumauer Stadtkirche wirkten zu Beginn des 15. Jh. sogar neun Priester, für die Bedürfnisse der zweisprachigen Stadt gab es hier deutsche und tschechische Prediger. Im Jahre 1380 hatten zwei Frauen aus der Rosenberger Familie an der Kirche eine Stelle für einen tschechischen Altaristen errichtet und sowohl mit Grundbesitz als auch mit Büchern beschenkt. Die Gründungsurkunde legt Regeln für Aufbewahrung und Gebrauch von Büchern fest und gilt als eine der ersten Bibliotheksordnungen in Böhmen (Schmidt und Picha, 1908, S. 68–70).

Zu Beginn der 50er Jahre des 14. Jh. wurde auf Veranlassung der Witwe Peters I. von Rosenberg und ihrer Söhne das Kloster der Franziskaner und Klarissen gegründet.⁴ Aus den zuerst nur spärlich überlieferten Namen der Ordensmitglieder geht hervor, dass es unter ihnen sowohl Deutsche als auch Tschechen gab.

Eine Beziehung zum Krumauer Franziskanerkloster hat der kunsthistorisch bedeutsame Kodex mit zahlreichen Zeichnungen, die mit kurzen lateinischen Texten begleitet sind. Dieser sog. *Liber depictus* (Schmidt und Unterkircher, 1967), der in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt wird, wird meistens in die 60er Jahre des 14. Jh. datiert. Er enthält die sog. *Biblia pauperum*, einige Gleichnisse sowie 22 Legenden, darunter vier über die böhmischen Landesheiligen Václav, Ludmila, Vít und Prokop. Da der Kodex in Südböhmen, höchstwahrscheinlich in Krumau, entstand, erhebt sich die ohne eine nähere Untersuchung schwer zu beantwortende Frage, warum und von wem die konkreten Legenden (manchmal über hier sonst kaum bekannte Heilige) für den Kodex ausgewählt und bearbeitet wurden. Für die Kenntnis der literarischen Kultur Südböhmens ist auf jeden Fall die Tatsache wichtig, dass die Vorlagentexte dazu in Südböhmen vorgelegen sein müssen. Im Franziskanerkloster wurden mehrere deutsche Texte verfasst. Aus dem Jahr 1388 stammt eine umfangreiche Sammelhandschrift religiöser Texte (Mourek, 1891, 1893). Neben den Perikopen für Sonn- und Feiertage gibt es darin verschiedene theologische Auslegungen und Belehrungen, aber auch einige geistliche Dichtungen. Darunter befinden sich etwa 700 Verse der Abschlusspassage des überaus beliebten Epos *Marienleben* des Kartäusers Bruder Philipp und die deutsche Übertragung der Marieinsequenz *Mittit ad virginem*, deren Autor der sog. Mönch von Salzburg ist. Ihre Krumauer Niederschrift ist die drittälteste Aufzeichnung eines Liedes dieses hervorragenden Künstlers, dessen Identität nach wie vor ein Rätsel ist. Über die schnelle Rezeption dieses Liedes in Krumau zeugt das Entstehungsjahr des Kodex, das vier Jahre vor dem jüngsten datierbaren Lied des Mönchs von Salzburg liegt.

Eine bedeutende Aufgabe der Krumauer Franziskaner war die Mitorganisation des Heiltumsfestes, bei dem den zahlreichen Pilgern Heiligenreliquien gezeigt wurden. Das Fest, das seit der Mitte der 50er Jahre des 14. Jh. bis 1417 alljährlich stattfand (Schmidt, 1902), war u. a. ein

⁴ Über die Entwicklung der Bibliothek des Doppelklosters bis zum Ende des 18. Jh. berichtet anhand der erhaltenen Bücherverzeichnisse und -kataloge Hradilová (2014).

Ausdruck des Wetteiferns der Rosenberger mit dem königlichen Prag. Vom Ende des 14. Jh. ist eine Art Szenario dieses Festes erhalten. Neben der kurzen lateinischen Beschreibung des Verlaufs des Festes nennt es (jeweils zuerst tschechisch und dann deutsch) die vorgezeigten Reliquien und fordert zu deren Verehrung auf. Ein Beispiel:

„Yuz mate widiety ten swati vbrus, nanyemzto Jhesus Christus nass hospodyn swym apostolom swe swate tyelo raczil daty, tehdy kdiz gest prony chtyel na smrt gity [...] Nun schult ir zehen daz heylig tysslach, dar vff vnser herr Jhesus Christus zein heiligen leichnam gab den czwelf-poten an dem abent, do er durch vns in den tot geen wolt.“ (Boková 1993, S. 36).

Im Besitz der Krumauer Klarissen befand sich eine wohl in den ersten Dezennien des 15. Jh. entstandene umfangreiche, tschechisch geschriebene Sammelhandschrift religiöser Texte mit zahlreichen wertvollen Illuminationen. In der tschechischen Literaturgeschichte ist sie als *Krumlouský*, bzw. *Musejní sborník* bekannt (Truhlář, 1884). Ihre meisten Texte sind Übertragungen aus dem Lateinischen, zwei sind tschechischen Ursprungs. Die Übersetzungen entstanden nicht in Krumau, sie sind zur gleichen Zeit in ähnlichen Sammelhandschriften mit variierender Zusammensetzung vertreten. Die Annahme, dass der behandelte Kodex für die Krumauer Klarissen zusammengestellt wurde, beruht auf der Tatsache, dass hier die Übersetzung der lateinischen Schrift *De perfectione vitae ad sorores* des bedeutenden Franziskaners hl. Bonaventura († 1274) vertreten ist, wobei sich in der Handschrift auch die Übertragung seiner sehr beliebten kontemplativen Schrift *Soliloquium animae ad Deum* befindet. Fast ein ganzes Viertel der Handschrift nimmt die tschechische Prosa-Übertragung der anonymen lateinischen Dichtung *Speculum humanae salvationis* ein. Unter den Texten der Handschrift befindet sich auch die tschechische Übersetzung der Schrift *Horologium sapientiae eternae* des süddeutschen Mystikers Heinrich Seuse.

An der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert entstand in einer nicht feststellbaren Krumauer geistlichen Institution eine Abschrift eines Teiles der ersten Redaktion der altschechischen Bibelübersetzung. Die Handschrift, die als *Rosenbergische Propheten* bezeichnet wird, enthält Texte der Propheten Isaias, Jeremias und Daniel (Truhlář, 1906, S. 62–63).

Ungefähr zur gleichen Zeit war Kaplan in der Krumauer Burg der gelehrte *Johannes alias Hasco de Crumpnaw*.⁵ Er schrieb mindestens zwei umfangreiche Werke der europäischen homiletischen Literatur des 13. und 14. Jh. ab und versah sie zum Gebrauch der Prediger mit Registern der darin enthaltenen Themen. 1397 beendete er diese Arbeit am Werk *De sapientia Salomonis* des englischen Dominikaners Robert Holkot, im Jahre 1405 an der *Summa collacionum* (besser bekannt unter dem Titel *Communiloquium*) des in Oxford und Paris lehrenden Franziskaners Johannes Guallensis (Schmidt und Picha 1908, S. 129, Nr. 432 bzw. s. 151–152, Nr. 550).

Vom 4. März 1418 stammt ein Verzeichnis der in der Krumauer Burg aufbewahrten Kostbarkeiten (Pangerl, 1872, S. 380–404). Neben anderen Wertgegenständen befanden sich hier 36 liturgische Bücher sowie weitere 38 Handschriften, zumeist theologischen Inhalts. Es werden aber auch zwei Chroniken angeführt, wobei eine als *cronica Boemiae*, die andere als *cronica in latino de Boemia* bezeichnet wird. Die Identifizierung ist anhand solch allgemeiner Angaben nicht möglich, genauso wenig wie die des Postens *sex volumina Theutunicalia in pergamento*.

Aus den Urkunden, die das Dominikanerkloster von Budweis betreffen, ergibt sich, dass dieser Konvent entsprechend der nationalen Zusammensetzung der Stadt sowohl deutsche als auch tschechische Mitglieder hatte, was bei einem Orden, dessen Hauptaufgabe die Predigertätigkeit war, verständlich ist. Aus dem untersuchten Zeitraum ist aus dem Kloster lediglich eine einzige Handschrift literarischen Charakters erhalten (Přaha, Národní knihovna V B 20; Truhlář, 1905, S. 341–342). Sie enthält überwiegend lateinische Texte, der Kolophon des zweiten Stückes, eines eucharistischen Traktats, besagt, dass es 1419 von einem Heinrich (der folgende präzisierende Name ist ausradiert) im Budweiser Predigerkonvent geschrieben wurde. Auf den ersten zehn Blättern der Handschrift sind deutsche, bis jetzt nicht näher untersuchte Epistel- und Evangelienperikopen für Sonn- und Feiertage vom Beginn des Kirchenjahres bis etwa zur Mitte der Fastenzeit eingetragen. Ihre Sprache ist bairisch, höchstwahrscheinlich nordbairisch. Der Kodex, dessen weitere Stücke wohl schon außerhalb von Südböhmen eingetragen wurden, befand sich später im Besitz des Prager Erzbischofs Siegmund Albich von Mährisch Neustadt († 1427). Für die sprachliche Situation

5 Er ist höchstwahrscheinlich mit jenem Johannes des Krumpnaw identisch, der in den Jahren 1386–1395 in den Matrikeln der Prager Universität erscheint (Tríška, 1981, S. 267).

in Budweis bzw. Südböhmen ist kennzeichnend, dass das Kloster, in dem diese deutschen Perikopen aufgezeichnet wurden, etwa zur gleichen Zeit, im Jahre 1414, für einen tschechischen Kleinadligen eine der ältesten tschechischen Urkunden in Budweis ausstellte (Beneš und Beránek, 1974, S. 99, Nr. 346).

Die Hussitenbewegung, die 1419 ausbrach, bedeutet auch für Südböhmen einen gewissen Wendepunkt, aber keinen solch tiefen Einschnitt, wie es in den meisten anderen Regionen Böhmens der Fall war. Auch in Südböhmen wurden einige Klöster geplündert und niedergebrannt, aber die Stadt Budweis blieb katholisch und der größte Teil des rosenbergischen Dominiums wurde zu einem echten Bollwerk gegen die Hussiten. Dies hatte u. a. zur Folge, dass hierher mehrere Geistliche aus dem Binnenland flüchteten und auch Bücher mitbrachten. Mit einigen durch die Zeit gegebenen Veränderungen setzte sich die kulturelle Entwicklung auf der rosenbergischen Herrschaft kontinuierlich fort, wobei hier die Kirchenarchitektur der Spätgotik eine besondere Blüte erlangte.

Südböhmen ist im Bewusstsein der tschechischen Intellektuellen als die Region der höchsten Entfaltung der mittelalterlichen Architektur und bildenden Kunst in Böhmen verankert. Wie gezeigt, war die hiesige mittelalterliche literarische Kultur in Latein, Deutsch und Tschechisch ebenfalls von beachtlicher Menge und Qualität.

Quellenverzeichnis

Beneš, František und Karel Beránek (1974). *Soupis český psaných listin a listů do roku 1526*. Díl I, svazek 1/1, Praha: Archivní správa ministerstva vnitra.

Gierach, Erich (1928). *Das Märterbuch. Die Klosterneuburger Handschrift Hs. 713*. Berlin: Weidmann.

Mourek, Václav Emanuel (1891). Krumauer Papiercodex altdeutscher geistlicher Texte. In: *Sitzungsberichte der königlichen Böhmisches Gesellschaft der Wissenschaften, Jahrgang 1890*. Praha: Královská česká společnost nauk 1891, S. 410–448.

Mourek, Václav Emanuel (1893). Krumauer altdeutsche Perikopen vom J. 1388. In: *Sitzungsberichte der königlichen Böhmisches Gesellschaft der Wissenschaften, Jahrgang 1892*. Praha: Královská česká společnost nauk 1893, S. 176–190.

- Naumann, Hans (1923). *Die Kreuzfahrt des Landgrafen Ludwigs des Frommen von Thüringen*. In: Monumenta Germaniae historica. Scriptorum, qui vernacula lingua usi sunt Tomi IV. Pars II, Berlin: Weidmann.
- Pangerl, Mathias (1872). *Urkundenbuch des ehemaligen Cistercienserstiftes Goldenkron in Böhmen*. Wien: Gerold.
- Pavel, Raphael (1891). Beschreibung der im Stifte Hohenfurt befindlichen Handschriften. In: *Xenia Bernardina* (2), S. 165–461.
- Rothe, Hans (1984). *Die Hohenfurter Liederhandschrift (H 42) von 1410. Facsimileausgabe*. Köln, Wien: Böhlau.
- Scherer, Wilhelm (1873). Hohenfurter Benediktinerregel. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* (16), S. 224–279.
- Schmidt, Gerhard und Franz Unterkircher (1967). *Krumauer Bildercodex. Österreichische Nationalbibliothek Codex 370*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. ISBN 3-201-00733-1.
- Schmidt, Valentin und Alois Picha (1908). *Urkundenbuch der Stadt Krummau in Böhmen I. 1253-1419*. Prag: J. G. Calve.
- Schwab, Ute (1959). Zum Thema des Jüngsten Gerichtes in der mittelhochdeutschen Literatur. I. – Die Reimübersetzung „Von der Zukunft Gottes“ aus der Hs. Brixen A 22. In: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Germanica*. (2), S. 1–49.
- Toischer, Wendelin (1888). *Ulrich von Eschenbach: Alexander*. Tübingen: Litterarischer Verein in Stuttgart.
- Truhlář, Josef (1905). *Catalogus codicum manu scriptorum latinorum qui in C.R. Bibliotheca publica atque universitatis Pragensis asservantur. Pars prior*. Pragae: Regia societas scientiarum Bohemica.
- Truhlář, Josef (1906). *Katalog českých rukopisů c. k. veřejné a universitní knihovny pražské*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.

Literaturverzeichnis

- Bernt, Alois (1901). Der Hohenfurter deutsche Psalter des 14. Jahrhunderts. In: *Mittheilungen der Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen* (39), S. 155–170.

Bok, Václav (1984). Germanistické poznámky k alexandrovské látce v jižních Čechách na počátku 14. století. In: *Listy filologické* (107), S. 90–100.

Bok, Václav (1986). Zur mittelhochdeutschen Dichtung und den deutsch-tschechischen Literaturkontakten im südböhmischen Neuhaus. In: *Wissenschaftliche Beiträge der Ernst–Moritz–Arndt–Universität Greifswald. Deutsche Literatur des Mittelalters* 3. Greifswald: Ernst–Moritz–Arndt–Universität. S. 74–86. ISs. 0233-1217.

Bok, Václav (2003). Die Auftraggeberin des 'Märterbuches'. In: Brunner, Horst und Werner Williams-Krapp (Hg.). *Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters. Festschrift für Johannes Janota*. Tübingen: Niemeyer. S. 159–166. ISBN 3-484-10856-8.

Bok, Václav (2005). Literaturpflege im Kloster Vyšší Brod/Hohenfurt vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. In: Schwob, Anton und Karin Kranich-Hofbauer (Hg.). *Zisterziensisches Schreiben im Mittelalter – Das Skriptorium der Reiner Mönche*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang. S. 179–191. ISBN 3-03910-416-0.

Bok, Václav (2010). Příspěvky k literární kultuře Českého Krumlova ve 14. a 15. století se zvláštním zřetelem k německé literatuře. In: Gaži, Martin und Petr Pavelec (Hg.). *Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví*. České Budějovice: Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích. S. 425–442. ISBN 978-80-85033-26-7.

Boková, Hildegard (1978). Zur Sprache der Bildunterschriften zur Georgslegende in der Burg Jindřichův Hradec. In: *Wissenschaftliche Beiträge der Friedrich–Schiller–Universität Jena. Historizität und gesellschaftliche Bedingtheit der Sprache* 2. Jena: Friedrich–Schiller–Universität. S. 21–33.

Boková, Hildegard (1994). Ein Denkmal kirchlicher Gebrauchsliteratur des 14. Jh. aus Krumau. Sprachanalyse. In: *Acta Universitatis Carolinae. Germanistica Pragensia* (11), S. 35–43. ISs. 0567-8269.

Boková, Hildegard (1998). *Der Schreibstand der deutschsprachigen Urkunden und Stadtbucheintragungen Südböhmens aus vorhussitischer Zeit (1300–1419)*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang. ISBN 3-631-32251-8.

- Charvátová, Kateřina (2002). *Dějiny cisterciáckého řádu v Čechách 2. Kláštery založené ve 13. a 14. století*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0385-3.
- Eis, Gerhard (1936). Die mittelhochdeutsche Dichtung Südböhmens. In: *Sudetendeutsche Monatshefte*. S. 654-659.
- Friedl, Antonín (1965). *Iluminované rukopisy vyšebrodské*. České Budějovice: Krajská knihovna České Budějovice.
- Gaži, Martin und Petr Pavelec (Hg.) (2010). *Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví*. České Budějovice: Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích. ISBN 978-80-85033-26-7.
- Hradilová, Marta (2014). *K dějinám knihovny minoritů v Českém Krumlově*. Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR. ISBN 978-80-87782-36-1.
- Krčálová, Jarmila (1956). Svatojiřská legenda v Jindřichově Hradci. In: *Umění* (4), S. 311–321.
- Kuthan, Jiří (1975). *Gotická architektura v jižních Čechách. Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II*. Praha: Academia.
- Menclová, Dobroslava (1972). *České hrady I-II*. Praha: Odeon.
- Nový, Rostislav (1971). Jindřichohradecká znaková galerie z r. 1338. In: *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* 1971, 3–4, S. 179–197.
- Pánek, Jaroslav und Martin Gaži (Hg.) (2011). *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*. České Budějovice: Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích. ISBN 978-80-85033-31-1.
- Schmidt, Valentin (1902). Das Krumauer Heilthumsfest. In: *Festschrift des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen*. Prag: J. G. Calve, S. 117–125.
- Schöndorf, Kurt Erich (1989). Psalmenübersetzungen (spätmittelalterliche, deutsche und niederländische). In: Ruh, Kurt et al. (Hg.). *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl., Bd. 7, Berlin, New York: de Gruyter 1989, Sp. 883–898. ISBN 3-11-011582-4.
- Schwarz, Ernst (1961). Die Volkstumsverhältnisse in den Städten Böhmens und Mährens vor den Hussitenkriegen. In: *Bohemia* (2), S. 27–112.

Schwarz, Ernst (1965). *Volkstumsgeschichte der Sudetenländer. 1: Böhmen*. München: Lerche.

Špinar, Jindřich (1997). *Knihovna kláštera cisterciáků ve Zlaté Koruně. Nástin vývoje klášterní knihovny a pokus o její rekonstrukci*. České Budějovice: Státní vědecká knihovna v Českých Budějovicích.

Šváb, Miloslav (1982). Zur altschechischen Alexandreis. Kritische Auseinandersetzung mit einigen Behauptungen über das Werk. In: *Die Welt der Slawen* (27), S. 382–421.

Tadra, Ferdinand (1880). Ukazování sv. ostatků v Č. Krumlově v XIV. věku dle rukopisu 14. století. In: *Časopis Musea Království českého* (54), S. 432–437.

Tříška, Josef (1961). Středověký literární Krumlov. In: *Listy filologické* (84), S. 85–101.

Tříška, Josef (1961). *Životopisný slovník předhusitské pražské univerzity 1348–1409*. Praha: Univerzita Karlova.

Truhlář, Josef (1884). Polozapomenutý rukopis, *Časopis Musea Království českého* (58), S. 22–36.

Vácha, Lumír (1984). Der Hohenfurther Schreiber Přibík. In: Hans Rothe (Hg.). *Die Hohenfurther Liederhandschrift (H 42) von 1410. Facsimileausgabe*. Köln, Wien: Böhlau. S. 5–12. ISBN 3-412-06183-2.

„Geboren im Schatten des böhmischen Rebstocks ...“ (Hanns Cibulkas Beziehung zu seiner mährischen Heimat)

Elke Mehnert
Universität Plzeň

Annotation

Hanns Cibulka, der Thüringer Dichter mit mährischen Wurzeln, war ein Brückenbauer zwischen Tschechien und Deutschland. Da er zu den *Leisen* im Lande gehörte, weder durch laute politische Bekenntnisse gegen noch für die DDR hervorgetreten ist, auch Reklame in eigener Sache verschmäht hat, ist seine Stimme in den alten Bundesländern und jenseits der Landesgrenzen kaum hörbar gewesen. Hanns Cibulka ist immer seinem *Brotberuf* als Leiter der Gothaer Kreisbibliothek nachgegangen; so war das Schreiben für ihn zwar eine wichtige, aber doch eine Nebenbeschäftigung. Sein Werk mag, gemessen am Umfang der Texte, schmal erscheinen; in seinen Gedichten und der Tagebuchprosa begegnet uns aber ein formsicherer, an klassischen Vorbildern geschulter Autor, der in seinem Schaffen den Balanceakt zwischen Anpassung und Zeitkritik auf bewundernswerte Weise gemeistert hat.

Durynský básník s moravskými kořeny Hanns Cibulka stavěl mosty mezi Českem a Německem. Jeho hlas však není ani ve starých spolkových zemích, ani za hranicemi slyšet, protože patřil k těm, kteří mlčeli, kteří nevystupovali ani proti politickým tezím NDR, ani pro ně, a nevěnoval se žádné sebepropagaci. Hanns Cibulka se věnoval práci vedoucího okresní knihovny v Gothě a proto pro něj bylo psaní sice důležitou, ale přeci jen vedlejší činností. Jeho dílo je tenké, co se rozsahu týče. V jeho básních a denících ovšem potkáváme autora formálně přesného, vzdělaného na klasických vzorech, který ve svém díle obratně balancuje mezi přizpůsobivostí a kritikou.

Hanns Cibulka, the Thuringian poet with Moravian roots, was a bridge-builder between Czechia and Germany. Since he belonged to the “gentle-ones”, never emerged with blatant political statements neither against nor for the GDR and despised self-marketing his voice was hardly heard in the old federal states and beyond the country’s frontiers. Hanns Cibulka always held on to his “breadwinning” as head of the Gotha’s county library. Therefore writing was always for him an important engagement but never the less an avocation. His works – measured by the sheer volume of his writings – might come across as minor, however in his poems and diary prose he comes across as a confident writer, well grounded by classical antitypes’, who applaudable managed the balance between conformance and criticism.

Schlüsselwörter:

Mähren, Thüringen, Heimatverlust, Umweltschutz

Morava, Durynsko, ztráta vlasti, ochrana životního prostředí

Moravia, Thuringia, loss of homeland, environmental protection

„Im Schatten des böhmischen Rebstocks“ ist Hanns Cibulka, der Sohn eines deutschen Färbereimeisters aus Jägerndorf, dem heutigen Krnov, geboren. Die Stadt hatte 1920, im Jahr von Cibulkas Geburt, zirka 32 000 Einwohner, von denen 30 500 Deutsche, 1500 Tschechen waren. Man hat einander wahrscheinlich nicht nur gut verstanden, sondern sich auch problemlos miteinander verständigt, denn es war üblich, dass deutsche Kinder einen Teil ihrer Ferien in tschechischen Familien verbrachten, um deren Sprache zu lernen. So auch Hanns Cibulka, der noch als Erwachsener einige Sätze auf Tschechisch sagen kann, wenngleich er – im Gegensatz zu seinem Vater – „die tschechische Sprache nie perfekt gesprochen“ (Cibulka, 1994, S. 13) hat; er „konnte [...] [sich] in den Sprachgeist der Tschechen nicht hineindenken, ihre sieben Fälle machten [mir] Schwierigkeiten.“ (Cibulka, 1994, S. 13) Das berichtet er in dem Tagebuch seiner Reise nach Krnov im Jahr 1992. Ob das seit dem Krieg die erste Wiederbegegnung mit der Vaterstadt war, wissen wir nicht – jedenfalls kommt kein Heimwehtourist an die Stätten seiner Kindheit und ersten Liebe zurück, sondern ein älterer Mann auf der Suche nach einem „festen Kern des Lebens“, der ihm in den ostdeutschen Nachwendewirren seit dem Herbst 1989 verloren

gegangen ist. („Die Jahre der Wende hatten mir zugesetzt.“ Cibulka, 1994, S. 14) Er hat nicht erwartet, dass er sein seelisches Gleichgewicht ausgerechnet in dem inzwischen tschechischen Geburtsort wiederfinden könnte – das war jedenfalls nicht die Reisemotivation, wie wir aus dem Tagebucheintrag vom 9. September 1992 schließen können:

„Wozu habe ich die Reise überhaupt angetreten? Ich wollte gar nicht in meine alte Heimat, in diesen mährisch-schlesischen Raum, ich wollte für ein paar Tage hinüber ins Böhmisches [...]“ (Cibulka, 1994, S. 14) Aber dann das überraschende Bekenntnis noch an demselben Tag: „Diese Stadt trug mich durch die Jahre, ich konnte sie ein Leben lang nicht vergessen, so hob ich sie mir auf bis zum heutigen Tag.“ (Cibulka, 1994, S. 18) Wir ahnen etwas von der Gefühlsambivalenz des Tagebuchschreibers Cibulka, der zwischen dem 6. September und dem 12. Oktober 1992 seine Vaterstadt neu entdeckt. Zugleich aber bevölkert er sie mit Schattengestalten aus seiner Erinnerung. Dafür gibt ihm das Genre *Tagebuch* alle Möglichkeiten: Weder muss er sich an eine Chronologie halten, noch es mit biographischen Fakten ganz genau nehmen, er kann sich Abschweifungen inhaltlicher Art ebenso leisten wie das Einmontieren eigener *Lesefrüchte*. Bernd Leistner spricht zutreffend von den drei Darstellungsebenen des Diariums – nämlich der Handlungsebene, der Benennungs- und der Reflexionsebene (vgl.: Leistner, 1984, S. 112). Insbesondere letztere prädestiniert das literarische Tagebuch dafür, Kunde von der *inneren Biographie* des Autors zu geben, da es weder inhaltliche noch formale Zwänge kennt – außer dem einen, es regelmäßig wachsen zu lassen. Aber selbst da gibt es keine Dogmen – Christa Wolf hat sich weder in ihrem amerikanischen Tagebuch *Stadt der Engel* oder *The Overcoat of Dr. Freud*, noch in *Nachrichten eines Tages* zur Sklavin des Chronos gemacht. Ähnliches lässt sich von Franz Fühmanns *40 Tage* oder *die Hälfte des Lebens* sagen (um nur zwei prominente Tagebuchschreiber aus Cibulkas Schreib-Umfeld zu nennen). Der Leser ist im Umgang mit Tagebuchprosa nicht weniger souverän als der Diarist; er kann hier oder da verweilen, darf überblättern, ohne den Zusammenhang zu verlieren – denn den stiftet keine Fabel, sondern das Ich des Tagebuchschreibers, der berichtend und reflektierend sich selbst und seine Umgebung erkundet. Für unsere hektische Zeit scheint dieses offene Genre wie geschaffen – und das gilt für Autoren wie für Leser. (Wären sonst so viele Blogger im Internet unterwegs?) Hier wir da gibt es keinen Spannungsbogen, der auf die endliche Lösung eines Konflikts

hindrängt. Vielmehr reihen sich die Gedanken assoziativ aneinander, sind nur der Stunde, dem Ort, der Stimmung verpflichtet. So ist das Tagebuch befreiend in mancherlei Hinsicht: Frei kann der Verfasser seinen Stoff wählen, er kann ihn mählich-allmählich vor uns ausbreiten, auch der Gedankensprung ist ihm nicht verwehrt, er darf Fragen stellen, ohne auf sie antworten zu müssen. So subjektiv authentisch uns dieses Genre erscheint – das Ich ist dennoch ein erfundenes, das zwischen Authentizität und Erfindung oszilliert. Selbst dort, wo der Schreiber scheinbar ganz bei sich ist, bleibt er eine Kunstgestalt, von der nur eines erwartet wird: Dass sie zumindest versuchen sollte, ein Seismograph für die Probleme der Zeit zu sein. So wird dieses subjektivste Genre der Epik zu einem geschätzten Medium der Kommunikation Autor-Leser. Es bringt zur Sprache, was viele fühlen, aber nur wenige artikulieren können. Der DDR – Kulturminister J. R. Becher hat in ähnlichem Zusammenhang vom repräsentativen Charakter des Autors gesprochen. Ich würde allerdings nicht so weit gehen wie er und vom Dichter verlangen, dass ihm als Repräsentanten seiner Zeit weder Menschliches noch Unmenschliches fremd ist (vgl.: Becher, 1959, S. 110). Aber der Tagebuchschreiber sollte schon etwas mitzuteilen haben, das ihn als Verbündeten und Gesprächspartner seiner Leser qualifiziert; er sollte Probleme aufwerfen, die von überindividueller Bedeutung sind. Dann sind *Autor und Leser im Bunde* und könnten versuchen gemeinsam auf die Wahrheit zu kommen, wie Anna Seghers ihr Selbstverständnis als Schriftstellerin antizipatorisch formuliert hat. Dieses Sendungsbewusstsein ist heutigen Schriftstellern (und zu unseren Zeitgenossen rechne ich den 2004 verstorbenen Cibulka schon noch) mehrheitlich fremd. Und doch hat auch Cibulka gehofft, es möge den Lesern nützen, was der Schreiber erlebt hat und zu bedenken gibt: „Das Autobiographische in der Literatur ist ein wesentlicher Zug unserer Zeit, es nimmt an Bedeutung zu. Tagebücher sind mehr als Reflexionen. Sie sind immer auch Orientierung.“ (Cibulka, 1991, S. 150) Ich will weder nachfragen, ob der Drang zur Authentizität in visuellen und Printmedien tatsächlich zugenommen hat (auch die Antithese ließe sich möglicherweise vertreten), noch bin ich geneigt, jedem Tagebuchschreiber (moderner gesagt – jedem Blogger) die Fähigkeit zur Orientierung seiner Leser zu konzedieren. De facto beschreibt Cibulka zutreffend eine Wirkungsintention *seiner* Tagebücher – und deren hat er zwischen 1960 und 2004 16 verfasst, die er teils als Tagebucherzählung, Aufzeichnungen oder gar (wie *Sonnenflecken über Pisa* als Roman deklariert). Dabei scheint mir,

dass sich die Orientierungsfunktion nicht nur auf den Leser, sondern auch auf den Tagebuchschreiber selbst beziehen lässt.

Das wird z.B. deutlich in dem Tagebuch *Am Brückenwehr. Zwischen Kindheit und Wende* von 1994. Gleich nach dem Eintreffen in seinem Geburtsort Krnov (Jägerndorf) zweifelt Cibulka daran, am richtigen Ort angekommen zu sein. Dieses *Ankommen* ist mehrdeutig – denn unter lokalem Aspekt gibt es an der Ankunft in Krnov keinen Zweifel; wohl aber hinsichtlich der Ankunft des Schreibers bei sich selbst: Sein Leben ist in der Wendezeit aus der Balance geraten:

„In dieser Nacht [gemeint: vom 8. auf den 9. November 1989 – Mt.] stürzte nicht nur eine Mauer, auch die alten Namen lösten sich von den Dingen, es gab keine Richtung mehr, das ganze Leben war plötzlich in ein graues, undefinierbares Zwielicht getaucht.“ (Cibulka, 1994, S. 37)

Die Sentimentalität der Äußerung wirkt paradox – denn erstens ist Cibulka durchaus kein Parteigänger und Hätschelkind des realsozialistischen Kulturbetriebs; ganz im Gegenteil: „[...] zwischen den Ruderern saß [er], nicht dort, wo die Vorsänger sitzen.“ (Thema con variazioni. In: Cibulka, 1986, S. 70) Übrigens: Wie Klaus-Dieter Schönewerk im ND Nr.9 / 1976, S. 76 schreiben konnte, für Cibulkas Leben wie für seine Kunst sei „das Dabeisein, das Mittun beim Aufbau der sozialistischen Gesellschaft“ der feste Grund seines Schaffens geworden, entzieht sich meinem Verständnis – oder brauchte vielleicht der Rezensent ein Alibi für seine wohlwollende Besprechung von Cibulkas Tagebuchprosa?

Zweitens würde Cibulka inzwischen sein Lebensalter legitimiert haben, vom Akteur zum Betrachter des politischen Wandels in der DDR zu werden. Unangefochten von Sorgen um die Abwicklung seines Arbeitsplatzes, könnte er die neue Freiheit zu lesen, zu schreiben und zu reisen genießen. Warum also eine so sentimentale Äußerung?

Drittens schließlich ist ja das Ende der DDR auch das Ende der Bespitzelung: In Joachim Walters Dokumentation zur Stasi-Verstrickung ostdeutscher Autoren¹ kommt Cibulka drei Mal vor – jeweils als Objekt der Wissbegierde von *Organen*. Walter nennt drei Spitzel, die auf Cibulka angesetzt waren, und Stade behauptet, dass Cibulka in den letzten Jahren der DDR nur noch Auftrittsmöglichkeiten in Kirchen bekam, weil dem von ihm als „erste[r] Grüner der DDR“ apostrophierten Autor

1 Vgl.: Walther, Joachim (1996): *Sicherungsbereich Literatur, Schriftsteller und Staatssicherheit in der deutschen Demokratischen Republik*. Berlin: Links-Verlag. ISBN 3-86153-121-6.

(vgl.: www.cibulka.swantow.de/html/presse.htm – 18.02.2015) andere öffentliche Lesungen in Thüringen untersagt worden sind.² Warum also kann Cibulka die allgemeine Euphorie über den Untergang der DDR nicht teilen?

In den *Politika* überschriebenen Einschüben im *Brückenwehr* gibt er komprimierte Antworten auf diese Frage; eine lautet: „[...] die Ostdeutschen haben sich einer Gesellschaft angeschlossen, die selbst einer Wende bedarf [...]“ (Cibulka, 1994, S. 89), und er zitiert Danton, der meinte, man müsse Politiker fragen „Ist denn nichts in dir, was dir manchmal ganz leise, heimlich sagte: Du lügst, du lügst?“ (Cibulka, 1994, S. 90).

Was der Tagebuchschreiber *ablehnt*, wird also klar formuliert. Wo er *ankommen* will, bleibt zunächst in der Schwebel. Unwahrscheinlich, dass er für das wiedervereinigte Deutschland optiert; denn Deutschland zeigt ihm das

„Gesicht einer späten Demokratie, in das die Selbstsucht, Korruption, aber auch die politische Lüge ihre Züge eingebrannt hat. Wir erleben eine Mehrparteiendiktatur, ihre Funktionäre fürchten den Runden Tisch, die Basis-Demokratie genauso wie der Teufel das Weihwasser.“ (Cibulka, 1994, S. 105)

Und wäre denn die alte Heimat, wäre Krnov im einstigen „österreichisch-böhmischen Kronland“ (Cibulka, 1994, S. 83) eine Alternative? Drei Wochen nach seiner Ankunft dort fragt ihn tatsächlich die Hotelwirtin, ob er nicht für immer bleiben möchte. „Gedanken an eine Rückkehr werden lebendig. Die Versuchung ist groß.“ (Cibulka, 1994, S. 74) Zwei Wochen später ist davon keine Rede mehr: „[...] wenn wir dann in den Bus steigen, werden wir uns nicht mehr umdrehen, wir werden wie zwei Fremde von hier fortgehen, denn keiner von uns hat die Absicht eines Tages wiederzukommen.“ (Cibulka, 1994, S. 114)

Abschied – Wiederkehr – und Neubeginn; darüber gibt zwei Jahre später das Tagebuch *Die Heimkehr der verratenen Söhne* Auskunft. Cibulka verbringt Frühjahr und Sommer in seiner Finnhütte auf dem Hög, einem Höhenrücken in der Nähe des thüringischen Ferienortes

2 Stade belegt diese große Leserinteresse an Cibulkas Büchern in der DDR mit dem Fakt, dass von dem umweltkritischen Tagebuch *Swantow. Die Aufzeichnungen des Andreas Flemming* 1982 die Erstauflage von 15 000 Exemplaren innerhalb weniger Tage vergriffen war. (Vgl.:A.a.O.).

Tambach-Dietharz. Dort ist er allein mit seinen Katzen – aber die Werkstatt von Freund Robert, dem Holzrestaurator kann man zu Fuß erreichen... Die Freunde reden und schweigen miteinander, nur beobachtet von einer Holzskulptur, einem Engel mit verbrannten Flügeln, den Robert vor dreißig Jahren aus einer brennenden Kirche gerettet hat. „Ich werde ihn wohl nicht mehr herausgeben, sagte er einmal zu mir, der Pfarrer kann warten.“ (Cibulka, 1996, S. 44) Diese Metapher zieht sich durch Cibulkas Werk: In dem Gedicht *Böhmischer Rebstock* z.B.- heißt es:

„In deinem Schatten
wurde ich geboren,
der Engel,
der vor dem Vaterhaus steht,
versengte Flügel.
[...]“
(Cibulka, 1980, S. 62)

In der christlichen Ikonographie ist der Engel Bote Gottes, „Mittler zwischen Gott und Mensch, Himmel und dieser Welt“ (*Lexikon der Symbole*, 1986, S. 44). Ein Engel mit versengten Flügeln kann diese Botenfunktion nicht mehr wahrnehmen; die menschliche Klage bleibt echolos, unerhört. Der Engel selbst ist verdammt, Teil des unerlösten irdischen Daseins zu bleiben. Was also darf der Mensch da noch hoffen? Was kann er wissen? Was soll er tun? Und wo findet der Mensch zur inneren Ruhe?

Der Tagebuchschreiber findet sie in der Natur, im Lauf der Jahreszeiten. Er erfreut sich an dem, was die Erde an Schätzen hervorbringt – und ganz besonders am Wein:

„[...]“
Der Erden Schuh allein
ist viel zu schwer.

Spätburgunder
gibt meinen Schultern
Flügel.
[...]“
(Cibulka, 1980, S. 35)

Oder:

„[...]

In dieser Landschaft
wächst der Wein
nach seinem eigenen Gesetz,
von keinem Parlament
beschlossen.

Er

geht in mein Leben ein
nicht die Eiche.“

(Cibulka, 1980, S. 9)

Das Dionysische aber ist nur eine; und meines Erachtens nicht die wichtigste Facette im Schaffen Cibulkas – wenngleich er dem Preis des Rebstocks 1980 einen ganzen Gedichtband gewidmet hat. Will man bei dem Nietzscheschen Gegensatzpaar bleiben, so würde ich eher von einem apollinischen Prinzip, von der *Kraft des Maßes und der Harmonie* in seinem Schaffen sprechen – Belege dafür finden sich z.B. in den Porträtgedichten über Musiker (Benda, Beethoven; Bach, Schubert, Schönberg – darunter auch mehrere Dvořák gewidmete Gedichte).

Besonders gut gefällt mir das Rollengedicht *Antonín Dvořák*:

„Der Schlaf
meiner Heimat ist schwer,
voller Erde und Mohn.

Aber das Licht,
das über Tabor steht,
die Rosenkranzpappeln am Bach,
Nachtigall,
Laß dir die Augen nicht blenden,
flieg über die Netze hinweg.

Und hättest du
auch nur einen einzigen Ast,
Böhmen,
krumm in den Himmel getrieben,
mit den Vögeln wollte ich nisten.“
(Cibulka, 1986, S. 42)

Schon der Sechsjährige hatte sich für Musik interessiert und wäre gerne Musiker geworden. Aber nach sechs Jahren als Wehrmachtssoldat, drei Jahren Gefangenschaft „[...] noch einmal eine Geige in die Hand nehmen, noch einmal bei den Etüden von Kreutzer und Fiorillo beginnen – wie gut, daß sich der Ton zum Wort gewandelt hat.“ (Cibulka, 1988, S. 66) „Die Musik gab meinem Leben Flügel“, heißt es in *Sanddornzeit*. (Cibulka, 1971, S. 44) Aber auch hier trifft zu, was weiter oben über das Apollinische gesagt worden ist: Cibulkas Vorliebe gilt „[...] einer Musik ohne Heroik, ohne Sentiment. Sie hält wach, das Ohr ertrinkt nicht mehr in einer Welt von tausend Tönen. Das Uferlose, das Ungebändigte gehört der Vergangenheit an.“ (Cibulka, 1971, S. 44–45) Daher also das Gespür für Rhythmus und Sprachmelodie, daher die zuchtvolle Sprache. Das macht: Cibulka ist, sowohl was die Inhalte als auch die Form seiner Werke betrifft, kein Autor für ein Millionenpublikum geworden. Der Unterhaltungswert seiner Texte – wenn das denn ein Qualitätskriterium wäre – ist dafür nicht hinreichend groß. Allerdings: geht man von dem bekannten Wort aus „et prodesse volunt et delectare poetae“, so ist der Gewinn unbestreitbar, mit dem man auch heute, 10 Jahre nach Cibulkas Tod, seine Lyrik und Prosa liest. Und das gilt, wie ich meine, nicht nur für eine „vorwiegend ostdeutsche Leserschaft“, wie Jankowski in einem Lexikonartikel 2003 festgestellt haben will. Allerdings sollten wir uns über diese (unzutreffende) Behauptung nicht wundern. Dieser Hanns Cibulka, Bibliotheksleiter in Gotha, war ein bescheidener Mann. Dass er in populären bio-bibliographischen Nachschlagewerken³ des wiedervereinten Deutschland nicht vorkommt, hat ihn nicht zu lautem Protest veranlasst; ja nicht einmal auf der Homepage der ehemaligen Jägerndorfer war sein Name verzeichnet – man bat mich um etwas Material, als ich auf das Desiderat hinwies. Überflüssig zu sagen, dass man den Namen Cibulka im *Lektürekanon* der allgemeinbildenden Schule nach der Wende ebenso vermisst wie vor 1989. Dieser (gerade für eine gute Nachbarschaft zwischen unseren beiden Ländern) so wichtige Autor braucht Fürsprecher. Nicht um seinen – sondern um unseretwillen. Es freut mich, dass er im Lexikon deutsch-mährischer

3 Genannt seien (in Auswahl): Dietz-Rüdiger Moser (1990): *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München; Nymphenburger; Volker Meid (2007): *Das Reclam-Buch der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam; Dietz-Rüdiger Moser u.a. (1993): *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945, aktualisierte Ausgabe*. München: dtv; Volker Bohn (1993): *Deutsche Literatur seit 1945*. Frankfurt/Main: Suhrkamp; Anselm Salzer / Eduard v. Munk et al.): *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur*. Frechen: Komet.

Autoren, das die Universität Olomouc erarbeitet, den ihm gebührenden Raum einnimmt. Dennoch bleibt für uns Germanisten in Tschechien und Deutschland noch einiges zu tun, damit Cibulka nicht nur als ein Name unter vielen im Lexikon steht, sondern sein Werk sollte von einer jungen Germanistengeneration popularisiert und auch außerhalb germanistischer Seminare angeeignet werden.

Quellenverzeichnis:

Cibulka, Hanns (1971): *Sanddornzeit, Tagebuchblätter von Hiddensee*. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag.

Cibulka, Hanns (1980): *Der Rebstock, Gedichte*. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag.

Cibulka, Hanns (1986): *Losgesprachen, Gedichte*. Leipzig: Reclam.

Cibulka, Hanns (1988): *Wegscheide*. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag.

Cibulka, Hanns (1991): *Ostseetagebücher*. Leipzig: Reclam (darin: Swantow).

Cibulka, Hanns (1994): *Am Brückenwehr, Zwischen Kindheit und Wende*. Leipzig: Reclam.

Cibulka, Hanns (1996): *Die Heimkehr der verratenen Söhne*. Leipzig: Reclam.

Cibulka, Hanns (2000): *Sonnenflecken über Pisa*. Leipzig: Reclam.

Literaturverzeichnis

Becher, Johannes R. (1959): *Vom Mut des Künstlers*. Leipzig: Reclam. S. 105–117.

J.C. Cooper (1986): *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*. Leipzig: Drei Lilien Verlag

Leistner, Bernd (1984): „Nicht musisch lebt heute der Mensch...“ Zu Hanns Cibulka, „Swantow. Die Aufzeichnungen des Andreas Flemming“. In: *DDR-Literatur '83 im Gespräch*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag. S. 111–117.

Schönewerk, Klaus-Dieter (1975): Erzählen und Sinnen in einem Tagebuch. In: *Neues Deutschland*, 9. 4. 1975.

Walther, Joachim (1996): *Sicherungsbereich Literatur, Schriftsteller und Staatssicherheit in der deutschen Demokratischen Republik*. Berlin: Ch. Links Verlag.

Internetquellen

URL 1: www.cibulka.swantow.de/html/presse.htm [zuletzt geprüft am 18.02.2015].

Die Grenze zwischen Körper und Technik: deutsche Romantik und moderne Wissenschaft

Marina Kulichikhina
Universität Saratow

Annotation

Die Körpergrenzen, insbesondere die Grenzen von menschlichem Körper und Technik, werden heutzutage zum Objekt der interdisziplinären Forschung, da die neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet der Medizin, Neurowissenschaften, Robotik und Bionik unsere Vorstellung vom Körper deutlich ändern. In der Literatur der deutschen Romantik gibt es interessante Verknüpfungen mit den aktuellen ethischen Problemen, die durch neue Definitionen und Darstellungen des menschlichen Körpers entstehen. In diesem Beitrag wird das an Beispielen aus Werken von Jean Paul und E. T. A. Hoffmann im Vergleich mit aktuellsten technischen Entwicklungen gezeigt.

Hranice mezi lidským tělem a technikou se v současnosti stávají objektem mezioborového bádání, neboť naši představu o těle výrazně mění nejnovější vývoj na poli medicíny, neurověd, robotiky a bioniky. Zajímavá spojení s aktuálními etickými problémy, které vznikají potřebou nové definice lidského těla, nabízí literatura německého romantismu. Tento příspěvek srovnává příklady děl Jeana Paula a E. T. A. Hoffmanna a aktuální technický pokrok.

Body boundaries, especially boundaries between human body and technologies become an interdisciplinary field of study nowadays, because the recent developments in medicine, neuroscience, robotics and bionics are considerably changing our idea of body. There are interesting connections between literature of German Romanticism and actual ethical problems caused by new definitions and presentations of human body. In this article I seek to show it on Jean Paul's and E. T. A. Hoffmann's works, giving also some examples of most recent scientific and technological developments.

Schlüsselwörter:

Deutsche Romantik, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Körpergrenzen, Bionik

Německý romantismus, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, hranice lidského těla, bionika

German Romanticism, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, body boundaries, bionics

Wo verlaufen die Körpergrenzen heute? Ist der Körper immer noch innerhalb der Haut eingeschlossen oder wird er durch die Entwicklung der modernen Wissenschaft und neuer Mentalität anders definiert und empfunden? Im Aufsatz *Mapping the body* (1999) bemerkt Philipp Sarasin folgendes:

„Die Haut etwa hat ihre Funktion als Grenze zwischen innen und außen und als Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verloren, seit bildgebende Verfahren Repräsentationen des Körperinneren aus allen Perspektiven ermöglichen“ (Sarasin, 1999, S. 437–438).

Heutzutage gibt es noch mehr Gründe zu behaupten, dass die klassische anatomische Grenze des menschlichen Körpers – die Haut – nicht mehr oder wenigstens nicht immer aktuell ist. Physiologische, psychologische und kulturelle Grenzen des Körpers stimmen mit den anatomischen nicht überein, und das ruft viele Fragen hervor.

Sind die modernen Prothesen immer noch als Geräte oder schon als Körperteile zu verstehen? Oder dienen die neuesten Prothesen manchmal auch als Mode-Accessoires? Olga Vainshtein schreibt dazu: „Prosthesis are usually designed to substitute the absent body part, but they can also function as fashionable accessories, the distinctive addition to a person's identity and looks“ (Vainshtein, 2012b, S. 143).¹ Die bekannte amerikanische Para-Athletin, Schauspielerin und Model Aimee Mullins hat ein Set von Prothesen, die sie nicht nur als Gehhilfen, sondern auch als Fashion-Accessoires verwendet. Dadurch ändert Aimee die Grenzen ihres eigenen Körpers und stellt das traditionelle Image des behinderten Körpers infrage. Das ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Körpergrenzen

1 S. mehr zu den Prothesen als Mode-Accessoires bei O. Vainshtein (2012 a, b).

aus einer anatomisch determinierten Gegebenheit zu einem Spiel- und Experimentierfeld werden.

Noch faszinierender ist der Fortschritt bei den gedankengesteuerten Prothesen. Die vom Gehirn gelenkten bionischen Arme (s.dazu Brown, 2006) und seit 2013 auch eine gedankengesteuerte Beinprothese (s.dazu Hargrove et al., 2013) – bilden sie zusammen mit den natürlichen Körperteilen das Ganze oder immer noch nicht? Die in zahlreichen Literatur- und Filmwerken beschriebene *Cyborgisierung* des Menschen kann durch die Entwicklung der Bionik Wirklichkeit werden. Auch wenn solche Prothesen heutzutage nur einzelne Fälle sind, ist die gesellschaftliche Reaktion sehr stark, nicht zuletzt, weil die möglichen Folgen dieser Verknüpfung von Körper und Technik in der Literatur und in der populären Kultur schon seit langer Zeit gelegentlich im positiven, aber viel öfters im negativen Licht dargestellt waren. Dann wird die Frage wichtig, wie die Menschen mit bionischen Prothesen sich selbst wahrnehmen und wie ihre körperliche Erscheinung in der Gesellschaft akzeptiert wird und akzeptiert werden soll, um maximale Gleichberechtigung nicht nur auf dem Papier, sondern auch in der Tat zu erreichen.

Und wenn wir auf das Problem der Wahrnehmung, der Wahrnehmung des eigenen Körpers (Propriozeption) und der Wahrnehmung des Körpers durch die anderen eingehen, dann entsteht eine ganze Reihe von Fragen in Bezug auf die Körpergrenzen: Reichen bei den Phantomschmerzen (d.h. bei den Schmerzempfindungen in amputierten Gliedmaßen) die empfundenen Körpergrenzen weiter, als die tatsächlichen? Ähnliches passiert im bekannten Gummihand-Experiment, wenn der Proband den Schmerz in einer künstlichen Hand fühlt (vgl. Ehrsson, Holmes, Passingham, 2005) und anderen wissenschaftlichen Versuchen, bei denen die Körperwahrnehmung getäuscht wird (vgl. Petkova, Ehrsson, 2008).

Das sind nur einige Belege der instabilen Körpergrenzen, und täglich werden wir mit immer neuen konfrontiert, wie Organtransplantationen, Robotik und künstliche Intelligenz, die Förderung der LGBT-Rechte und geschlechtsangleichende Operationen. Das ändert unsere Vorstellung vom menschlichen Körper und seiner Normalität und bestimmt die Notwendigkeit der interdisziplinären Forschungen auf dem

Gebiet der Körpergrenzen.² Das Verständnis der Körpergrenzen wird in der Psychotherapie durchgearbeitet (URL1); die neuen Dimensionen des Körpers werden häufig zum Motiv der gegenwärtigen Kunst (vgl. Neely, 2005–2006, URL2). Dieses Problem wird auf den internationalen Konferenzen diskutiert (URL3, URL4), von den Philosophen, Wissenschaftlern und populären Bloggern besprochen. Auch die Literaturwissenschaft kann zu diesem Thema vieles beitragen, da viele Schriftsteller die Geheimnisse des menschlichen Körpers, seine Grenzen und Verletzungen dieser Grenzen in ihren Werken künstlerisch darstellen.

In der romantischen Literatur wurden durch die Problematik des Körpers neue Dimensionen eröffnet. Moderne Forschungen³ haben die traditionelle Vorstellung von der romantischen Literatur wesentlich verändert: Im Mittelpunkt stehen Probleme des Körpers, der Psychosomatik und Materialität der Romantik. Dieses erneute Interesse an der deutschen Romantik und der Wechsel des Forschungsfokus kann man dadurch erklären, dass die romantische Problematik mit den aktuellen ethischen Problemen der neueren naturwissenschaftlichen Forschungen wie Biomedizin, Neurologie, Künstliche Intelligenz, Robotik, Clonen – korreliert. Die durchlässigen Grenzen des Körpers, die in der romantischen Literatur dargestellt waren, werden heute oft zur Realität durch die Entwicklung der Medizin und Technologien.

Durch meine Erforschung der Körpervorstellungen und -darstellungen in der Literatur der deutschen Romantik konnte ich feststellen, dass es zwischen der romantischen Literatur und aktuellen ethischen Problemen viele interessante Verknüpfungen gibt:

- Automaten und ihre literarischen Interpretationen in der romantischen Epoche vs. gegenwärtige Prothesen, Roboter und Forschungen auf dem Gebiet der künstlichen Intelligenz: die Frage nach der Grenze von Körper und Technik;

2 Die umfangreiche Körpertheorie kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht ausführlich behandelt werden, aber es sei hier angemerkt, dass die Erforschung des Körpers als eines kulturellen Phänomens seit den 60-er Jahren des 20. Jahrhundert besonders wichtig wurde. In den Werken von Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Michel Foucault u.a. wurde der Begriff des Körpers auf neuer philosophischer Ebene betrachtet und dadurch konnte sich in der Kulturgeschichte die neue Genealogie des Körpers entwickeln, die zurzeit aktiv erforscht wird.

3 Hier beziehe ich mich v.a. auf die Arbeiten von Alan Richardson, Sheila Dickson, Peter Gendolla, Andrea Gnam, Günter Grimm, Ingrid Kollak, Ethel Matala de Mazza, Gert Mattenklott, Michael Andermatt, Philipp Sarasin und Stefan Schweizer.

- Romantische Doppelgänger und Kunstmenschen vs. Kloning: Frage nach menschlicher Identität und künstlichem Leben;
- Physiognomik vs. Gendiagnostik und Brain Imaging: kulturelle Übereinstimmungen;
- Mesmerismus und Hypnose: romantisches und modernes Verfahren;
- Mechanismus vs. Organismus: romantisches und modernes Problem.

In diesem Aufsatz betrachte ich näher das Konzept des Körpers als Maschine, seine Verwirklichung im 18. und im 21. Jahrhundert, sowie die literarische Darstellung in der Romantik. Dann werde ich auch kurz das Problem des Mechanismus und Organismus in der Romantik und in der modernen Wissenschaft angehen.

1 Körper als Maschine: reale und literarische Automaten / Automatenbauer und ihre gegenwärtige Nachfolge. Die Frage nach der Körpergrenze

Das von Descartes vorgeschlagene und von La Mettrie weiterentwickelte Konzept vom menschlichen Körper als Maschine fand im 18. Jahrhundert eine Verwirklichung in den zahlreichen Automaten, die in Westeuropa gebaut wurden. Die deutschen Romantiker, die mit den bekanntesten Automaten der Zeit gut vertraut waren, haben als erste bemerkt, dass die Verwischung der Grenze zwischen dem Lebendigen und Maschinellen eine psychische Verwirrung bis zum Verlust der Identität verursachen kann. Wenn ein künstlicher Mensch oder eine Maschine genauso aussehen, handeln und fühlen, wie die lebendigen Menschen, bleiben dann noch Kriterien, die beiden voneinander zu unterscheiden? Wenn ein Mensch mit menschenähnlichen Wesen in Kontakt tritt, betritt er das *unheimliche Tal – uncanny valley*. Dieser Begriff wurde 1970 vom japanischen Robotiker Masahiro Mori vorgeschlagen, ich zitiere hier die Zusammenfassung seines Konzeptes bei Olga Vainshtein:

„[...] the precise mimicking of human appearance seems ‚creepier‘ than more stylized artifacts. Hence the creative prosthetic devices seem to be more aesthetically attractive and secure. This principle is called – the

Uncanny valley [the region of negative emotional response towards robots and fantastic characters that seem ‚almost human‘] the Uncanny Valley effect is rooted in the deep emotional complexes like the Freudian subconscious or the fear of the spectacle of trauma. Yet we should not forget about the cultural construction of emotions. The feeling of anxiety is also culturally and socially conditioned“ (Vainshtein, 2012b, S. 155).

Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen (auch im Freudianischen Sinne),⁴ das durch die Konfrontation des Menschen mit der gebrochenen Grenze zwischen Lebendigem und Maschinelltem entsteht, haben die Autoren der deutschen Romantik beschrieben.

Jean Paul Richter, der in seinem Schaffen klassische und romantische Züge aufweist, war bereits am Ende des 18. Jahrhunderts auf mögliche Folgen von Annäherung des menschlichen Körpers und Technik aufmerksam geworden. In seinen scharfen Satiren *Menschen sind Maschinen der Engel* (1785) und *Der Maschinenmann (Der Maschinen-Mann nebst seinen Eigenschaften)*, unter dem Pseudonym J.P.F. Hasus, (1789) beschreibt er die mechanisierte Gesellschaft, wo alle menschlichen Funktionen und Gefühle allmählich und irreversibel durch Maschinen ersetzt werden. Die Menschen haben keine Willensfreiheit, sondern sind die Maschinen der Engel:

„[...] du kraftloser Schatten, armes Menschengeschlecht, in der Welt, wo du allein zu schalten wähnst, drängen und bewegen sich tausend unsichtbare Hände, welche die deinigen nur stat der Handschuhe gebrauchen! [...] es ist keine poetische Redensart, sondern kahle nackte Wahrheit, daß wir Menschen blosse Maschinen sind, deren sich höhere Wesen, denen diese Erde zum Wohnplatz beschieden worden, bedienen“ (Jean Paul 1932).

In der Satire *Der Maschinenmann* beschreibt Jean Paul sarkastisch die mögliche Entwicklung der Menschheit im technisierten Zeitalter:

„[...] der Mensch wäre schon auf eine viel höhere Stufe der Maschinenhaftigkeit gerückt, und ich will nur [...] mir gar vorstellen, er stünde auf der höchsten und hätte statt der fünf Sinne fünf Maschinen – er ginge vermittels des Gehwerks einer Maschine oder eines Laufwagens.“ (Jean Paul b)

⁴ Ich beziehe mich hier auf das berühmte Essay *Das Unheimliche* von Sigmund Freud 1919 (Freud 2010).

Die mögliche Ersetzung der fünf Sinne durch Maschinen klingt heute nicht mehr so fantastisch, wie es in der Zeit von Jean Paul war. Die Cochleaimplantate ermöglichen seit 1960-er Jahren den gehörlosen Patienten mit funktionierendem Hörnerv das Hören, in den letzten Jahren gibt es auch Fortschritt in den Entwicklungen von bionischen Augen [URL5]. Im schwedischen Labor vom Professor Henrik Ehrsson arbeitet man daran, den Tastsinn in der Armprothese nachzuahmen, basierend auf ähnlichen neurologischen Prozessen wie im erwähnten Experiment mit der Gummi-Hand [URL6], (Schmalzl et al, 2013, S. 1). Die Bionik gibt den Menschen mit amputierten Gliedmaßen oder schweren Hör- und Sehbehinderungen Hoffnung, man muss aber bemerken, dass die bionischen Prothesen zurzeit sehr teuer sind und dadurch nur für wenige erreichbar sind. Interessant, dass Jean Paul schon im 18. Jahrhundert sich zum wirtschaftlichen Aspekt der Interaktion von Mensch und Maschine äußert:

„ein Wesen desto vollkommener ist, je mehr es mit Maschinen wirkt und je mehr es Arme, Beine, Kunst, Gedächtnis, Verstand *außer seinem Ich* liegend sieht und alles das nicht mit sich zu schleppen braucht, und daß eben deswegen das Tier, das ohne Maschinen tätig ist, auf der untersten, schmutzigsten Vollkommenheitsstufe liege, der Wilde, der einige bewegt, auf einer höhern, unser Bauer, der mehrere dreht, auf einer noch höhern, und der Große und Reiche, dem die meisten Maschinen ansitzen, auf der höchsten stehe“ (Jean Paul b).

Jean Paul sieht in solcher Entwicklung eine Gefahr für die menschliche Identität: Der Ersatz von Körperteilen und ihrer physiologischen Funktionen durch mechanische Geräte würde vom allmählichen Verlust der Persönlichkeit begleitet. Im 21. Jahrhundert sind Internet, Handys und soziale Netzwerke aus unserem Alltag nicht mehr wegzudenken, und wer merkt sich schon z.B. die Geburtstage seiner Freunde, wenn man die Benachrichtigung davon bekommt? In den letzten Jahren gibt es viele Forschungen, die den Einfluss der Digitalisierung auf das menschliche Gedächtnis und kognitive Fähigkeiten studieren. Und manche kommen zu ähnlichen Schlussfolgerungen wie Jean Paul im 18. Jahrhundert:

„Relying on our computers and the information stored on the Internet for memory depends on several of the same transactive memory processes that underlie social information-sharing in general. [...] The social form of information storage is also reflected in the findings that people forget items they think will be available externally and remember items they think will not be available [...] These results suggest that processes

of human memory are adapting to the advent of new computing and communication technology. [...] We are becoming symbiotic with our computer tools, growing into interconnected systems that remember less by knowing information than by knowing where the information can be found. This gives us the advantage of access to a vast range of information, although the disadvantages of being constantly “wired” are still being debated“ (Sparrow 2011, S. 778).

Jean Paul kritisierte das mechanistische Denken über den menschlichen Körper und stellte die Gefahren der Verletzung von Körpergrenzen durch Technik auf der satirisch-publizistischen Ebene dar. Künstlerisch wurde dieses Problem in der deutschen Spätromantik dargestellt, das bekannteste und das kulturell einflussreichste Beispiel ist natürlich das Werk von E. T. A. Hoffmann, der ein besonderes Interesse am Automaten Thema hatte und eine brillante literarische Darstellung der Verwirrung, die die Kollision mit den Automaten hervorrufen kann, schuf.

In der berühmten Erzählung *Der Sandmann*⁵ wird die Auseinandersetzung des Menschen – und zwar eines romantischen Helden – mit einem weiblichen Androide Olympia (inspiriert von der Musikerin bei Jacquet Droz), in die er sich verliebt, zum Thema. Die Figur der Maschinenfrau Olympia ist gut erforscht, in diesem Beitrag will ich mehr auf die Darstellung der Körpergrenzen und ihre Verletzung fokussieren.

Nathanael trifft den unheimlichen Alchemisten und Optiker Koppelius-Coppola als Kind und entwickelt eine starke Abneigung gegen ihn. Diese Empfindung entsteht nicht zuletzt, weil Koppelius ständig die Grenzen von Nathanaels Körper verletzt: Und dabei kann man folgende Stufen feststellen:

1. Verletzung der Grenze des Hauses. Das Haus, das Heim ist die Fortsetzung unseres Körpers, unseres persönlichen Raums, eine Hülle, die uns von der Außenwelt trennt. Die Besuche von Koppelius in Nathanaels Kindheit sind von ihm und von seiner Mutter unerwünscht, sein Doppelgänger Coppola kommt zu Nathanael auch als ungebetener Gast. Das ist die erste Stufe der unheimlichen (eben im Freudianischen Sinne) Verletzung der Körpergrenze.

2. Die Verletzung der persönlichen Distanz. Die persönliche Distanz, die kultur- und landesspezifisch ist, kann wiederum als die mentale

⁵ Die deutschsprachige Bibliografie zu *Sandmann* zählt über hundert Forschungsarbeiten, eine gute Übersicht dazu gibt es in (Tepe, Rauter, Semlow 2009).

Fortsetzung des Körpers verstanden werden. Wenn die Menschen, die nicht in unseren nächsten Kreis (Partner, Familienmitglieder, beste Freunde) gehören, unsere persönliche Distanz verletzen, z. B. in der Menge oder im Stadtverkehr, fühlt sich das fast wie physischer Schmerz an und bereitet ein starkes Unbehagen. Gerade das geschieht Nathanael, als der Sandmann ihm näherommt:

„[...] nun war es seine Freude, irgendein Stückchen Kuchen oder eine süße Frucht, die uns die gute Mutter heimlich auf den Teller gelegt, unter diesem oder jenem Vorwande zu berühren, daß wir, helle Tränen in den Augen, die Näscherei, der wir uns erfreuen sollten, nicht mehr genießen mochten vor Ekel“ (Hoffmann, 2005, S. 10).

Durch die Berührung des Essens verletzt Koppelius die Grenze der persönlichen Distanz und kommt auf diese Weise näher zu Nathanaels Körper. Das ist noch keine direkte Berührung, aber schon das Eindringen in den persönlichen Raum. Und auch als Koppola den erwachsenen Nathanael besucht, verletzt er seine Körpergrenze, ohne ihn tatsächlich zu berühren:

„Und damit holte er immer mehr und mehr Brillen heraus, so daß es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern und zu funkeln begann. Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starrten auf zum Nathanael; aber er konnte nicht wegschauen von dem Tisch, und immer mehr Brillen legte Coppola hin, und immer wilder und wilder sprangen flammende Blicke durcheinander und schossen ihre blutrote? Strahlen in Nathanaels Brust.“ (Hoffmann, 2005, S. 34–35).

Der direkte und anhaltende Augenkontakt (das Starren) wird in der westlichen Kultur als unangenehm empfunden, in manchen muslimischen Kulturen gilt es sogar als sozial unakzeptabel. Coppola multipliziert solchen Blickkontakt, indem er optische Geräte benutzt und das ruft bei Nathanael Entsetzen hervor: „Übermannt von tollem Entsetzen, schrie er auf: „Halt ein! halt ein, fürchterlicher Mensch!“ (Hoffmann, 2005, S. 35) Coppolius-Coppola kommt also auch dadurch wieder näher an Nathanaels Körper heran.

3. Die Verletzung der eigentlichen Körpergrenze. In der bekannten Szene des Experiments, das Nathanael als Kind beobachtet, behandelt ihn Koppelius als einen Automaten und verletzt seine Körpergrenze, was Entsetzen und krankhaften Zustand bei dem Jungen hervorruft:

„Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt; aber nun wollen wir doch den Mechanismus der Hände und der Füße recht observieren. Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein“ (Hoffmann, 2005, S. 12).

Eine parallele Szene geschieht, als Olympia als Automat entlarvt wird. Aus einem *Probanden* wird Nathanael zum Beobachter:

„Laß los — laß los [...] ich, ich hab' die Augen gemacht — ich das Räderwerk — dummer Teufel mit deinem Räderwerk — verfluchter Hund von einfältigem Uhrmacher — fort mit dir — [...] Es waren Spalanzanis und des gräßlichen Coppelius Stimmen, die so durcheinander schwirrten und tobten. Hinein stürzte Nathanael, von namenloser Angst ergriffen. Der Professor hatte eine weibliche Figur bei den Schultern gepackt, der Italiener Coppola bei den Füßen, die zerrten und zogen sie hin und her, streitend in voller Wut um den Besitz. Voll tiefen Entsetzens prallte Nathanael zurück, als er die Figur für Olympia erkannte [...] Nun warf Coppola die Figur über die Schulter und rannte mit fürchterlich gellendem Gelächter rasch fort die Treppe herab, so daß die häßlich herunterhängenden Füße der Figur auf den Stufen hölzernen klapperten und dröhnten. — Erstarrt stand Nathanael — nur zu deutlich hatte er gesehen, Oli?mpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe“ (Hoffmann, 2005, S. 46–47).

Anstelle von Nathanaels Vater, der seinen Sohn vor Coppelius zu schützen versuchte, agiert jetzt Professor Spalanzani, der vermutliche *Vater* von Olympia. Er versucht auch, seinen besten Automaten zu schützen und scheitert daran. E. T. A. Hoffmann zeigt hier, dass sowohl ein lebendiger als auch ein maschineller Körper zum Objekt der Machtspiele werden kann und kommt den Ideen vom manipulierbaren Körper von Michel Foucault (vgl. Foucault 2009) zuvor.

Nathanael wird mit der für ihn entsetzlichen Tatsache konfrontiert, dass seine Geliebte nur eine *leblose Puppe* ist, was sein tiefes Mißtrauen gegen lebendige Menschen hervorruft (so vermutet er auch in Clara einen weiblichen Automaten) und führt zu seinem Wahnsinn und Tode. Nathanael sinkt also ganz tief in das Tal des Unheimlichen, das von den menschenähnlichen Androiden verursacht wird. Die für ihn irreversibel gebrochene Grenze zwischen lebendigem Körper und seinem

technischen Nachahmen bestimmt sein fatales Ende. Die gefährlichste Verletzung der Körpergrenze ist also die Verletzung der mentalen Grenze, wenn man seinen Sinnen und seinem Verstand nicht mehr vertrauen kann.

Zur Zeit der Niederschrift dieses Aufsatzes fand in Tokyo eine Design-Expo (vom 25. Oktober bis 3. November 2014) statt (URL⁷), wo eine weibliche Androide Asuna⁶ präsentiert wurde. Die Schöpfer von Asuna haben versucht, ihr die menschliche Mimik einzuprogrammieren, insbesondere den Blick und das Blinken. Ich führe hier mit Absicht einen Kommentar zum Video einer einfachen Nachrichten-Website an, um den Eindruck der Menschen, die sich nicht beruflich mit den Androiden beschäftigen, zu zeigen (aus dem Russischen übersetzt mit originaler Zeichensetzung): Polina am 28.10.2014 „[...] es wurde mir immer unheimlicher beim Ansehen sie ist wirklich wie lebendig wie entsetzlich bald werden die Roboter wirklich unter den Menschen leben.“ Ob die Kommentatorin die Werke von E. T. A. Hoffmann, S. Freud und Masahiro Mori gelesen hat, ist nicht bekannt, das würde ich jedoch bezweifeln, aber ihre unmittelbare Reaktion (und es gibt auch viele ähnliche) bestätigt die Schlussfolgerungen, die der deutsche Romantiker, der österreichische Psychotherapeut und der japanische Robotiker gemacht haben: Wenn die Technik so nah an die menschlichen Körpergrenzen kommt, dass man zwischen beiden nicht mehr unterscheiden kann, ruft das oft eine sehr negative Reaktion hervor. Die bionischen Prothesen, die *nicht* natürlich aussehen, werden positiver empfunden und sind eventuell für die behinderten Menschen wichtiger, als die menschenähnlichen Androiden, die die Tradition der Automaten aus dem 18. Jahrhundert fortsetzen.

2 Mechanismus vs. Organismus: romantisches und modernes Problem

Die Romantiker stellten auch Körperkonzepte dar, die sie dem analytischen Bild des Körpers gegenüberstellten. Ich versuche hier einen kurzen Überblick über die organischen Körperkonzepte in der Romantik zu geben.

6 Hier ein Link zum kurzen Video mit Asuna auf Youtube. <http://www.youtube.com/watch?v=HOatRh03fAo>.

In diesem Beitrag habe ich bis jetzt den Begriff *Körper* (im breiten Sinne vgl. *body* im Englischen) verwendet, in der deutschen Sprache gibt es jedoch eine interessante Dichotomie von *Körper* und *Leib*. Auf die Differenz zwischen beiden Begriffen kann im Rahmen dieses Aufsatzes nur begrenzt eingegangen werden, ich beziehe mich hier auf die Formulierung von Thomas Fuchs, die für die weitere Analyse wichtig ist:

„Der Leib als Medium vermittelt uns mit der Welt, ohne dass wir ihn bemerken. Die unwillkürliche, gelebte Leiblichkeit ist eingebettet in die natürliche und soziale Umwelt und in ständigen Wechselbeziehungen mit ihr verbunden. Der *Körper* erscheint immer da, wo diese Austauschprozesse gehemmt oder gestört werden und sich die Aufmerksamkeit auf den Leib selbst zurückwendet. Mein Körper, das ist mein Leib als widerständiger; mein Leib als ungeschicktes Instrument oder mein Leib als Gegenstand fremder Wahrnehmung. Man könnte auch sagen: Der Leib meint gar keinen Gegenstand, sondern letztlich *die Bewegung des Lebens selbst*. Der Körper hingegen, auf den ich in der Reflexion zurückkomme, ist der bewusst gewordene, ‚festgestellte‘, für einen Moment angehaltene und damit immer schon *vergangene* Leib. Leib sein ist *Werden*, Körper haben ist *Gewordensein*.“ (Fuchs, 2011–2012, 128).

Diese Formulierung spricht ein wichtiges Konzept der deutschen Romantik an, das Konzept des *Werdens*. Die romantische Epoche war die Zeit durchgreifender Änderungen und einer radikalen Wende in Politik, Kultur und Wissenschaft. Die romantische Medizin versuchte sich von den mechanistischen und humoralen Konzepten des menschlichen Körpers zu verabschieden und dem neuen Bild des Menschen Bahn zu brechen. Dieses neue Konzept war viel komplizierter, als die Idee der Maschine oder des Behälters: Es handelt sich um die Idee des Organismus,⁷ eines komplexen Systems mit neuronalen Verbindungen und psychosomatischen Eigenschaften, das durch vielseitige Wechselbeziehungen mit der Umwelt verbunden ist. Während die Verletzung der Körpergrenzen durch Maschinen und Geräte von den Romantikern negativ und drohend wahrgenommen wurde, war die Verwischung der Grenzen wie z.B. in der magnetischen Trance zugleich verlockend aber auch gefährlich.

⁷ Vgl. dazu Kristian Köchy: „[...] das Grundkonzept der Romantik ist ein organologisches Ganzheitsmodell. Der Organismus wird zum Leitbild für die Deutung aller komplexen Einheiten in Vielfalt – seien es poetische, philosophische, ökonomische, staatliche oder natürliche Ordnungsformen“ (Köchy, 2002, S. 6).

Das ganzheitliche Verständnis des Körpers/Leibes fanden die Romantiker im Konzept des Mikrokosmos, der im deutschsprachigen Raum insbesondere von Paracelsus entwickelt wurde. Die Mikrokosmos-Idee findet ihre Wiederbelebung in der Frühromantik, v.a. bei Novalis und Friedrich Schlegel. Der harmonische Leib, der mit dem ganzen Weltall im Einklang steht, wird dem mechanischen, schein-lebendigen Körper gegenübergestellt.

Diese Antithese ist auch in der modernen Wissenschaft präsent: Während die Ingenieure, die täuschend menschenähnliche Androiden bauen, sich immer noch auf das kartesianische Konzept des Maschinenkörpers beziehen⁸, versuchen andere Wissenschaftler die organische Natur des menschlichen Körpers besser zu verstehen und evtl. nachzuahmen, um Menschen helfen zu können. Ein Beispiel: Ein bekanntes Problem bei der Organtransplantation ist die Abstoßungsreaktion, die eine lebenslange Immunsuppression erfordert und bei manchen Patienten die Transplantation unmöglich macht. Insbesondere die Kunstherzen, wie z.B. die Herzimplantate von SynCardia System, werden deswegen meistens nur in der Übergangsphase benutzt, während der Patient auf das geeignete Spenderorgan wartet. Die Wissenschaftler, denen das Organismus-Konzept näher ist, versuchen die Implantate aus eigenen Zellen der Patienten zu schaffen. In Louisville, in den USA, am Cardiovascular Innovation Institute arbeitet man daran, mit Hilfe des bionischen 3D-Druckers nicht nur die einzelnen Herzteile, sondern das ganze menschliche Herz – *bioficial heart* – zu drucken, indem man das Fettgewebe des Patienten benutzt (URL10). Wenn dieses anspruchsvolle Projekt gelingt (und die Wissenschaftler hoffen es innerhalb eines Jahrzehnts zu verwirklichen), wird ein neues Verständnis der Grenze zwischen Körper und Technik geschaffen, indem man den Körper und die Technik nicht gegenüberstellt, sondern auf organische Weise zu vereinbaren sucht.

Auch in der Spätromantik hat man nach möglichen Vermittlungen des Körpers und der Wissenschaft gesucht. Die Spätromantiker haben für sich die Zugänge zum beseelten, mit der Natur und anderen Menschen verbundenen Leib im Mesmerismus gefunden. Dieser *Kolumbus* der Hypnose, Franz Anton Mesmer, faszinierte die Romantiker mit seiner

8 Vgl. die Aussage des Robotertechnikers Rodney Brooks: „We’re all machines... Robots are made of different sorts of components than we are – we are made of biomaterials; they are silicon and steel – but in principle, even human emotions are mechanistic“ (URL9).

Lehre, die die Träume und das Unbewußte des Menschen zu durchschauen und sogar zu regeln versuchte. Während maschinelle Körper vollendet und begrenzt sind, haben mesmerische Leiber durchlässige Grenzen, was zu einem engen Zusammenhang mit dem Weltall und anderen Menschen führt. In diesem Sinne kann man in Bezug auf die romantische Darstellung des Magnetismus von „magischer Auflösung der Körpergrenzen“ sprechen (vgl. Fuchs, 2006, S. 30–32). Heinrich von Kleist (*Käthchen von Heilbronn, Prinz Friedrich von Homburg*) und Ludwig Achim von Arnim (*Die Majoratsherren*) interessierten sich stark für die merkwürdigen psychosomatischen Verbindungen zwischen Menschen, E. T. A. Hoffmann widmete dagegen seine literarische Aufmerksamkeit der Figur des gefährlichen, machtbegehrenden Magnetiseurs und seines Opfers (*Der Magnetiseur*, die Rahmenerzählung in den *Serapionsbrüdern*). Die Verletzung der Körpergrenzen durch einen Magnetiseur wird zur Verletzung der privaten Freiheit und führt zur Zerstörung der Identität.

Der Magnetismus ist längst als Pseudowissenschaft erkannt (seine wissenschaftliche Fortsetzung hat er jedoch in der Hypnose gefunden), die Frage der Grenzauflösung und privater Freiheit bleibt jedoch sehr brennend – in unserer Zeit von Telekommunikation, Internet und Geräten, die den momentanen Zugriff auf die verschiedensten Daten aus der ganzen Welt ermöglichen, oft aber anderen einen unerwünschten Zugriff auf unsere Privatdaten geben. Dazu zitiere ich wieder Thomas Fuchs: „[...] noch lange vor der Entstehung des Internet, interpretierte Marshal McLuhan die Medientechnologien konsequent als Extensionen des menschlichen Gehirns“ (Fuchs 2006, S. 32). Die modernen digitalen *Fluiden* (Medien- und Kommunikationstechnologien) können die Menschen verbinden und unsere Körperdarstellungen in die ganze Welt übermitteln, gerade dies wird jedoch oft zum Objekt des Missbrauchs und der Verletzung von Privatheit – und hier sollte man vorsichtig mit jeder Art von *Grenzenauflösung* sein.

Abschließend möchte ich ein Zitat aus einer anderen Erzählung von E. T. A. Hoffmann, in der das Problem der Grenze zwischen Körper und Technik, zwischen Lebendigem und Schein-Lebendigem behandelt wird – *die Automate*, anführen. Zwei Freunde, Ludwig und Ferdinand, unterhalten sich über die Automaten und Wachsfiguren:

„Mir sind,‘ – sagte Ludwig, – ‚alle solche Figuren, die dem Menschen nicht sowohl nachgebildet sind, als das Menschliche nachäffen, diese wahren Standbilder eines lebendigen Todes oder eines toten Leben, im höchsten Grade zuwider.‘ [...] ‚Du weißt,‘ nahm Ferdinand das Wort: ‚dass alles was du von dem toten Nachäffen des Menschlichen, von den lebendigtoten Wachsfiguren gesagt hast, mir recht aus dem Herzen gesprochen ist.“ *Allein bei den mechanischen Automaten kommt es wirklich sehr auf die Art und Weise an, wie der Künstler das Werk ergriffen hat* (kursiv von mir), (Hoffmann, 1976, S. 343–344)

Es wäre falsch zu behaupten, dass die deutschen Romantiker fortschrittfeindlich waren: Im Gegenteil interessierten sie sich für die Naturwissenschaften und sahen viele moderne technische Entdeckungen und damit verbundene ethische Probleme voraus. Die Annäherung des menschlichen Körpers und der Technik ist an sich nicht schlecht: Wichtig ist, wie der Künstler (und für die Romantiker waren die Mechaniker auch Künstler) – der Arzt, der Ingenieur, der Wissenschaftler – *das Werk ergriffen hat* und welche Ziele man damit verfolgt.

In der romantischen Literatur wurden unterschiedliche Körperkonzepte dargestellt, dadurch wurde gezeigt, dass der Mensch eine komplexe und vielschichtige Einheit ist und sich nicht immer durch analytische Methoden entziffern und nachahmen lässt. Die deutschen Romantiker zeigten die diffusen Grenzen des menschlichen Körpers und phantasierten über die möglichen Verknüpfungen des lebendigen Körpers mit der Technik. Die psychologischen und ethischen Probleme, die sie auf fantastische Weise gezeigt haben, sind in der gegenwärtigen Gesellschaft wieder aktuell und real. Während die modernen Technik- und Naturwissenschaften die Körpergrenzen immer neu definieren, können Literatur und die Geisteswissenschaften dabei helfen, mit diesem neuen Wissen umgehen zu können.

Quellenverzeichnis

- Hoffmann, E.T.A (2005). *Der Sandmann*. eBOOK-Bibliothek.
- Hoffmann, E.T.A (1976). *Die Serapionsbrüder*. München: Winkler.
- Jean Paul (1932). Der Maschinenmann. In: Jean Pauls Sämtliche Werke. 2. Band. Weimar 1932. S. 439–441. Online verfügbar unter <http://www.salmoxisbote.de/Bote01/Paul.htm> [zuletzt geprüft am 29.10.2014].
- Jean Paul (b). Menschen sind Maschinen der Engel. Online verfügbar unter <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-maschinenmann-3199/1> [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

Literaturverzeichnis

- Brown, David (2006). For 1st Woman With Bionic Arm, a New Life Is Within Reach. In: *The Washington Post*. Online verfügbar unter <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/09/13/AR2006091302271.html> [zuletzt geprüft am 29.10.2014].
- Ehrsson, Henrik, Holmes, Nicholas und Passingham, Richard. Touching a Rubber Hand: Feeling of Body Ownership is Associated with Activity in Multisensory Brain Areas. In: *The Journal of Neuroscience*, 9 November 2005, 25(45): 10564-10573. Online verfügbar unter <http://www.jneurosci.org/content/25/45/10564.full> [zuletzt geprüft am 29.10.2014].
- Freud, Sigmund (2010). *Das Unheimliche* [E-Book]. Online verfügbar unter <http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> [zuletzt geprüft am 29.10.2014].
- Hargrove, Levi et al (2013). Robotic Leg Control with EMG Decoding in an Amputee with Nerve Transfers. In: *The New England Journal of Medicine*. Online verfügbar unter <http://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMoa1300126>, [zuletzt geprüft am 29.10.2014].
- Foucault, Michel (2009). *Überwachen und Strafen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Fuchs, Thomas (2006). Being a psycho-machine. Zur Phänomenologie der Beeinflussungsmaschinen / On the phenomenology of the influencing machine. In: T. Röske, C. Brand-Claussen (Hrsg.) *Air Loom. Der Luftwebstuhl und andere gefährliche Beeinflussungsmaschinen / The air loom and other dangerous influencing machines*. Wunderhorn,

Heidelberg. S. 24–41.

Fuchs, Thomas (2011–2012). Körper haben oder Leib sein. In: *Scheide-
wege* (41, 2011/2012). S. 122 ff.

Köchy, Kristian (2002). Das Ganze der Natur. Alexander von Hum-
boldt und das romantische Forschungsprogramm//Humboldt im Netz.
In: *Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien* III (5). S. 1–16.

Neely, Kari (2005–2006). Blurring the Boundaries of the Body--An
Interview with Artist Laura Ferguson. In: *Michigan Feminist Studies*
(vol.19) Fall 2005 – Spring 2006. Online verfügbar unter [http://
hdl.handle.net/2027/spo.ark5583.0019.006](http://hdl.handle.net/2027/spo.ark5583.0019.006) [zuletzt geprüft am
29.10.2014].

Petkova, Valeria, Ehrsson, Henrik. *If I Were You: Perceptual Illusion
of Body Swapping*. Online verfügbar unter [http://www.plosone.org/
article/info:doi/10.1371/journal.pone.0003832](http://www.plosone.org/article/info:doi/10.1371/journal.pone.0003832) [zuletzt geprüft am
29.10.2014].

Sarasin, Philipp (1999). Mapping the Body. In: *Historische Anthropolo-
gie*. (7). Jahrgang 1999. Heft 3. S. 437–451.

Schmalzl, Laura et al. (2013). *Neural correlates of the rubber hand illusion
in amputees: A report of two cases, Neurocase: The Neural Basis of Cogni-
tion*, DOI:10.1080/13554794.2013.791861. Online verfügbar unter:
<http://dx.doi.org/10.1080/13554794.2013.791861> [zuletzt geprüft am
29.10.2014].

Sparrow, Betsy et al.(2011). Google Effects on Memory: Cognitive
Consequences of Having Information at Our Fingertips. In: *Science*
(333). [DOI:10.1126/science.333.6040.277]. S. 776–778.

Tepe, Peter. Rauter, Jürgen. Semlow, Tanja (2009). *Interpretations-
konflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmans Der Sandmann. Kognitive
Hermeneutik in der praktischen Anwendung*. Würzburg: Königshausen
u. Neumann, 2009.

Vainshtein, Olga (2012a). *Being Fashion–Able: Controversy Around
Disabled Models*. Online verfügbar unter [http://ebookbrowse.net/olga-
vainshtein-being-fashion-able-controversy-around-disabled-models-
pdf-d333612642](http://ebookbrowse.net/olga-vainshtein-being-fashion-able-controversy-around-disabled-models-pdf-d333612642), [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

Vainshtein, Olga (2012b). “I Have a Suitcase Just Full of Legs Because
I Need Options for Different Clothing”: Accessorizing Bodyscapes.
In: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* (Volume
16, Number 2) June 2012, S. 139-170.

Internetquellen

URL 1: Self, Body and Boundaries. Online verfügbar unter: <http://www.drrandbodymindtherapy.com/boundaries.html>, [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

URL 2: Pushing the Body Boundaries. Online verfügbar unter: <http://www.newscientist.com/blogs/culturelab/2011/07/stelarc-pushing-the-bodys-boundaries.html>, [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

URL 3: FOOT 2014: Breaking the Body Boundaries. Online verfügbar unter: <http://foot2014.wordpress.com/>, [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

URL 4: Borders, Boundaries and Thresholds of The Body. Online verfügbar unter: <http://www.crash.cam.ac.uk/events/612/>, [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

URL 5: Studie: Argus® II Retinaprothesensystem von Second Sight wird erstmals blinden Patienten mit trockener AMD eingesetzt. Online verfügbar unter: <http://www.2-sight.eu/de/landing-studie-amd>, [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

URL 6: Group Ehrsson. Brain, Body & Self Laboratory. Research. Online verfügbar unter: <http://www.ehrssonlab.se/research.php>, [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

URL 7: Die Technik der Zukunft. Humanoide Roboter auf der Design-Expo in Tokio. Online verfügbar unter: http://www.focus.de/finanzen/videos/die-technik-der-zukunft-humanoide-roboter-auf-der-design-expo-in-tokio_id_4231111.html, [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

URL 8: Kurzer russischsprachiger Bericht mit Video über die Androide Asuna. Online verfügbar unter: <http://www.inform.kz/rus/article/2710632>, [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

URL 9: Will Robots Evolve to Ask: „What is Life“. Online verfügbar unter: http://www.dailygalaxy.com/my_weblog/2010/05/will-robots-someday-ask-what-is-life.html, [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

URL 10: Louisville Researcher, Stuart Williams, Ph.D., is Closing In on Printing 3-D Hearts. Online verfügbar unter: <http://cv2i.org/louisville-researcher-stuart-williams-ph-d-is-closing-in-on-printing-3-d-hearts/>, [zuletzt geprüft am 29.10.2014].

Das Deutsche Theater in Pilsen. Ein Beitrag zur Begründung des Theaters und zu seiner ersten Theatersaison

Marie Hrdinová
Universität Brno

Annotation

Der Artikel beschäftigt sich mit der Entstehung und mit der Wirkung des Deutschen Theaters in Pilsen. Sein Ziel ist, die Anfänge dieser Pilsner kulturellen Institution zu charakterisieren und einen kurzen Überblick zu erfolgreichen aber auch erfolglosen Theatervorstellungen einschließlich der Persönlichkeiten, die Pilsen in der ersten Theatersaison besucht haben, zu beschreiben.

Der Artikel ist in mehrere Teile gegliedert. Im ersten Teil wird beschrieben, unter welchen Umständen das Theater entstand, der zweite Teil beschäftigt sich mit der Eröffnung des Theaters, der dritte und vierte Teil widmen sich den interessantesten Theatervorstellungen der ersten Theatersaison aus Sicht der Verfasserin.

Der Artikel entstand auf der Basis von Angaben, die aus zugänglichen Quellen stammen. Die meisten Informationen bot die in deutscher Sprache geschriebene *Pilsner Zeitung*, an die im Jahre 1900 die Zeitung *Pilsner Tagblatt* anschloss.

Článek je zaměřen na vznik a působení Německého divadla v Plzni. Klade si za cíl charakterizovat počátky této plzeňské kulturní instituce a následně pak podat stručný přehled úspěšných i neúspěšných divadelních her včetně osobností, které navštívily Plzeň a divadlo v jeho první divadelní sezoně.

Článek je rozdělen do několika částí. První část je věnována okolnostem, za jakých divadlo vzniklo, druhá popisuje zahajovací večer, který proběhl na počest otevření divadla. Součástí třetí a čtvrté části je popis nejzajímavějších divadelních představení z pohledu autora.

Tento článek vznikl na základě údajů čerpaných z dostupných zdrojů. Nejvíce hodnotících údajů poskytl německý plzeňský list *Pilsner Zeitung*, na který v roce 1900 navázal *Pilsner Tagblatt*.

The article is focused on establishment and activity of German theatre in Pilsen. The aim is to characterize the beginning of this Pilsen cultural institution and then give a brief overview of the successful and unsuccessful plays including personalities, who visited Pilsen and the theatre in its first theatre season.

The article is divided into several parts. The first part is dedicated to circumstances in which the theatre was established, the second part is dedicated to opening ceremony, which was held in honor of the theatre opening, and the third and the fourth part are a description of the most interesting theatre performances from the point of view of the author.

The article was written on the base of information from available sources. The most important figures were provided by German Pilsner paper *Pilsner Zeitung* which was followed up by *Pilsner Tagblatt* in Year 1900.

Schlüsselwörter:

Deutsches Theater in Pilsen

Německé divadlo v Plzni

German theatre in Pilsen

1 Begründung des Deutschen Theaters

1.1 Die Stadt Pilsen im 19. Jahrhundert

Wenn wir über den Bau und über erste Theatervorstellungen im Deutschen Theater sprechen möchten, müssen wir uns ins 19. Jahrhundert versetzen. Dieses Jahrhundert ist für Pilsen sehr wichtig, denn die Stadt erlebte einen großen Industrieaufschwung. Von wichtigen Geschehen könnten wir z. B. die Gründung der Škodawerke (1866)¹, der Pilsner Brauerei (1842)² und des ersten Krankenhauses mit psychiatrischer

1 S. Anhang Bild. 1.

2 S. Anhang Bild. 2.

Klinik (1832) nennen. In der Stadt erschien auch eine neue Gasbeleuchtung und Dank der günstigen Position ist schon im Jahre 1862 der erste Zug von Prag nach Pilsen gekommen.

Mit der wachsenden industriellen Entwicklung zogen immer mehr Menschen in die Stadt. Die Bewohner, die tagsüber hart gearbeitet hatten, wollten sich nach der Arbeit ausruhen und so stieg auch das Interesse an Sport und Kultur. Was den Sport betrifft, gab es die Möglichkeit, zwei Turnvereine zu besuchen – den tschechischen Turnverein ‚Sokol‘ oder den deutschen ‚Aar‘.

Auch an Kultur bot Pilsen eine breite Palette von verschiedenen Möglichkeiten. Zu den interessantesten Dominanten gehörte (und gehört auch bis heute) die St.-Bartholomäus-Kathedrale³ mit dem weit und breit sichtbaren schlanken Turm, die um 1295 gegründet wurde und die zu den Wahrzeichen der westböhmischen Region gezählt wurde.

Bevor es zur Eröffnung des ersten Theatergebäudes kam, hatten deutsche Vorstellungen entweder in großen Sälen von Wirtshäusern oder ab und zu im großen Saal des Rathauses stattgefunden. In Theatervorstellungen, die in deutscher Sprache verliefen, traten deutsche Schauspieler auf, die überwiegend aus finanziellen Gründen tschechische Vorstellungen gaben. Später, mithilfe des tschechischen Pädagogen Josef Vojtěch Sedláček, begannen auch tschechische Theatergesellschaften nach Pilsen zu reisen. Die erste tschechische Theatergesellschaft kam schon im Jahre 1818, um eine einaktige Komödie mit Gesang, *Die Zerstreuten* von August von Kotzebue⁴ aufzuführen. Mit Unterstützung des damaligen Bürgermeisters Martin Kopecký wurde dann im Jahre 1832 das erste Theater⁵ eröffnet. Das Gebäude wurde nach den Plänen vom bekannten italienischen Maler Lorenzo Sacchetti⁶ gebaut. Er nahm auch an der Dekoration von Bühnenportal und Zuschauerraum teil und malte die Theaterdekoration, die noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts benutzt wurde. Das Theater verfügte über ein kleines Amateurchorchester, das die Gastensembles begleitete. Die erste Theatervorstellung, die am 12. November 1832 aufgeführt wurde, war in Deutsch. Die erste tschechische Vorstellung gab es dann erst am 18. Januar 1835.

3 S. Anhang Bild. 3.

4 KOTZEBUE, August Friedrich Ferdinand von (*3. Mai 1761 in Weimar; † 23. März 1819 in Mannheim (ermordet)).

5 S. Anhang 4.

6 SACCHETTI, Lorenzo (* 1758 Padova – † 1832) – italienischer Maler von Theaterdekorationen.

Diese Situation dauerte bis Anfang der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, als das Gebäude renoviert wurde. Nach dem Umbau beschloss die Pilsner Stadtvertretung, dass hier tschechisch und deutsch gespielt werden solle. Unter dem Einfluss der nationalen Wiedergeburt war es aber nicht möglich, diesen Vorsatz einzuhalten und deshalb wurde in der nächsten Spielzeit 1864/65 entschieden, die erste Hälfte der Saison den tschechischen und die zweite den deutschen Theatergesellschaften zur Verfügung zu stellen. Schriftlich wurde dieser Vertrag im Jahre 1866 geschlossen und galt bis 1868, als das damalige Mitglied des Pilsner Stadtrates Jan Kleissl den Vorschlag vortrug, das Theatergebäude den Tschechen für 6 Jahre zu vermieten. Der Vorschlag wurde angenommen und das Theater nur für tschechische Theaterstücke vergeben.

1.2 Entstehung des Deutschen Theaters in Pilsen

Die Pilsner Deutschen wurden durch die Entscheidung, die den Betrieb des Theaters betraf, sehr enttäuscht und entschieden sich, ein eigenes Theatergebäude zu bauen. Am ausführlichsten informiert über die Gründung die *Pilsner Zeitung* aus dem Jahre 1894. Hier schreibt man, dass im Jahre 1868 eine Versammlung stattfand, wo 15 Mitglieder und fünf Ersatzmitglieder in den Stadtvorstand gewählt wurden. Es ging überwiegend um Angehörige deutscher Nationalität – Unternehmer, Kaufleute und Juristen (Waldek, Hyra, Maschauer, Gluth, Dlahy, Klotz).

Das Bauwerkskomitee schloss einen Kaufvertrag, Professor Niklas von der technischen Fakultät erarbeitete den Vorschlag des Gebäudes und Martin Stelzer⁷ leitete den Bau selbst. Um die wichtigen Geldmittel zu erlangen, fanden in Prag, Dresden und in anderen Städten, in denen Deutsche lebten, verschiedene Theatervorstellungen statt. Weiter wurden verschiedene Veranstaltungen, Konzerte, Ausstellungen und sogar Lotterien organisiert, deren Erlös so groß war, dass das Theatergebäude noch früher als geplant fertiggestellt werden konnte. Binnen 13 Monaten, im September 1869 wurde der Bau beendet und am 21. Oktober 1869 fand die feierliche Eröffnung statt. Die Deutschen erhielten ein großes und geräumiges Gebäude (für 875–1000 Personen), dessen Innendekoration Antonin Moravek schuf. Einen Teil bildete auch das so genannte Deutsche Haus, wo sich in den oberen Stockwerken

⁷ STELZER, Martin (*31.1. 1815; † 3. 8. 1894) – Pilsner Baumeister.

Garderoben für Schauspieler und im Erdgeschoss ein Restaurant befanden, das auch außerhalb der Theatervorstellungen geöffnet war.

Auch der Name der Straße, in der sich das neue Theatergebäude befand, musste geändert werden, denn man nannte sie wegen des Eingangs ins Telegrafenamt zuerst Telegrafní. Später schlug aber jemand aus der deutschen Minderheit vor, dass diese Straße in Deutsche Straße umbenannt werden sollte. Dieser Vorschlag wurde aber abgelehnt, die tschechische Seite der Stadtvertretung trat gegen diesen auf und erklärte, dass es sich nicht um eine Straße, sondern um eine Gasse handelte, und weiter, dass die tschechischen Mitglieder den Namen Deutsche Straße in Pilsen nicht wollten. Es wurde ein anderer Ausschuss einberufen, von dem der Name ‚Schillerova Straße‘ vorgeschlagen wurde. Als Grund dafür wurde angegeben, dass der deutsche Dichter Friedrich Schiller Pilsen als einen der Haupthandlungsorte in seiner Trilogie Wallenstein bestimmt und dadurch die Stadt im Ausland bekannt gemacht hatte. Doch auch dieser Vorschlag wurde abgelehnt, da zu jener Zeit in Pilsen ein Brotbäcker namens Schiller lebte, dessen ausgezeichnetes Gebäck bekannter als das Werk des deutschen Dichters war.

Um der deutschen Minderheit gerecht zu werden, wurde die Straße Goethova benannt. Johann Wolfgang von Goethe hatte zu Pilsen ein enges Verhältnis (zum ersten Mal besuchte er Pilsen im Jahre 1822). Er traf sich hier sehr oft mit den Professoren des Pilsner Gymnasiums und unter anderem war er auch ein ausgezeichnete Dramatiker, dessen Name also einen repräsentativen Namen für die Straße mit einem Theatergebäude abgeben konnte. Und dadurch kam es zur Entstehung der Benennung Goethe-Straße. Im Jahre 1977 wurde das Deutsche Theater abgebrochen und an dessen Stelle wurde ein neues Gebäude errichtet. Der Name dieser Straße besteht allerdings bis heute weiter und jeder Stadtbewohner weiß, wo diese Straße liegt.

2 Eröffnung des Theaters

Vor der Eröffnung des Theaters, im Mai 1869, organisierte der deutsche Theaterverein eine Versammlung zum Zwecke der Planung des Programms der ersten Theatersaison 1869/70. Aus dreizehn Angeboten wurde die Theatergruppe Franz Sonnleithners ausgewählt, die damals in Teplice wirkte.

Fünf Tage vor der Eröffnung des Theaters erschien in der *Pilsner Zeitung* eine lange Nachricht, die die Pilsner Zuschauer über die Namen der Schauspieler informierte.⁸ Ein Abschnitt des Textes berichtete von den vorbereiteten Abonnementkonzerten und von den Bedingungen für den Eintrittskartenkauf.

Der Festabend wurde mit der österreichischen Hymne eingeleitet. Dann folgte ein nur für diese Gelegenheit von Karl Viktor Hansgirgs⁹ verfasster Prolog, gesprochen von Antonie Gaston – Mitglied des Deutschen Theaters. Das Vorwort wurde in Form eines Gedichts geschrieben und enthielt einen Dank, gerichtet an die Männer, die das Haus gebaut haben, an deren Ehefrauen für die Unterstützung ihrer Männer und eine Hervorhebung der Tatsache, dass die Deutschen durch das im gotischen Stil gebaute Theater ein Stück ihrer Heimat gewannen.

Den Höhepunkt des Abends bildete ein Auftritt von Sängern und Sängerinnen des Prager Deutschen Theaters, die vom erfahrenen Kapellmeister Eduard Rappoldi¹⁰ geführt wurden. Dieser ausgezeichnete österreichische Komponist, Dirigent und Musiker gab schon als Siebenjähriger öffentliche Klavierkonzerte und Violinkonzerte. In den Jahren 1851–54 besuchte er das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Zwischen den Jahren 1854–61 wirkte er als Violinist im dortigen Hofopernorchester und unternahm mehrere Konzerttourneen durch Österreich, Italien, Deutschland, die Niederlande und Belgien. 1861–66 war er Konzertmeister in Lübeck (1866), in Stettin (1867) und in Braunschweig (1868). Ins Prager Deutsche Theater kam er 1869¹¹, und nun hatten auch die Pilsner Zuschauer die Möglichkeit ihn bei der Leitung des Orchesters in Pilsen persönlich zu sehen.¹²

Die *Pilsner Zeitung* verlieh dem Festabend äußerst lobende Anerkennung. Das Theatergebäude wurde als „Zierde Pilsens“ (*Pilsner Zeitung*, 1869, Nr. 85, S. 3) bezeichnet und der Verlauf des Abends fand nur positive Kritik. Laut Zeitung wurde der einleitende Prolog, vom Publikum durch lebhaftes Bravorufe unterbrochen und mit stürmischen Beifällen ausgezeichnet (*Pilsner Zeitung* 1869, Nr. 85, S. 3). Da der Prolog

8 S. Anhang Bild 5.

9 Hansgirg, Karl Viktor von (*1823 in Pilsen; †1877 in Jachymov) – Schriftsteller.

10 Rappoldi, Eduard (*21. Februar 1813 in Wien; † 16. Mai 1903 in Wien) – österreichischer Musiker, Dirigent und Komponist.

11 Killy, Walter, Vierhaus, Rudolf: (1999). *Deutsche biographische Enzyklopädie*. 1. Ausgabe. München K. G. Saur Verlag.

12 *Pilsner Zeitung*. VIII. 1869, Nr. 85, 23. 10., S. 3, 4.

einen großen Erfolg hatte, erschien er gleichzeitig am 23. 10. 1869 in der Zeitung als Feuilleton in Vollfassung¹³. Auch die Schauspieler und Schauspielerinnen, die in der Oper *Wilhelm Tell* aufgetreten sind, ernteten eine nicht minder klangvolle Belobigung. Hervorragend zeigten sich Herr Becko (Arnold – hauptsächlich in der Soloarie und im Duett mit Mathilde), Fr. Ezegal, Herr Krejci (Tell), schön singenden Damen aus der Pilsner Einwohnerschaft, die Mitglieder der ‚Pilsner Tafel‘ und vor allem das Orchester unter der Leitung von Eduard Rappoldi.

3 Die erste Saison

3.1 Das Interessanteste der Theatersaison von Oktober bis Dezember 1869

Nach der Festvorstellung begann die erste Saison. Das Theater wurde der Theatergesellschaft von Franz Sonnleithner anvertraut, das Theaterorchester leitete Kapellmeister Josef Cihlár und das Theaterensemble wurde von Regisseur Krosseck¹⁴ geführt.

Für die erste Vorstellung wurde das Lustspiel *Spielt nicht mit dem Feuer!* ausgewählt. Diese Komödie stammte aus der Feder des zu diesem Zeitpunkt sehr bekannten Theaterschriftstellers Gustav zu Putlitz.

Das Theater war ausverkauft, denn außer dem Lustspiel trieb die Besucher auch die Neugier, sich das neue Gebäude anzuschauen. Die Besucher konnten sich an der Einrichtung des Gebäudes und an der Aufführung und vor allem an den schauspielerischen Leistungen der Schauspieler Krosseck (Dr. Weller) und Deutsch (Gottfried Huber) und der Darstellerinnen der weiblichen Rollen Fr. Antonie Gaston (Alice van Molden) und Fr. Niccolini (Netchen) erfreuen. Wie die Kritik erwartete, gingen die meisten Besucher nach der Vorstellung völlig ‚saturiert‘ in beiden Richtungen nach Hause.

An den folgenden Tagen fanden zwei Vorstellungen statt, und zwar *Lieder des Musikanten* des deutschen Schauspielers und Dramatikers Rudolf Kneisel¹⁵ und *Kaiser Josef und die Schusterstochter* des österreichi-

13 S. Anhang Bild 6.

14 Der Vorname war nicht festzustellen.

15 Kneisel, Rudolf (* 8. Mai 1832; † 17. September 1899) – deutscher Schauspieler und Dramatiker.

schen Bühnenautors Heinrich Jantsch.¹⁶ In beiden Schauspielen traten dieselben Hauptsteller auf, und so war das Publikum ein bisschen enttäuscht, denn die Leistungen waren nicht exzellent. Trotzdem wurden die Bühnendarstellungen der Schauspieler Dequer, Door, Deutsch und Varth im erstgenannten Schauspiel sowie jene von Ziegler, Deutsch, Köntle und Dequel¹⁷ geschätzt. Was die Ausstattung im zweiten Stück betraf, war die Kritik auch unzufrieden, denn die Beleuchtung im Audienzsaal war weniger prächtig und in Zuschauerräumen zeigte man ab und zu einfachere Bekleidung als in den vorausgegangenen Vorstellungen.

Ende Oktober 1869 übernahm Kapellmeister Josef Cihlár die Direktion des Theaters. Seine Beförderung feierte er mit der unter seiner Leitung produzierten Aufführung von Franz von Suppés¹⁸ *Leichte Kavallerie*. Diese zweiaktige Operette, deren Libretto Karl Costa¹⁹ schuf, erlebte ihre sehr erfolgreiche Uraufführung am 21. März 1866 am Carltheater in Wien.²⁰

Cihlár's Aufführung im Deutschen Theater errang so großen Erfolg, dass den Zuschauern noch eine Reprise (die erste gab es schon 4 Tage später) versprochen wurde. Besonders wurde eine Realisierung von Dequer²¹ (Janos) hervorgehoben. Einer negativen Kritik wurden nur die Damen-Chöre unterzogen, die „eine Verstärkung“ gebraucht hätten (Pilsner Zeitung. 1869. Nr. 87, S. 3).

Außer einem neuen Direktor erlebte das Theater noch eine Neuerung: In der Zeitung begann ein Theaterrepertoire zu erscheinen. Die Theatergäste konnten schon seit dem 30. Oktober lesen, was im Theater im Laufe der nächsten Tage gespielt würde. Das Repertoire, eingefügt im Text des Absatzes mit dem Titel Vom Theater (während die Rezensionen in einem eigenen Teil mit dem Titel *Deutsches Theater* veröffentlicht wurden), war aber noch nicht ausreichend bearbeitet, denn

16 Jantsch, Heinrich (*7. März 1845; † 5. Februar 1899) – österreichischer Schauspieler und Theaterintendant.

17 Einige Namen der Schauspieler waren nicht festzustellen.

18 Suppé, Franz von (*18. April 1819; † 21. 5. 1895) – österreichischer Komponist.

19 Costa, Carl (eigentlich Carl Kostia – *2. Februar 1832; † 11. Oktober 1907) – österreichischer Beamter, Volksdichter und Librettist.

20 Von der Operette gibt es aus dem Jahr 1934 eine Neubearbeitung von Hans Bodstedt und in dieser Zeit ist sie nur durch ihre Ouvertüre bekannt. (S.: http://de.wikipedia.org/wiki/Leichte_Kavallerie).

21 Der Name des Schauspielers war nicht festzustellen.

man veröffentlichte nur, was gespielt wurde, aber nicht, wer das Werk verfasst hat.

Aus diesem Repertoire erfuhren die Pilsner Theaterinteressierten, dass in den folgenden Tagen *Mönch und Soldat*, *Alte Schachtel*, *Der Müller und sein*, *Leichte Kavallerie*, *Liebes Tyrannei*, *Relegierte Studenten* und *Die schöne Helena* aufgeführt würden. Leider können wir nicht alle Rezensionen zu den oben genannten Vorstellungen präsentieren, denn die schon am 4. November erschienene Zeitung leitete ein neues Theaterrepertoire (*Böse Zungen*, *Donna Diana*, *Uriel Acosta*, *Auf dem Vulkan*) ein, aber die Rezension betrifft Kaisers Posse *Jagdabenteuer*, Suppés *Die schöne Galathée*, Klängers *Der Präsident* und *Mönch und Soldat* von Kaiser.

Von Anfang an erlebte das Theater Erfolge und Misserfolge. Zu den erfolglosen Vorstellungen gehört z. B. die Aufführung des Stückes *Jagdabenteuer* von Friedrich Kaiser²², denn Musiker und Schauspieler hatten nicht miteinander harmoniert. Die Kritik bezeichnete diesen Abend als Zeitverlust und wünschte dem Direktor für die folgenden Tage eine bessere Wahl. Die umgekehrte Einschätzung erlebte das einaktige Lustspiel *Der Präsident* von Friedrich Wilhelm Kläger.²³ Das ausverkaufte Haus bewunderte vor allem die Leistung des Hauptdarstellers – Herrn Krosseck dessen Rolle ‚Walter‘ ins geringste Detail durchdacht war. Von den anderen Theaterschauspielern traten die Herren Friedberg (Carl von Elmost) und Ausim (Sekretär Wetter) hervor. Unter den weiblichen Darstellerinnen ließ Antonie Gaston ihre Leichtigkeit erstrahlen, deren tonmalende Stimme die Pilsner Zuschauer wie immer begeisterte.

Das Theaterensemble bemühte sich um Aufführungen der neuesten und interessantesten Theaterstücke. Die Novität *Probiermamsell* erlebte ihre Premiere in Wien 1869. Die Musik wurde von Adolf Müller²⁴ komponiert und den Text schrieb Ottokar Franz Berg.²⁵ Gleich nach seiner Premiere kam das Stück nach Pilsen, wo es im vollen Theater vom neugierigen Publikum sehr positiv angenommen wurde. Ebenso wie auf anderen Podien belustigte dieses Bühnenwerk, beschreibend mit scharfem

22 Kaiser, Friedrich (*3. April 1814; † 6. November 1874) – österreichischer Schauspieler und Schriftsteller.

23 Kläger, Friedrich Wilhelm (*25. Dezember 1817; † 4. August 1875) – deutscher Schauspieler, Regisseur und Dramatiker.

24 Müller, Adolf, senior (*7. Oktober 1801 in Tolna Ungarn; † 29. Juli 1886 in Wien) – österreichisch-ungarisches Schauspieler und Komponist.

25 Ebersberg, Ottokar Franz (*10. Oktober 1833 in Wien; † 16. Januar 1886 ebda) – Wiener Theaterdichter und Journalist.

Humor die politischen Zustände des neunzehnten Jahrhunderts, das Pilsner Publikum und die Schauspieler wurden mit einem stürmischen Beifall belohnt. In der Titelrolle trat Frl. Jessika auf. In anderen Rollen waren Herr Kömle (,Heinrich Federweiß – Friseur‘) oder Herr Ausim (,Müller – Souffleur‘) zu sehen. Den Eindruck der Vorstellung verdarb nur die Leistung von Herrn Ziegler in der zweiten Titelrolle des ,Barons Schmetterling‘, denn nach der Rezension war „Herr Ziegler alles Andere nur kein Baron Schmetterling“. (Pilsner Zeitung. 1869, Nr. 94, S. 3).

Auf der Pilsner Bühne erschien auch ein Schauspiel, das nach einem wirklichen Erlebnis geschaffen wurde. Sein Name war ,Böse Zungen‘, stammt aus der Feder von Heinrich Laube²⁶ und erzählt vom unglücklichen Schicksal des österreichischen Finanzministers von Bruck, dessen Leben im Jahre 1860 durch Intrigen die Aufmerksamkeit auf sich zog und später durch eine neue Untersuchung und die anonyme Denkschrift *Die Aufgaben Österreichs* wieder rehabilitiert wurde.

Das interessante Stück wurde schon seit der Uraufführung im Jahre 1868 (am 7. März) von großen Erfolgen begleitet und dem Pilsner Publikum war es nicht ganz unbekannt, weil schon am 12. März 1868 seine Premiere in Prag verlaufen war.

Bei der Uraufführung in Pilsen gab es jedoch bestimmte Probleme. Wegen eines Gussregens besuchte die Vorstellung nur eine kleine Anzahl von Zuschauern, aber diejenigen, die kamen, waren zufrieden. Neben erfahrenen und dem Pilsner Publikum schon bekannten Schauspielern wurden auch junge talentierte Kräfte vorgestellt. Die Kritik bemerkte, dass sich Herr Sonnleithner mit der Einteilung und vor allem mit einer besseren Einstudierung von Theaterrollen beschäftigen sollte, denn es zeigte sich wieder, dass die Leistungen von Mitwirkenden nicht perfekt waren. Trotzdem wurden unter den bekannten Darstellern Frl. Wanko, Herr Door²⁷ und Antonie Gaston positiv geschätzt. Frl. Wanko kam in der Rolle ,Frau von der Straße‘ heraus. Ihre Repräsentation, Bewegung und Gesichtsausdrücke begeisterte das Pilsner Publikum derart dass sie mit einem sehr stürmischen Beifall belohnt wurde. Auf demselben Niveau wirkte auch Herr Door als ,Rath Fischer‘. Die Gestaltung dieser „schwierigen und undankbaren Rolle“ brachte ihm bei den Zuschauern große Wertschätzung ein. (Pilsner Zeitung. 1869. Nr. 90, S. 3).

26 Laube, Heinrich Rudolf Constanz (*18. September 1806; † 1. August 1884) – Schriftsteller, Dramatiker und Theaterleiter.

27 Die Vornamen der Schauspieler waren nicht festzustellen.

In anderen Rollen feierten Erfolge die Herren Deutsch (,Unterstaatssekretär‘), Friedberg (,Gottfried von Mack‘) und Ziegler (,Julian von Zech‘) und von Frauen Antonie Gaston (,Minona‘) und Frau Ziegler (,Christiane‘). Unter den weniger erfahrenen Bühnenkünstlern versetzte das Publikum Fr. Thun in Begeisterung, denn die Rolle der ‚Hertha‘ wurde von ihr hervorragend bewältigt. Die Rezension endete mit einem Wunsch, nämlich bei einer nächsten Reprise besseres Wetter zu haben.

Sechs Wochen nach der Eröffnung des Theaters erschien in der Zeitung ein Brief. Die hauptsächlich gegen Herrn Franz Sonnleithner gerichteten Zeilen informierten das Pilsner Publikum über die Vergütung, die einige Schauspieler (vor allem Herr Krosseck und Fr. Jessika) für ihre Leistungen hinsichtlich der Einstudierung und der Interpretation einzelner Rollen bezogen haben. Nachdem man wusste, wie hoch das Einkommen des Direktors war, wurde die Frage gestellt, ob ausgerechnet er der richtige Mann für diesen ‚Job‘ sei. Die Kritik bemängelte vor allem den verspäteten Bühnenauftritt der Schauspieler, das ungenügende Orchester bei den Vorstellungen, große Störungen auf der Hinterbühne während der Vorstellung und dass außerdem der Souffleur eher zu hören war als Schauspieler. Der Schluss des Briefes drückte die Hoffnung aus, dass der Direktor „aus seiner Lethargie aufwache“ (Pilsner Zeitung, 1869. Nr. 96, S. 3) und beginne „ein wirkliches Theater“ zu machen.

Und die Worte sind offensichtlich auf fruchtbaren Boden gefallen, denn schon die nächste Vorstellung *Gute Nacht Hänschen* von Arthur Müller²⁸ hatte eine gute Presse. Die exzellenten Leistungen verdankte man nicht nur den Schauspielern, sondern auch den Souffleuren und den Inspizienten in neuer Besetzung. In den ausgezeichnet erarbeiteten Rollen traten Fr. Wanko (,Maria Theresia‘), Herr Friedberg (,Josef II.‘), Antonie Gaston (,Gräfin von Colloredo‘), Herr Ausim (,Pater Häßler‘) und Fr. Ziegler (,Baronin von Lederer‘) auf.

Bis Ende des Jahres 1869 fanden noch viele interessante Vorstellungen statt, in denen die Schauspieler und Schauspielerinnen des Pilsner Deutschen Theaters auftraten. Nach Rezensionen können wir stellvertretend für alle Antonie Gaston nennen. Die Zuschauer besuchten häufig die Vorstellungen, in denen sie spielte, und jedes Mal verließen sie das Theater äußerst zufrieden. Als eine ihre Spitzenleistungen können wir z. B. ‚Aschenbrödel‘ – im gleichnamigen märchenhaften Schauspiel von Roderich Benedix – nennen. Die Kunst der Hauptdarstellerin, die ein

28 Müller, Artur (*1830 in Breslau, † 1873 in München) – Dichter.

armes aber mutiges Mädchen, das Liebe bei einem reichen und schönen Prinzen findet, interpretierte, faszinierte das Pilsner Publikum.

3.2 Das Interessanteste der Theatersaison von Januar bis Mai 1869

Im neuen Jahr erschien die *Pilsner Zeitung* mit einer Innovation. In den für das Theater reservierten Spalten begann man damit, außer der Kritik der schon gegebenen Stücke auch eine Einladung zu den Theatervorstellungen der folgenden Tage abzudrucken. Die Pilsner Einwohner konnten so lesen, dass die am 9. Januar uraufgeführte Vorstellung *Frauenkrieg* von Eugene Scribe erfolgreich war und gleichzeitig wurde hier eine Übersicht der neuen Theaterstücke veröffentlicht.

Von Januar bis Ende der Saison verliefen noch viele beachtenswerte Theatervorstellungen, außerdem besuchten die Stadt einige berühmte Persönlichkeiten. Im Januar könnten die Zuschauer die Oper *Der Barbier von Sevilla* von Gioacchino Rossini sehen. Obwohl sie über die Uraufführung erst am Tag ihrer Aufführung erfuhren, waren alle Plätze schnell ausverkauft und die Vorstellung erreichte eine große Resonanz. In der Hauptrolle („Graf Almaviva“) stellte sich Direktor Sonnleithner vor, dessen Auftritt durch die Darsteller der Nebenrollen, Herrn Ausim („Figaro“) und Fräulein Kohler („Rollen“), ergänzt wurde. Sehr erfolgreich war auch die Bearbeitung der Rollen der Herren Weigelt („Dr. Bartolo“) und Kömle („Basilio“) und von Fräulein Götvös („Bertha“). Der Abend wurde auch durch den Chor angenehm bereichert, der Schauspieler und Orchester begleitete. Die geringen Mängel im Orchester wurden nur bei der Begleitung der Sängerin wahrgenommen, nichtsdestoweniger drückte die Kritik die Hoffnung aus, dass die nächste Wiederholung in einem besseren Licht dastünde.

Im Februar stand auf dem Programm wieder eine neue Inszenierung, nämlich *Isabelle Orsini* – das neueste Drama von Salomon Hermann Mosenthal.²⁹ Vor der Aufführung in Pilsen war das Stück mit Erfolg am Burgtheater in Wien, am Thalia-Theater in Lübeck, am Hoftheater in München, am Stadttheater in Leipzig und am Hoftheater in Hannover gespielt worden. Vor der Darbietung im Deutschen Theater

29 Mosenthal Salomon Hermann von (* 14. Januar 1821 in Kassel, Kurfürstentum Hessen; † 17 Februar 1877 in Wien, Österreich-Ungarn) war ein zu seiner Zeit beliebter Dramatiker und Librettist.

wurde Mosenthal, dem bekannten deutschen Verfasser, ein paar Worte gewidmet, denn dieses Stück war nicht nur inhaltlich sehr gut konzipiert, sondern auch veritabel was die Ausstattung betraf, und so konnte das Werk das Publikum in jeder Hinsicht beeindrucken. Das Stück hat zum Thema die platonische Liebe (Troilo liebt zwar Isabella de Medici, aber nur ihre schöne Seele), die bis zur Eifersucht führt (ihr Mann Paolo Giordano Orsini ist auf Troilo eifersüchtig) und mit dem Tod endet (Paolo Giordano Orsini ermordet seine Ehefrau). Als Nebenthema fand auch die Liebe zwischen Isabelles Bruder, Großherzog Francesco von Toskana zu Bianca Capello, deren glückliches Verhältnis durch den anderen Bruder Isabelles, Kardinal Fernando bedroht war

Die Kritik sah Mosenthals *Isabelle Orsini* als ein sehr interessantes und von Anfang bis Ende spannendes Theaterstück, deshalb wurde ihm am 16. Februar in der *Pilsner Zeitung* ein größerer Raum gewidmet Das handlungsreiche Drama zeichnete sich durch eine exzellent vorbereitete Dekoration aus, in der man die einzelnen Schicksale der Gestalten vorstellte. Die Darstellerin der Titelrolle, Antonie Gaston, bestritt ihre Rolle ausgezeichnet, auch in den Gesangspartien. In der gut einstudierten Rolle und in einer schönen Robe stellte sich Frl. Corbach als ‚Bianca Cavello‘ vor. Herr Friedberg als ‚Troilo Wiener‘ zeigte sich in einer seiner besten Leistungen. Eine große Stütze für das Ensemble war Herr Ausim (‚Francis de Medici‘), dessen Kunst noch nach dem Ende des Theaterstückes bewundert wurde. In gleichem Maß machten sich um den guten Verlauf der Vorstellung Herr Ziegler als ‚Giordano Orsini‘ und Herr Door als ‚Kardinal Fernando‘ verdient.

Im März 1870 trat Herr Sauer, Mitglied des Prager Landestheaters, im Schauspiel *Lorbeerbaum und Bettelstab* auf. Die Eintrittskarten waren trotz ihres hohen Preises gleich wieder ausverkauft und die glücklichen Kartenbesitzer konnten sich auf einen reizenden Abend freuen. Nicht nur Dank der Handlung, sondern auch der Kunst des Gastspielers blieb das Publikum von Anfang bis Ende in Spannung, und für seine Leistung wurde er mehrmals auf offener Szene mit Applaus belohnt. Seine sehr gut ausgeführte Rolle wurde dann durch die Nebenrollen – Herrn Parths ‚William‘, Fräulein Krafts ‚Henriette‘ und Frau Wanko Schultendorff – abgerundet.

Der Schauspieler des Prager Landestheaters, Konrad Adolf Hallenstein, besuchte die Stadt Pilsen in der zweiten Märzhälfte schon zum zweiten

Mal (zum ersten Mal war es im Dezember 1869) und blieb fast vierzehn Tage. Auf der Pilsner Bühne wurde er mit der Rolle des ‚Ingomar‘ im Schauspiel *Sohn der Wildnis* eingeführt.³⁰ Eine große Unterstützung für ihn bedeutete Antonie Gaston als ‚Parthenia‘. Das ausverkaufte Haus folgte den beiden exzellent gespielten Rollen aufmerksam und belohnte das Spiel mit einem großen und stürmischen Beifall.

Die Leitung des Theaters unterstützte auch die regionale Bildung. Als sich die Gelegenheit bot, eine heitere Operette mit dem Titel *Anselm und Bibia* uraufzuführen, erschien in der *Pilsner Zeitung* ein größerer Aufsatz. Von vornherein wurde betont, dass das Werk von der musikalischen Seite her hochwertig ausgearbeitet wäre. Die Mitglieder des Theaters entschieden sich für ein gründliches Einstudieren und dazu sollte auch eine entsprechende Ausstattung gehören. In der folgenden Ausgabe der Zeitung wurden dem Verfasser Adolf Binder ein paar Worte gewidmet. Dieser junge Komponist hatte Musik in Prag studiert und dort auch seine ersten kleinen musikalischen Stücke verfasst. Seine Werke beendete er in Konstantinopel, wo er für das italienische Theater komponierte. Die Musikstücke, entstanden aus momentaner Inspiration, komponierte er in Freundeskreisen und seine Freunde waren auch die ersten, die ihre Qualität beurteilen konnten. Zurzeit des ersten Auftritts am Pilsner Theater arbeitete Binder an seiner ersten Oper.

Im April neigte sich die Theatersaison dem Ende zu. Von den Bürgern verabschiedeten sich zuerst die Damen des Theaters Jessika – Parth und Kraft. Bei den Männern waren es die Schauspieler Dequer, Parth, Kömle und Krosseck die Abschied nahmen. Am letzten Abend verlief die Benefiz-Vorstellung des Oberregisseurs Krosseck, der das seit langem nicht gegebene Theaterstück von Morländer *Theatralischer Unsinn* ausgewählt hatte. Als Abwechslung zu den Vorstellungen wurde die Musikkapelle des k. u. k. Inf.-Regiments Großfürst Michael unter der Leitung des Kapellmeisters Černý eingeladen. Der Benefiziant hat sich gemeinsam mit einem Maschinisten des Pilsner Theaters, Bretschneider, der sich konkret um die Bühnenausschmückung kümmerte, um Ausstattung und Dekoration gesorgt.

Die Zuschauer wurden jedoch angenehm überrascht, denn in der Zeitung erschien eine Nachricht über die Verlängerung der Theatersaison.

³⁰ Konrad Adolf Hallenstein trat noch in zwei Spielen, und das im *Täuschung auf Täuschung* von Friedrich Schitz und im *Othello* von Shakespeare (s. *Pilsner Zeitung*, IX. 1870. Nr. 25, 26. 3., S. 3).

Ein Mitglied des Landestheaters in Prag, Jana Brenner, besuchte Pilsen und beschloss das erste Theaterjahr mit ihrem Koloraturgesang erfreute sie das heimische Publikum. Zusammen mit ihr trat auch Jessika-Parth auf.

Einen würdigen Anlass zu feiern bot noch der dreißigste Jahrestag der Gründung der ‚Pilsner Liedertafel‘. Der Festabend fand am 30. April im Lokal des Deutschen Gebäudes statt und es waren fast alle Mitglieder, d. h. ehemalige und derzeitige, eingeladen. Nachdem der Gastwirt Wildt die Anwesenden herzlich begrüßt hatte, ertönte der Frühlingsmarsch, dann folgten die Lieblingslieder der Vereinsmitglieder. Sehr erfolgreich war das komische Terzett *Der neue Frack* von Geneé, bei dem die Herren Novak, Bibera und Vyhldal beeindruckten. An dem Abend wurde auch getanzt, und so blieben die Mitglieder bis Mitternacht beieinander.

4 Ende der ersten Saison

Die am 7. Mai erschienene *Pilsner Zeitung* widmete dem Deutschen Theater großen Raum. Der Text wurde in zwei Teile gegliedert, wobei sich der eine mit der neuen Saison beschäftigte und der andere die Ereignisse des vorigen Jahres zusammenfasste.

Man dankte auch dem Direktor Sonnleithner. Als Leiter des Theaters übte er seine Funktion sehr verantwortungsvoll aus, bemühte sich die anderen Mitarbeiter im Theater zu unterstützen und nahm außerdem auf der künstlerischen Ebene an der Beschaffung von Dekorationen, Ausstattung und Kostümen teil. Die artistische Seite des Theaters stand unter der Leitung des Oberregisseurs Krosseck, der sich um die Auswahl des Repertoires und die Verteilung der Rollen kümmerte. Aber es gäbe kein Theater, gäbe es keine Schauspieler, es wurde auch ihnen gedankt, namentlich den Damen Ziegler, Antonie Gaston, Jessika-Parth, Niccolini, Wanko und Corbach, Tomitscheck, Nordheim, Kohler und den Herren Friedberg, Ausim, Dequer, Ziegler, Deutsch und Kömle.

Nach dem Ende der ersten Theatersaison ging das Pilsner Kulturleben weiter. Noch im Mai (am 25. 5.) fand im Hotel des Restaurants *Zum Kaiser von Österreich* ein Konzert mit dem k. u. k. Lin.-Infant-Regiment unter der Leitung des Großfürsten Michael statt und nach dem Auftritt des Orchesters folgte eine erste Vorstellung mit Geister- und Gespenster-Erscheinungen, bei der Professor Méhay aus Paris magische

Zaubertricks präsentierte. Auf der Einladungskarte konnte man lesen, dass jeden Sonntag und Feiertag andere magische Vorstellungen stattfänden.

Zusammenfassung

Aus den zur Verfügung stehenden Informationen können wir schließen, dass die Begründung des Deutschen Theaters ein großes Aufsehen in der Stadt erregte. Die Mitglieder des Theaters bemühten sich, das Theater für die Zuschauer interessant zu machen und so war das Repertoire des ersten Theaterjahres sehr reich an verschiedenen Arten von Novitäten, von denen wir z. B. Laube's *Böse Zungen*, Roderich Benedix' *Aschenbrödel* nennen können. Einen großen Teil des Theaterprogramms machten auch Operetten (40) aus, drei Opern und die Eröffnungsfeier des Theaters.

Das Theater besuchten viele Gäste, von denen wir zum Beispiel Konrad Adolf Hallenstein (7x), Sauer (4x)³¹, Jana Brenner (1x) aus dem Landestheater in Prag und dann auch die Schauspielerin des Hofburgtheaters Röchel-Mates (4x)³² und Frl. Wanka-Schutzendorff (2x) nennen können. Wir sollten auch nicht die Beteiligung der Pilsner Liedertafel *Deutsche Liedertafel Pilsen* vergessen, die z. B. in den Opern *Martha*, in *Die Herzogin von Gerolstein* und bei dem o. g. Konzert mit Jana Brenner mitwirkte. Die musikalische Seite wurde durch die Mitwirkung der Regiments-Kapelle bereichert, und zwar bei der *Herzogin von Gerolstein* beim Konzert mit Jana Brenner und bei der Benefiz-Vorstellung des Oberregisseurs Krosseck. Bei einer Gesamtmenge von 157 Abenden wurden 190 Theatervorstellungen gegeben.

Dieser Text baut auf der Dissertation der Verfasserin auf, deren Thema *Das Deutsche Theater in Pilsen* ist.

31 Der Vorname war nicht festzustellen.

32 Der Vorname war nicht festzustellen.

Literaturverzeichnis

Benešová, J (1992). První desetiletí opery a operety plzeňského Německého divadla. In *Časopis Plzeňsko* č.2, S. 24.

Nohovcová, Ladislava (2009). *150 let společnosti ŠKODA ve fotografiích a dokumentech*. Vydavatelství: Starý most s.r.o Plzeň.

Kříž, František: Plzeň (1929). Hrsg. městská rada v Plzni. Verlag Dari – Berlin. 1929.

Killy, Walter, Rudolf Vierhaus: (1999). Deutsche biographische Enzyklopädie. 1. Ausgabe. München K. G. Saur Verlag.

Die Artikel aus der *Pilsner Zeitung*:

Pilsner Zeitung. VIII. 1869, Nr. 83, 16. 10., S. 3.

Pilsner Zeitung. VIII. 1869, Nr. 85, 23. 10., S. 3, 4.

Pilsner Zeitung. VIII. 1869. Nr. 86, 27. 10., S. 3, 4.

Pilsner Zeitung. VIII. 1869. Nr. 87, 30. 10., S. 3.

Pilsner Zeitung. VIII. 1869. Nr. 88. 3. 11., S. 2.

Pilsner Zeitung. VIII. 1869. Nr. 88. 3. 11., S. 3.

Zitate aus der Rezension vom 10. November 1869

Pilsner Zeitung. VIII. 1869. Nr. 90, 10. 11., S. 3.

Pilsner Zeitung. VIII. 1869. Nr. 94, 24. 11., S. 3.

Pilsner Zeitung. VIII. 1869. Nr. 96, 1. 12., S. 3.

Pilsner Zeitung. VIII. 1869. Nr. 97, 4. 12., S. 5–6.

Pilsner Zeitung. IX. 1870. Nr. 4, 12. 1., S. 3.

Pilsner Zeitung. IX. 1870. Nr. 5, 15. 1., S. 3.

Pilsner Zeitung, IX. 1870. Nr. 11, 5. 2., S. 3.

Pilsner Zeitung, IX. 1870. Nr.13, 12. 2., S. 3.

Pilsner Zeitung, IX. 1870. Nr. 21 12. 3., S. 3.

Pilsner Zeitung, IX. 1870. Nr. 25, 26. 3., S. 3.

Pilsner Zeitung, IX. 1870. Nr. 24, 23. 3., S. 3.

Pilsner Zeitung, IX. 1870. Nr. 28, 6. 4., S. 2.

Pilsner Zeitung, IX. 1870. Nr. 33, 23. 4., S. 3.

Pilsner Zeitung, IX. 1870. Nr. 36, 4. 5., S. 3.

Pilsner Zeitung, IX. 1870. Nr. 37, 7. 5., S. 3.

Internetquellen

http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=10693.

http://cs.wikipedia.org/wiki/Divadlo_Josefa_Kajetana_Tyla.

<http://hamelika.webz.cz/h98-05.htm>.

http://de.wikipedia.org/wiki/Leichte_Kavallerie.

Heinrich Laubes gesammelte Werke in fünfzig Bänden.

<http://www.prazdroj.cz/cz/o-nas/historie-a-tradice>.

http://cs.wikipedia.org/wiki/Katedrála_svatého_Bartoloměje.

<http://www.plzenskenovinky.cz/sloupky/stare-mestanske-divadlo-v-plzni/>.

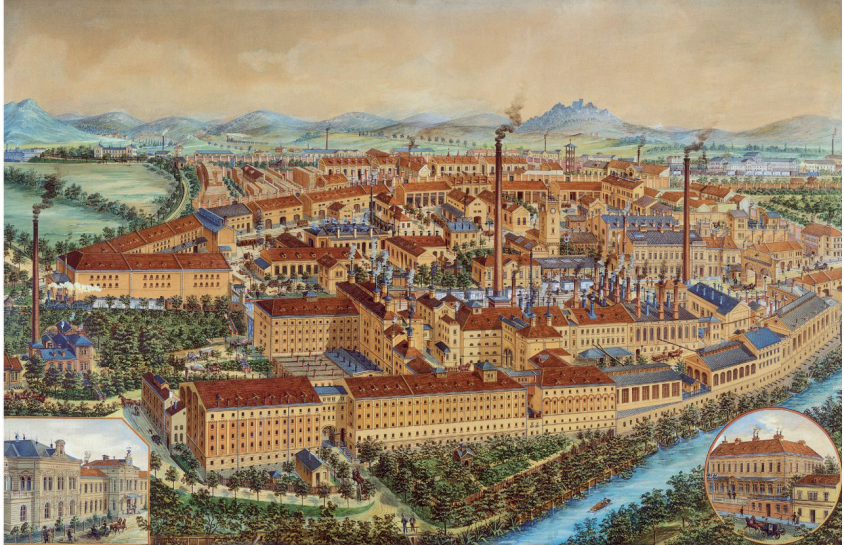
Anlage

Bild 1: Die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts – das älteste Foto der Skodawerke



Quelle: Nohovcová, Ladislava (2009). 150 let společnosti ŠKODA ve fotografiích a dokumentech. Vydavatelství: Starý most s.r.o Plzeň

Bild 2.: Bürgerbierbrauerei



Quelle: http://www.prazdroj.cz/cz/o-nas/historie-a-tradice?test_agecheck_passed=true&show_ac=true&ac_day=22&ac_month=09&ac_year=1976

Bild 3.: Die St.-Bartholomäus-Kathedrale in Pilsen (heutige Gestalt)



Quelle: http://cs.wikipedia.org/wiki/Katedr%C3%A1la_svat%C3%A9ho_Bartolom%C4�je

Bild 4.: Das ursprüngliche Theater in Pilsen (gebaut im 1832, niedergelassen im 1903)



Quelle: <http://www.plzenskenovinky.cz/sloupky/stare-mestanske-divadlo-v-plzni/>

Bild 5. Nachricht mit Namen von Schauspielern

Eingefendet.

Die Eröffnung des neuen deutschen Theaters

findet Donnerstag den 21. d. M. statt.
Das Comité.

Die noch nicht gelösten vorgemerkten Logen- und Sperrsitze-Billets können von morgen an täglich Vormittags zwischen 9 und 11 Uhr abgeholt werden.

Da am Eröffnungs-Abende im Theater-Gebäude selbst keine Karten-Ausgabe erfolgt, so wird das p. t. Publicum ersucht, auch die Parterre, Studenten-, Garnisons- und Gallerie-Billets beim Gefertigten zu lösen.

Die Preise werden nachstehend festgesetzt:

Parterre-Stehkarte	ö. W. fl. 1.—
Studenten- u. Garnisons-Billets vom Feldwebel abwärts	50 kr.
Letzte Gallerie	40 kr.

Pilsen am 16. October 1869.

Friedrich Gluth.

Eingefendet.

Theater-Nachricht.

Der ergebenst Unterzeichnete, welcher vom löbl. Comité des neuen deutschen Theaters in Pilsen mit der Führung desselben betraut wurde, beehrt sich dem kunstsinnigen Publicum anzuzeigen, dass im Laufe der nächsten Woche die Vorstellungen beginnen und erlaubt sich sein Personal für Operette, Lust-, Schauspiel und Posse anzuführen.

Herr Fr. Krosseck, Ober-Regisseur und Regisseur des Schau- und Lustspieles und der Operette.

Herr Dequer, Regisseur der Posse. „ Kafka, Capellmeister. „ Luft, Orchester-Director. „ Müller, Souffleur. „ Pawlik, Inspicient. „ Krsch, Garderobier. „ Fuggerl, Theaterliener. „ Schanrock, Requisiteur und Zettelträger.	<h4 style="text-align: center;">Darstellende Mitglieder:</h4> Herr Deutsch, erster Held und Liebhaber. „ Berthal, jugendl. Liebhaber und Bouvivant. „ Parth, Operettensänger (Tenor), Naturburschen. „ Krosseck, Ober-Regisseur, fein komische Charakterrollen. „ Dequer, Regisseur, 1. Gesangs- und Charakter-Komiker in Operette und Posse. „ Kömle, 1. Gesangs-Komiker in Posse, Operette. „ Ziegler, Heldenväter und Charakterrollen. „ Door, Intriquant- und Charakterrollen. „ Keller, 2. Väterrollen. „ C. Gross, 2. komische Rollen. „ Egger, chargirte Rollen. „ E. Gross, chargirte Rollen. „ Pawlik, Episoden.
<h4 style="text-align: center;">Damen:</h4> Fr. Hornick, erste Operettensängerin. „ Jasika, erste Local- und Operettensängerin. „ Kohler, Mezzo-Sopranpartie. „ Antonie Gaston, erste Liebhaberin. „ Krafft, jugendl. Liebhaberin und Operettengesangspartien. „ Eotvös, sentimentale Liebhaberin und Operettengesangspartien. „ Franziska Gaston, muntere Liebhaberin. „ Thurn, Liebhaberinrollen. „ Nordheim, Liebhaberinrollen. „ Wanko, Salon- und Anstandsdame. „ Nicolini, Salon- und Anstandsdame. „ Honesta, junge Frauen. Fr. Ziegler, komische und ernste Mütterrollen. Fr. Langer, Liebhaberinrollen.	
Gleichzeitig erlaubt sich der ergebenst Unterzeichnete ein Abonnement für die Saison 1869/70 bis Palmsonntag zu eröffnen. Abonnements-Bedingungen für 100 garantierte Vorstellungen: Ein Parquet- und Balconsitz für 100 Vorstellungen 32 fl., ein Sperrsitz auf der Gallerie für 100 Vorstellungen 24 fl. Der Abonnementsbetrag wird bei Empfangnahme der Karte zur Hälfte und die 2. Hälfte bei der 50. Vorstellung erlegt.	
Abonnement für 12 Vorstellungen: Ein Parquet- und Balconsitz . . . 4 fl. 50 kr. „ Sperrsitz auf der Gallerie . . . 3 „ 50 „ „ Parquet-Stehplatz . . . 3 „ 50 „ „ Parterre-Entrée . . . 2 „ 50 „	
Tägliche Cassenpreise: Eine grosse Loge . . . 3 fl. — kr. „ kleine „ . . . 2 „ 40 „ „ Parquet- und Balconsitz — „ 50 „ „ Gallerie-Sperrsitz . . . 40 „ „ Stehplatz im Parquet . . . 40 „ „ Parterre-Entrée . . . 30 „ „ Gallerie-Entrée . . . 10 „ Parterre-Entrée für Garnison vom Feldwebel abwärts und Studenten 15 kr.	
Indem der ergebenst Unterzeichnete Alles aufgekündet, Mitglieder zu en-	

Quelle: Pilsner Zeitung, VIII. 1869, Nr. 83, 16. 10., S. 3

Bild 6.: Feuilleton – Vollfassung

FEUILLETON.		in München gedruckt.
<p style="text-align: center;">P r o l o g</p> <p style="text-align: center;">zur Eröffnung des neuen deutschen Theaters in Pilsen.</p> <p style="text-align: center;">Von Carl Ritter Hansgirtl.</p>		
<p>Gink' hand' auf Pilsen' alter Heimathätte Ein mach'ges deutsches Lebenstheaterhaus. Der es gesch'n, Wer da gekannt nicht hätte? — Es war ein Denkmahl edlen göthlichen Bau's. Spizbogen, Geler' freuden um die Mauer Fialen und Binnengien hoch hinaus. Der Jochen hat Jhr's noch aus alten Tagen Blick' einen grauen Vorzeimabchehen ragen.</p> <p>War seltsam Klang schon seines Ursprungs' Mähr. In einer Stelle jenseit gold'igen Bau's Im Inaer'n unabweerzigen Urwald' wäre Gestanden damals ein Jägerhaus. Das deutsche Geist' den flüchtigen Schutz gewährte, Wies sie der deutsche Mitter nicht hinan. Er überwältigte die Jägerherbette Und rühm' blieb sie in des Burgstofs' Mitte.</p> <p>Des Glaubens' Lichtstrahl' frönte aus der Halle Der deutschen Mitter' wech' durch Böhmens' Bau, Der Christen' Geist' liegt' über' Perant' Halle Und über' Saba, die aprie'ne Frau. Groß'ung' drängte mit Dromettens'challe Durchs' Land' hindurch, hob sich zum Himmels'blau Und mach'los' heben in des Kampfes' Schauern Die alten Wäner' wie Jericho's' Mauern.</p> <p>Der alte Christengott' war hart geliebten, Der alte Erben' aber — er verstant! Ihr' konntet' nur den müd'igen Bau' noch lieben Mit seinem' Gertickhumpen' hoch und schmant. Das, als der Kampf' schon Manches' aufgetrieben, Eich' sankt' und ebel' noch zum Himmel' schwanng Manch's' Zeitgenosse' hat in dem' Jahrhundert Noch oft sein' liebliches' Portal' benundert.</p>	<p>Doch als die Neuzeit' diesen Bau' benadret Und ihr' zum Ueber' hat was deutsche' Haus, Da hab' ihr' es als Lösung' wol betrachtet, Dah' — seit es laut in Moder, Schutt' und Graus, Hies' Deutschthum' sich der Dornzeit' unmaadret. Nach' ist es hier' mit deutscher' Güte' aus. Der Deutsche' sei hier' halb der Heimalts', Ein' Heubentfremder' dem Mutterstofs'! —</p> <p>Nicht' Bruder' nannten sie ihn, einen Andern, Ja! Einen Fremdling', einen Pilger', der Bitterkeit' gezwungen' morgen schon zu wandern, Nur' flücht'ger' Sobie' intend' freudenleer. Wie' damals' zwischen' Jere' und Landern Soz' zwischen' Jere' und Dert' ein' weises' Meer. Er' schien, gerissen' von der Mutter'schelle, Nur' preisgegeben' einen tiefen' Grotte.</p> <p>Die Mäuer' hatten sie Guch' aberschloßen, Die Ränste' hatten sie Guch' aberschloßen. — Da' stellte' deutscher' Geist' sich auf die Sohlen, Da' hat er' plötzlich' hart sich aufgerafft, Und von des böhmischen' Reichens' Metropolen Die mach'igste' — sie kämpft' mit Bernmanns' Kraft, Sie klopft' mit Thunselbens' gelb'ner' Kede, Und rühmt' genant'ig' an des Starnes' Gede.</p> <p>Durch' alle' Bau'n, wo schlagen' deutsche' Herzen, Gering' an Bruders' ein' Aufgabot. Lebendig' ward's' in Steinen' wie in Erden, Abers' Hammer' dröhnte' donnend' in der Nat. — In Hochbegeisterung', nicht in Weh' und Schmerzen Genant'ig' das Wert' im glüh'nden' Muegenweh, Guch' in ein' neues' deutsches' Haus' genwerden, Ein' deutsches' Haus' für einen' neuen' Orden.</p> <p>Das' alte' sel, ein' neues' ward' errichtet, Es' ward' dem' Reich' erkund' in der' Kampfer' ant. Das' Dunkel' hat sich' reuvertor' gelichtet, Das' Gure' Mäuer' nebelhaft' ummaunt. Sie' haben' sich' in diez' Auel' gelüchert, Und ihnen' sei' gepreiet' und verstant. Diez' Haus' sei' deutsches' Mund' die Burg, nie' weiche Der' selte' Grund' dem' flücht'igen' Geksterrede.</p>	<p>Nur' flüchtig' sind' dramatische' Spiele' haben, Doch' gibt es' Reizler' einer' höh'eren' Kunst. Im' rühm'igen' Flug' — ist' nur' Arbeitent. Von' diesen' Reizler' ward's' uns' einig'enden Mit' diesem' Geis't' und mit' unser' Kunst. Was' sie als' höch'stes' Sein' für' uns' erlunden, Wir' haben's' klop' im' Drange' nachgesehen.</p> <p>Was' sind' wir' Reizler' der' dramatischen' Mäuer' Ihr' Dichter' gegen' Gure' Ideal? — Wir' bezogen' klop' und rühm'igen' klop' im' Leben Den' erst' durch' Guch' gertreten' Genust. Sei' es' der' Bild' verheuernder' Metoden, Sei' es' ein' Ueberbild' der' süßen' Dual, Wir' sind' nur' Schatten' Gure' nachgesehen, Die' wir' von' Guch' Gekschloß'nes' klop' verhalten.</p> <p>Die' Gekschloß'rieser' sind' die' deutschen' Dichter! Ja! Schiller', Göthe', Lessing' sind' firmig Des' Geistes' Könige' und des' Volkes' Richter, Der' Menschheit' Höhenreiter' immerdar. Sie' haben' nach' die' ewigen' Strahlenlichter Mit' freudigen' Sinne' auf' dem' Weltall'ant. Draum' Jhren' mag' in' dieses' Tempels' Hallen — Ob' sie' auch' längst' nicht' mehr — ein' Hoch! erhallen.</p> <p>Das' meiste' Hoch' es' gilt' den' deutschen' Mäuer'. Und' ihrer' über' Nacht' gestirnten' Saal, Den' Mäuer'n, die' diez' neue' Haus' errichten Und' es' erdigen' mit' des' Hlipes' Thal. Ihr' Name' wird' sich' in' die' Eternen' haften, Und' Jere' von' neuen' Lebens'haute' nach, Wird' seine' Mitter' mit' Verehrung' nennen Und' für' ihr' Wert' im' heiligen' Dant' entzennen.</p> <p>Das' beste' Hoch' gekührt' den' deutschen' Frauen! — Sie' haben' mit' der' Zeue' ewigen' Auit. — Die' nicht' mit' Mörten' und' der' Kelle' bauen, Sie' rügen' Auit' und' Jüng' zum' Werke' mit. Die' mit' der' Liebe' waren' Kampen' schauen, Gekritten' des' Schaffens' Schritt' um' Schritt, Sie' bauten' mit' der' Sympatieren' Klammer, Ihr' Wert' war' Gede' und' ihr' Auit — ein' Hammer.</p>

Quelle: Pilsner Zeitung. VIII. 1869, Nr. 85, 23. 10., S. 3

Josef Mühlberger als interkultureller Literaturhistoriker

Petr Kučera
Universität Plzeň

Annotation

Der Beitrag macht auf einige interkulturelle Aspekte der literargeschichtlichen Tätigkeit des deutschböhmisches Prosaikers und Literaturhistorikers Josef Mühlberger aufmerksam. Im Vordergrund des Interesses steht das vom methodologischen Standpunkt aus häufig kritisierte synthetische Werk *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939*. Mühlberger behandelt die deutschsprachige Literatur in einzelnen Regionen Böhmens, Mährens und Schlesiens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und charakterisiert den breiteren kulturgeschichtlichen Kontext.

Príspevek upozorňuje na niektoré interkultúrne aspekty literárnehistorickej činnosti nemecky píšícího prozaika a literárniho historika z Čech Josefa Mühlbergera. V popředí zájmu je z metodologického hlediska často kritizované syntetické dílo *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939* (Dějiny německé literatury z Čech 1900–1939). Mühlberger pojednává o nemecky psané literatuře v jednotlivých oblastech Čech, Moravy a Slezska od druhé poloviny 19. století a charakterizuje širší kulturně historický rámec.

The article makes some intercultural aspects of literary activity of the German Czech prose writer and literary historian Josef Mühlberger attention. The primary interest is the often-criticized from a methodological point of view, synthetic work *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939* (History of German literature in Bohemia 1900–1939). Mühlberger treated the German language literature in various regions of Bohemia, Moravia and Silesia since the second half of the 19th century and characterized the broader cultural and historical Context.

Schlüsselwörter:

Interkulturelle Aspekte, deutschsprachige Literatur aus den böhmischen Ländern, deutsch-tschechische Beziehungen, deutsch-jüdische Beziehungen, Josef Mühlberger

Interkulturní aspekty, německy psaná literatura z českých zemí, německo-české vztahy, německo-židovské vztahy, Josef Mühlberger

Intercultural aspects, German literature from the Czech lands, German – Czech relations, German – Jewish relations, Josef Mühlberger

Der deutschböhmisches Prosaiker, Literaturkritiker und Literaturhistoriker Josef Mühlberger wurde sowohl in der Publizistik als auch in der Forschungsliteratur als verdienstvoller Vermittler der deutsch-tschechischen sowie der deutsch-jüdischen Verständigung und Mitherausgeber der literarischen Zeitschrift *Witiko* präsentiert. In seinen Prosawerken wurden Motive der deutsch-tschechischen Beziehungen im 20. Jahrhundert akzentuiert, doch in der letzten Zeit spielt auch das Thema der homoerotischen Camouflage in der narrativen Strategie Mühlbergers eine wichtige Rolle.¹

Josef Mühlberger wurde im Jahre 1903 in der Nähe der deutsch-tschechischen Sprachgrenze im ostböhmisches Trautenau/Trutnov geboren. Er war Sohn einer Tschechin aus dem südböhmisches Teil des Böhmerwaldes und eines Sudetendeutschen aus dem Riesengebirge. Obwohl die Mutter nicht zweisprachig war und Deutsch erst richtig in Ostböhmen lernte, wurde zu Hause nur die Sprache des Vaters gesprochen. Dank einer liebevollen Beziehung zur Mutter hatte der Sohn jedoch ein lebenslanges Interesse an der tschechischen Sprache und Literatur, was unter anderem seine hochgeschätzten Übersetzungen der Kleinseitner Geschichten von Jan Neruda, der Großmutter von Božena Němcová oder der Gedichte von Jiří Wolker und Jiří Orten belegen.

Josef Mühlberger studierte in den Jahren 1922–1926 germanische und slawische Philologie an der Philosophischen Fakultät der Deutschen Universität in Prag. Seine Kommilitonen waren z. B. Wilhelm Pleyer, Franz Höller oder Leo Hans Mally – später bekannte sudetendeutsche Schriftsteller. Im Jahre 1926 hat Mühlberger sein Studium mit der Verteidigung der literaturgeschichtlichen Dissertation über die

1 Siehe v. a. Lukáš Motyčka (2009).

deutschsprachige Literatur aus Böhmen abgeschlossen (Mühlberger, 1926).² Neben dem intensiven Studium in Prag widmete sich Mühlberger auch der folkloristischen Forschung in Trautenau – für den Verlag Franz Kraus in Reichenberg/Liberec schrieb er zwei Bände über Trautenau/Trutnov (1923) und Kucus/Kuks (1924).

Regionale Forschungen der Studenten unterstützen die Professoren der Deutschen Universität in Prag (A. Sauer, E. Gierach und A. Hauffen) als Ausdruck des sudetendeutschen Selbstbewusstseins. Obwohl damals solche Forschungen auch eine nationalistische Komponente manifestierten, handelte es sich bei Mühlberger – ähnlich wie bei seinen ersten literarkritischen Versuchen – eher um einen Weg zur Erforschung der Fremdheit am Beispiel der sudetendeutschen Kultur.

Das Andere und das Fremde, heutzutage die wichtigsten Kategorien der interkulturellen Studien, wurden zum Gegenstand politischer Kämpfe und beherrschten praktisch das ganze gesellschaftliche Leben. Dies geschah in abwechslungsreichen Formen und Varianten, angefangen von Reflexionen über die spezifische Seele eines Volkes, über Debatten zum Problem der Gerechtigkeit in den interethnischen Beziehungen bzw. zu einer mehr oder weniger versteckten antisemitischen Propaganda. Auch Mühlberger benutzte in seinen Aufsätzen die ideologisch motivierte Terminologie. Er benutzte diese Rhetorik wahrscheinlich nur als publizistische Form des anwachsenden deutschböhmisches Patriotismus, doch in irredentistischen Kreisen der Sudetendeutschen waren damit andere Konnotationen verbunden.

1926 verteidigte Josef Mühlberger seine Dissertationsarbeit *Die deutschböhmisches Heimatdichter der Gegenwart* (Mühlberger, 1926). Im Geiste der Idee Adalbert Stifters der Möglichkeit einer deutschtschechischen Verständigung gaben Mühlberger und Karl Franz Leppa im südböhmischen Budweis in den Jahren 1928–1931 die Zeitschrift *Witiko* heraus (der künstlerischen Persönlichkeit Stifters widmete Mühlberger später im deutschen Exil noch eine monographische Studie).³ Initiator dieser Revue für Literatur und bildende Kunst war der Verleger aus Eger/Cheb und Mitbegründer der Böhmerlandbewegung Johannes Stauda (1887–1972). Das ganze Projekt war für Mühlberger von großer Bedeutung, weil er viele neue Kontakte sowohl mit Heimatdichtern wie auch mit Prager Autoren und Intellektuellen anknüpfen konnte.

2 Die Handschrift (170 Seiten mit einer Landkarte) wird in der Nationalbibliothek in Prag unter der Signatur Diss D 354 aufbewahrt.

3 Josef Mühlberger (1966).

Die Sehnsucht nach einer gemeinsamen literarischen Tribüne der meistens liberal denkenden und weltoffenen jüdischen Autoren aus Prag mit den völkisch oder nationalistisch orientierten sudetendeutschen Heimatdichtern war eine Art Illusion und konnte nur eine relativ kurze Zeit dauern. Josef Mühlberger war bemüht, die deutschen Leser auch mit der tschechischen Literatur bekannt zu machen und – ähnlich wie sein Freund Walter Maras in Prag – veröffentlichte verdienstvolle Informationstexte, in denen er seine literarkritische Methode entwickelte.

Das literargeschichtliche Lebenswerk Josef Mühlbergers stellt die umfangreiche Synthese *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939* dar. Manche Literaturhistoriker, die dieses Werk unter dem Gesichtspunkt der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Methodologie kritisch beurteilen, erwähnen eine Korrelation mit dem ideologischen Konzept von Josef Nadler (1884–1963), der in Prag bei August Sauer studierte und das völkische Konzept auf die sudetendeutsche Literaturgeschichtsschreibung angewendet hat.

Die methodologische Heterogenität der *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939* kompliziert jede Beurteilung, die versucht, sich im Kontext des Nachdenkens über die Beziehungen zwischen der europäischen Literatur- und Kulturentwicklung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Kultursituation in Böhmen zu bewegen. Zdeněk Mareček macht im Nachwort zu seiner tschechischen Übersetzung der berühmtesten Prosa Mühlbergers *Die Knaben und der Fluß* auf die Tatsache aufmerksam, dass die erste Ausgabe oder Vorstufe des Werkes aus dem Jahre 1929 (unter dem Titel *Die Dichtung der Sudetendeutschen in den letzten 50 Jahren*) auch den jüdischen Autoren aus Prag breiten Raum widmet, was damals im Kontrast zur literaturhistorischen Darstellung von Rudolf Wolkan⁴ sehr lobenswert war, doch in der wesentlich erweiterten und überarbeiteten Ausgabe aus dem Jahre 1981 als überflüssig zu werten sei (Mareček, 2003, S. 81). Michael Berger betont die merkwürdige Fähigkeit Mühlbergers, die kulturgeschichtliche Entwicklung in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit zu vergessen, in erster Linie die klare Trennung der kosmopolitischen Orientierung von den nationalistischen Tendenzen in den Werken der deutschsprachigen Autoren aus Böhmen und Mähren (Berger, 2006, S. 325).

4 Rudolf Wolkan (1925)

Mühlberger schrieb die erweiterte Ausgabe seines Kompendiums im westdeutschen Exil unter der Schirmherrschaft derjenigen Sudetendeutschen, die eine spezifische Interpretation der sozialpolitischen und kulturellen Geschichte der Tschechoslowakei tradieren. An diesen Kreisen orientierte sich Mühlberger zum Teil schon in den 30er Jahren, umso mehr dann im Westdeutschland der Nachkriegszeit. Noch wichtiger scheint im Kontext der zugespitzten Intoleranz die damals lebensgefährliche sexuelle Orientierung Mühlbergers zu sein – beispielsweise lehnten die offiziellen nazistischen Literaturkritiker die später erfolgreiche Novelle *Die Knaben und der Fluß*, die eine komplizierte und tragisch endende Freundschaft zweier Jugendlichen thematisiert, als pervers ab.

Es wäre nicht realistisch, von einem Autor mit so kompliziertem Lebensweg in dunkler Zeit eine „objektive“ und methodologisch progressive Darstellung der deutschsprachigen Literaturgeschichte in den böhmischen Ländern zu erwarten. Mühlberger benennt sein Werk ziemlich irreführend *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939* und öffnet sich damit der akademischen Kritik der Methodologie. Es handelt sich jedoch eher um eine publizistische, literarkritische Darstellung einer Epoche in der Literaturgeschichte der böhmischen Länder (also nicht nur Böhmens), und zwar von einem Prosaiker und Dichter, der keine abstrakten Modelle der literaturwissenschaftlichen Geschichtsschreibung entwickelt, sondern subjektiv, mit künstlerischen Mitteln seine Rezeption von Werken der damaligen Gegenwartsliteratur schildert.

Den heutigen tschechischsprachigen Interessenten stehen mehrere monographische Studien oder Nachschlagewerke zur Verfügung.⁵ Die Akzeptanz dieses Werkes als Publizistik komplizieren unter anderem manche Textpassagen, die gesellschafts-politische Aspekte der Zeit erklären, was zum Schweigen Mühlbergers zu anderen wichtigen sozialen und künstlerischen Problemen der Zeit in scharfem Kontrast steht. Das Werk ist auch kein Paradebeispiel wissenschaftlicher Systematik

5 Vgl. z. B. Václav Bok, Věra Macháčková-Riegrová und Jiří Veselý (eds.) (1987). *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských*. Praha: Odeon. Pavel Eisner (1933). Německá literatura na půdě Československé republiky od roku 1848 do našich dnů. In: *Československá vlastivěda*. Bd. VII., Písemnictví. Praha: SFINX. S. 325–377; Arnošt Kraus (1933). Německá literatura na půdě Československé republiky do roku 1848. In: *Československá vlastivěda*. Bd. VII., Písemnictví. Praha: SFINX. S. 297–324; Ludvík Václavek E. (1991). *Stati o německé literatuře vzniklé v českých zemích*. Olomouc: Univerzita Palackého.

im Sinne einer Auswahl von Kriterien zur Beurteilung der literarischen Werke. Manchmal bringt Mühlberger eine literarästhetische Charakteristik, die sein poetisches Feingefühl beweist, dann folgen unbegründete Hochschätzungen oder Ablehnungen, mit denen der überraschte Leser kaum etwas anfangen kann.

Trotz aller Kritik ermöglicht dieses subjektive Nachschlagewerk nicht nur einen Einblick in die innere Welt des Autors, sondern bringt auch interessante Kommentare zu vielen Werken, die heute aus verschiedenen Gründen gelesen werden können. Neben weltweit berühmten oder zumindest international bekannten Autoren erwähnt Mühlberger auch viele regionale Schriftsteller, die zwar keinen markanten Beitrag zur kulturgeschichtlichen Entwicklung leisten, doch manchmal in der Lage sind, die Atmosphäre der vergangenen Zeit mit Hilfe vieler Details suggestiv zu vermitteln und so ein spezifisches Wissen zu schaffen. In Regionen, in denen die historische Kontinuität unterbrochen wurde, spielen solche Kenntnisse, Erfahrungen und Bilder gerade in der heutigen Zeit eine wichtige Rolle.

Auch bei international bekannten Autoren kann Mühlberger auf interessante Aspekte aufmerksam machen. So erwähnt er z. B. bei Marie von Ebner-Eschenbach zwei Paradoxe: ihre tschechische Erziehung im Hause des Grafen Dubský stehe im Kontrast zu der Tatsache, dass sie zu den bedeutendsten deutschsprachigen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts wie Gottfried Keller, Theodor Storm, Conrad Ferdinand Meyer und Theodor Fontane gehöre; auf einer Seite sei sie Bestandteil der Hocharistokratie, auf der anderen Seite verteidige sie die wehrlosen Armen und Enterbten (Josef Mühlberger, 1981, S. 19). Die Kunst dieser Erzählerin beschreibt Mühlberger folgendermaßen:

„Marie von Ebner Eschenbach erzählt mundwarm, zugleich phrasenlos und nüchtern; aus dem Parlando einer Unterhaltung wachsen große Menschenschicksale; die Dichterin kann heftig werden, wo das Menschliche verletzt wird. Ihr warmer Humor verläßt sie bei der Schilderung ‚schwammiger, energieloser Mittelmäßigkeit und der rührigen Kanaille‘, beim Aufspüren von Herzensträgheit. [...] Sie aber bleibt adelig in ihrer Noblesse, in ihrer großen Barmherzigkeit. Sie richtet nicht über gut und böse, sie unterscheidet zwischen dem Nützlichen und dem Schädlichen. Ihre leitmotivischen Tendenzen kennzeichnet sie selbst: ‚Die Güte, die nicht grenzenlos ist, verdient nicht den Namen.‘“
(Mühlberger, 1981, S. 19)

Mühlberger charakterisiert wirkungsvoll sowohl das Lebenswerk eines Autors wie auch das landschaftliche, gesellschaftliche und künstlerische Milieu einer ganzen Region, wie z. B. die spezifische sozial- und kulturgeschichtliche Situation in Mähren im Vergleich zu Böhmen:

In Mähren waren durch den ‚Mährischen Ausgleich‘ von 1905 die im Nachbarland Böhmen noch latenten nationalen Spannungen entschärft worden. Hier herrschte nicht nur ein anderes politisches, sondern auch ein anderes geistiges Klima. Mähren war, durch die unwirtlichen Böhmisches-Mährischen Höhen vom nördlichen Böhmen getrennt, ein fruchtbares Bauernland, in manchen Gegenden Weinland. Es war, noch von der Antike berührt, altes Kulturland, in welchem Humanismus und Renaissance tiefer und breiter gewirkt hatten als in Böhmen. Die hussitischen Kriege hatten es weniger erschüttert als Böhmen.

„Brünn war mehr als Prag eine dem Land und damit dem Bauerntum geöffnete Stadt. Die gefährlichen Tendenzen Prags, sich vom Umland abzusondern, fehlten hier. Es fehlten auch die sich voneinander abschließenden Gruppen. Wien lag näher, es zog die mährischen Dichter und Literaten an und hielt sie fest, ohne dass sie ihre Verbindung zur Heimat verloren. Auffallend ist der starke französische Einfluss auf die aus Mähren nach Wien gekommenen Dichter. Die Brüänner und Mährer lebten leichter und heiterer und aus einer milderer Gesinung als die Prager und Böhmen. Sie waren weniger intellektuell belastet, lebensnäher. Durch die Mährische Pforte lag Mähren gegen Österreich offen, war ihm auch durch die Mundart verbunden. Brachten auch die aus Mähren stammenden Dichter vielfach eine dunklere, auch polemische Note in die österreichische Literatur, fühlten sie sich doch immer in Wien heimisch.“ (Mühlberger, 1981, S. 19)

Vom Standpunkt der heutigen Literaturhistoriographie aus scheint Mühlbergers ausführliche Beschreibung der deutschsprachigen Literatur aus Prag in einem solchen Compendium eher überflüssig zu sein. Doch auch hier bringt der Autor seinen interkulturellen Blickwinkel zum Ausdruck, wenn er vor Verallgemeinerungen warnt und die vielfältigen Traditionen in der böhmischen Metropole beachtet. Dabei ist er bemüht, den individuellen künstlerischen Beitrag jedes Autors im deutsch-tschechisch-jüdischen Kulturkontext zu erfassen.

Im Kapitel über die deutschsprachige Literatur aus Prag erwähnt Mühlberger u. a. die unterschiedliche Wahrnehmung der Stadt bei den sudetendeutschen Autoren, die aus der Provinz nach Prag kamen. So

wurde Prag z. B. für Leo Hans Mally „zur dauernden Geliebten, neben seiner Böhmerwaldheimat zum zweiten Brennpunkt seines Lebens und Schaffens, auch nachdem er Prag längst verlassen hatte.“ (Mühlberger, 191, S. 320). Hoch schätzt Mühlberger die Gedichte, in denen Mally die Kleinseite „in neuem Ton“ besingt:

„Mit dem Mond durch die Terrassengärten zu streifen
wäre jetzt schön!
Aber schöner ist es – nach den blinkenden Türmen zu greifen,
die da unten im Silberrauch stehn!

Und es fällt der Mondschein dir in den Wein!
Prost Frühling in Prag! – Auf wen soll ich trinken?
Auf das Fest der schimmernden Giebel – auf einen blinkenden Heiligschein?
Auf das Frauenlachen, mit dem die Gärten winken?

Selbst die Moldau ist trunken von den Blütenwogen,
die jubelnd von den Hügeln rollen.
Nur der Hradschin hat sich voll Dunkel gesogen,
weil seine Türme allein jetzt gleißen wollen.
Und daß sie vor Glück kaum atmen sollen,
daran haben die Turmuhren nicht gedacht,
die hallend ihr Stundenlied schlagen [...]“

(Mühlberger, 1981, S. 321)

Im Kapitel *Die Frauen* bewertet Mühlberger den spezifischen Beitrag der deutschsprachigen Dichterinnen und Prosaikerinnen zur schöngestigten Literatur aus den böhmischen Ländern positiv. Als Künstler schildert er das literarische Schaffen der Frauen nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Befreiung oder Selbstrealisierung, sondern auch als Kampf um eine alternative literarästhetische Darstellungsweise, also um ein gesellschaftliches und zugleich literarästhetisches Anderssein der Autorinnen:

„Die Eigenart der schreibenden Frauen in Böhmen und Mähren hängt mit deren Stellung innerhalb der Gesellschaft und dem sich vorbereitenden Verfall Österreichs zusammen, aber auch mit weit zurückreichenden Traditionen. Noch lebte, vorweg vom Slawischen her, das Matriarchalische weiter. Nicht zu unterschätzen für das Ansehen der Frau als Gattin und Mutter ist der Einfluß der katholischen Marienverehrung. Daher war die Stellung der Frau in der Familie in

den zumeist katholischen Ländern der böhmischen Krone anders als in protestantischen Gegenden. Der Unterschied der Stände war in Österreich weniger kraß als anderswo. Der Adel war volksnah, der Offizierstand war nicht so starr, den Frauen blieb ein breiterer Raum eigener Betätigung. Bei allem Charme der Österreicherin zeigten sich die schriftstellernden Frauen, vielfach Gattinnen höherer Offiziere oder wohlhabender Patrizier, freimütig, fortschrittlich, kühn in der Wahl der Stoffe und zupackend in der Form, dem Leben näherstehend als die in Gedankliches versponnenen Kollegen.“ (Mühlberger, 1981, S. 339)

Im Verlaufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stärkt das propagandistische Engagement Deutschlands in Böhmen, Mähren und Schlesien, was später zu einer historiographisch unadäquaten Subsumierung der sog. Sudetendeutschen unter die kulturgeschichtliche Entwicklung Deutschlands führte. Deswegen betont Mühlberger die traditionelle Orientierung der Deutschen in den böhmischen Ländern nach Österreich und reflektiert die soziale und kulturelle Situation nach dem Ersten Weltkrieg, als es zu einer sehr problematischen Umorientierung kam:

„Die Sudetendeutschen zogen sich zunächst in verstärktem Maße auf ihre Heimatlandschaften zurück und versuchten ein vom Staat abgekehrtes Eigenleben. Sie lebten zwar noch in der Tschechoslowakei, aber mit Gefühlen, Gedanken und Wünschen schon außerhalb. [...]

Lange Jahrhunderte hatten sich die Sudetendeutschen nach Österreich orientiert. Nach dem Zerfall Österreichs wurde das Zusammenleben der beiden Völker in den ehemaligen Ländern der böhmischen Krone, das im 19. Jahrhundert noch möglich gewesen war, immer schwieriger. Die Sudetendeutschen bemühten sich schon vor dem Anschluß, sich Gesamt- und Großdeutschland anzugleichen und entfremdeten sich dadurch von sich selber und ihrer eigenen Art. Sie prussifizierten sich.“ (Mühlberger, 1981, S. 359)

Mühlbergers literargeschichtliches Hauptwerk *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939* ermöglicht – neben der mehr oder weniger problematischen Funktion eines regionalistischen Nachschlagewerkes – einen alternativen Einblick in die interkulturelle Problematik des literarischen und kulturellen Lebens der Deutschen sowie der deutschsprachigen Juden in Böhmen, Mähren und Schlesien am Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Werk harmonisiert einerseits manche Probleme, die für bestimmte Kreise der

Sudetendeutschen in der Nachkriegszeit unangenehm waren, andererseits respektiert es in vielen Fällen die komplizierte soziolinguistische, ethnische und religiöse Situation in den böhmischen Ländern.

Darüber hinaus stellt diese Synthese einen „gesamtmenschlichen“ Einsatz des Autors dar, weil sie nicht nur die intellektuell reflektierbaren Aspekte der Problematik untersucht; Mühlberger schildert auch die unsichtbaren, nur mit der künstlerischen Intuition erfassbaren Momente eines komplizierten Dialogs innerhalb der damaligen deutsch-tschechischen „Konfliktgemeinschaft“. Solch ein irrationales Herangehen ist heutzutage in den wissenschaftlich akzeptierbaren Darstellungen aktueller Fragen der Literatur- und Kulturgeschichte Mitteleuropas nicht möglich. Viele relevante Fragen können jedoch auch in einem alternativen Milieu formuliert oder zumindest angedeutet werden. Mühlbergers Beitrag zur internationalen Debatte über die Fragen der Interkulturalität ist gerade am Beispiel der sog. Regionalliteratur beachtenswert.

Quellenverzeichnis

Mühlberger, Josef (1966). *Adalbert Stifter*. Mühlacker und Irdning: Stieglitz.

Mühlberger, Josef (1981). *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939*. München – Wien: Albert Langen und Georg Müller.

Literaturverzeichnis

Berger, Michael (2006). Dodatečná kapitola k Dějinám německé literatury v Čechách. In: Josef Mühlberger. *Dějiny německé literatury v Čechách 1900–1939*. Ústí nad Labem: Albis international. S. 303–326.

Bok, Václav; Macháčková-Riegrová, Věra; Veselý, Jiří (eds.) (1987). *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských*. Praha: Odeon.

Eisner, Pavel (1933). Německá literatura na půdě Československé republiky od roku 1848 do našich dnů. In: *Československá vlastivěda*. Bd. VII., Písemnictví. Praha: SFINX. S. 325–377.

Kraus, Arnošt (1933): Německá literatura na půdě Československé republiky do roku 1848. In: *Československá vlastivěda*. Bd. VII., Písemnictví. Praha: SFINX. S. 297–324.

- Mareček, Zdeněk (2003). Doslov. In: Josef Mühlberger: *Chlapci a řeka*. Brno: Barrister & Principál. S. 77–95.
- Motyčka, Lukáš (2009). *Die homoerotische Camouflage im Werk Josef Mühlbergers*. Univ. Dissertation. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Václavek, Ludvík E. (1991). *Stati o německé literatuře vzniklé v českých zemích*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Wolkan, Rudolf (1925). *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen und in den Sudetenländern*. Augsburg : Johannes Stauda.

Deutsche Literatur in tschechischen Lesebüchern. Die sozialistische Epoche und die post- sozialistischen 1990er-Jahre.

Ursula Stohler
Universität Fribourg

Annotation

Der Beitrag befasst sich mit der Präsenz von deutschsprachiger Literatur im tschechischen Literaturunterricht von der sozialistischen Periode bis zu den post-sozialistischen 1990er-Jahren. Im Zentrum der Analyse stehen Lesebücher für die Sekundarstufe und die darin publizierten Auszüge aus den literarischen Werken, welche die Lernenden als Bestandteil des Schulbuchkanons im Unterricht kennenlernen. In die Untersuchung einbezogen wurden auch Paratexten, insbesondere Anmerkungen, die Lesebuchtexte einführten oder abschließend kommentierten. Die Studie zeichnet nach, wie die Auswahl von Autorinnen und Autoren und deren Werke die kulturpolitischen Rahmenbedingungen und die literaturdidaktischen Vorgaben der jeweiligen Epoche widerspiegeln. Besonders am Beispiel von Johann Wolfgang von Goethes Tragödie *Faust* wird aufgezeigt, wie die Auswahl von Textausschnitten und entsprechenden Paratexte ein verzerrtes Bild von der Tonalität eines Werkes vermitteln kann. Auch wird diskutiert, ob Textausschnitte mit einem potentiell aufrührerischen Gehalt durch Paratexte in ihrer Radikalität bewusst gedämpft wurden, um die Lesebücher ideologiekonform zu machen und gleichzeitig auf subtile Weise Gesellschaftskritik zu üben. Weiter wird in diesem Beitrag auf die vermehrte Hinwendung zu Texten von stärker lyrischer Natur in der Zeit vor und nach der Wende verwiesen, welche die Gefühlswelt der Lernenden ansprechen sollten. Schließlich wird auf die Entwicklung der Kriegsthematik und Umweltzerstörung in den untersuchten Lesebüchern und auf den Einbezug der Prager deutschen Literatur in den Schulkanon nach der Samtenen Revolution eingegangen.

Příspěvek se zabývá znázorněním německy psané literatury ve výuce literatury v Čechách a na Moravě od období socialismu do post-socialistických devadesátých let. Pozornost se zaměřuje na čítanky pro střední školy a v nich uveřejněné úryvky z literárních děl jako součásti školního kánonu. Do zkoumání jsou také zahrnuty paratexty, zejména poznámky, které stojí na začátku nebo na konci úryvků a uvádí je nebo závěrem komentují. Studie ukazuje, jak selekce spisovatelů a spisovatelek a jejich děl zrcadlí rámcové kulturní a politické podmínky a literárnědidaktické návody tehdejší doby. Obzvláště příklad tragédie *Faust* Johanna Wolfganga von Goethe ukazuje, jak výběr úryvků a jejich paratextů může poskytnout pokrivený obraz tonality díla. Příspěvek dále zkoumá otázku, zda úryvky s potenciálním buřičským obsahem byly paratexty vědomě tlumené ve své průbojnosti, aby úryvky odpovídaly socialistické ideologii. Tento postup býval umožňoval drobnou kritiku tehdejší společenské struktury. Studie též odkazuje na přírůstek textů lyrické povahy v době před rokem 1989 a po něm. Takové texty pravděpodobně měly oslovit citové vnímání studentů. A konečně příspěvek pojednává i o rozvoji tematiky války, poškozování životního prostředí a také zahrnutí pražské německé literatury do školního kánonu po roce 1989.

This contribution looks at the presence of German literature in the teaching of Czech literature from the socialist period to the post-socialist 1990s. It focuses on literature textbooks for secondary schools. In particular, it looks at the excerpts included in these textbooks, as they present the schoolbook canon the learners get to know in class. This study also examines paratexts, such as introductory or concluding remarks to the excerpts. It further outlines how the selection of authors and their works reflect the cultural and political climate and the requirements for literature teaching of the respective periods. The example of Johann Wolfgang von Goethe's tragedy *Faust* in particular suggests how the selection of excerpts and their paratexts can convey a distorted image of a work's tonality. The contribution further discusses if excerpts with a potentially rebellious content might have been attenuated by paratexts so they would conform to the prevailing socialist ideology while at the same time subtly criticising it. Further, the study points to the enhanced presence of lyrical texts in the period before and after the 1989, which might have been a way to address the emotional world of the learners particularly well. Eventually, it analyses how the topic of war and ecological destruction was presented and how the German

literature from Prague was included in the textbooks that appeared after the Velvet Revolution.

Schlüsselwörter:

Deutsche Literatur, tschechische Lesebücher, Bildung, Kanon, Sozialismus

Německá literatura, české čítanky, vzdělání, kánon, socialismus

German literature, Czech textbooks, education, canon, socialism

1 Einführung

Dieser Beitrag präsentiert Resultate eines Forschungsprojektes, das sich mit der Frage befasste, wie sich der tschechische Literaturunterricht von der sozialistischen über die post-sozialistische zur kapitalistischen Periode verändert hat. Es wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF) finanziert und am Lehrstuhl für tschechische Literatur der Pädagogischen Fakultät der Karlsuniversität in Prag von 2010-2014 durchgeführt (*Kanon, Identität und literarisches Lernen in tschechischen Lesebüchern, 1948–2010*). Diese Studie war die erste, welche sich explizit mit der Entwicklung von Literaturlehrwerken in Osteuropa befasste, während es zu Lehrwerken für andere Fächer, insbesondere für Geschichtslehrbücher im Deutsch-Tschechischen Kontext, bereits eine Reihe von Arbeiten gibt (Dozelel und Helmedach, 2006; Maier, 2004; Badertscher und Grunder, 1996; Notarp, 2001).

Als Grundlage für die Analyse dienten Literaturlehrwerke für die Sekundarstufe (Gymnasium und Fachhochschulen). Diese wurden auf verschiedene Kriterien hin untersucht, darunter die Präsenz von Weltliteratur. Als Teil dieses Kapitels werden hier die Ergebnisse zur Untersuchung der Präsenz deutschsprachiger Literatur dargelegt. Es wurden elf Lesebuchreihen in die Analyse einbezogen, darunter zwei Neuauflagen derselben Serie. Jede Reihe besteht aus vier Bänden, von denen jeder an die Lernenden einer der vier Sekundarstufen gerichtet ist. Die Lesebücher vertreten verschiedene kulturpolitische Perioden. Es finden sich Lesebücher für die stalinistisch geprägten 1950er-Jahre,

für die de-stalinisierten 1960er-Jahre, für die Zeit der Normalisierung in den 1970er-Jahren, für die post-sozialistischen 1990er-Jahre, für die Zeit der Milleniumswende und für das erste Jahrzehnt danach. Für den vorliegenden Beitrag wurden nur die Lesebücher berücksichtigt, welche bis zu den 1990er-Jahren herauskamen.

Im Zentrum der Analyse standen die ein- bis dreiseitigen Auszüge aus literarischen Werken, die in den Lesebüchern abgedruckt sind. Die Herausgeberinnen und Herausgeber der Lesebücher haben diese Auszüge als repräsentativ für ein Werk, für eine Autorin oder einen Autor oder für eine literarische Strömung erachtet und entsprechend ausgewählt. Die Lesebuchauszüge, wie auch die Lesebücher an sich, sind Bestandteil des sogenannten Funktionsgedächtnisses einer Gesellschaft, wie die Gedächtnistheoretikerin Aleida Assman es zur Abgrenzung vom Speichergedächtnis formuliert hat (Assmann, 1999). Sie stellen eine Art Denkbilder dar, indem sie den Lesenden eine bestimmte Szene präsentieren, die sie zum Denken anregen soll (Köhnen, 1996; Müller-Michaels, 1996; Müller-Michaels, 1997; Knoche, Koch und Köhnen, 2003; Lüdke und Schmidt, 1990). Aussagekräftig für die Nachzeichnung von kulturellen Entwicklungen sind insbesondere Lesebücher, in denen über einen bestimmten zeitlichen Verlauf hinweg derselbe Autor oder dieselbe Autorin vorkommt, mit jeweils demselben Werk, jedoch mit unterschiedlichen Auszügen daraus. Diese Auszüge reflektieren das kulturpolitische Klima ihrer Zeit. Ebenfalls berücksichtigt wurden in der Analyse Paratexte im Sinne von Gérard Genette, wie zum Beispiel Einführungen oder Kommentare zu den Auszügen (Genette 2008). In den nachfolgenden Ausführungen wird die Präsenz der deutschsprachigen Literatur gesondert nach kulturpolitischen Zeitabschnitten betrachtet.

2 Die stalinistischen 1950er-Jahre

Während der gesamten sozialistischen Zeit wurden nur solche Werke aus der Weltliteratur verwendet, welche der sozialistischen Weltansicht entsprachen. In den Lesebüchern der 1950er-Jahre allerdings finden sich weder Werke aus der deutschsprachigen, noch aus anderen Literaturen außerhalb der tschechischen und slowakischen (Dvořák, 1950; Hrabák, 1950; Brambora, 1952; Blahová, 1950). Dies war eine Zeit, als die Festigung des tschechischen Staates Priorität hatte, nachdem die

Nationalsozialisten ihn während Zweiten Weltkrieges besetzt hatten und nachdem in der Folge des Februarumsturzes von 1948 die sozialistische Ausrichtung der Tschechoslowakei umgesetzt werden sollte. Die Lesebuchpräsenz von literarischen Werken aus anderen Nationen stand damals nicht im Vordergrund.

3 Die 1960er-Jahre

Die 1960er-Jahre waren in kulturpolitischer Hinsicht eine komplexe Zeit, und wenn man sie unter einem Jahrzehnt zusammenfasst, wird man ihrer Heterogenität nicht vollkommen gerecht. Der Grund, warum sie hier dennoch als Jahrzehnt zusammengefasst werden, liegt darin, dass neue Lesebücher primär in der ersten Hälfte dieses Jahrzehnts erschienen, in der zweiten Hälfte jedoch keine neuen Lesebücher herauskamen, wenn sich auch in kultureller und politischer Hinsicht im Zuge des Prager Frühlings viel veränderte. In den 1960er-Jahren kamen, im Gegensatz zu denjenigen der 1950er-Jahre, in den Lesebüchern einige Werke aus ausländischer Literatur vor, darunter auch der deutschen (Hykeš und Pech, 1964; Tichý, 1964; Páleníček, Höinig und Týml, 1963). Beispielsweise finden wir aus Johann Gottfried Herders (1744–1803) *Ideen zur Philosophie der Menschheit* (1784–1791) einen Auszug aus dem Band, der sich mit den slawischen Völkern befasst (Hykeš und Pech, 1964, S. 413–414). Passend zu den 1960er-Jahren mit ihrem Fokus auf Folklore, nationaler Identität und Stärkung der Idee eines sozialistischen Osteuropas wurde ein Auszug gewählt, der die Geschichte und geographische Ausbreitung der slawischen Völker darstellt. Die Anmerkung am Ende des Auszuges schlägt die Brücke zur nationalen Wiedergeburt, indem sie erwähnt, dass dieses Werk Herders auf die Wiedergeburt Autoren einen starken Einfluss gehabt habe. Die gesellschaftliche Strömung der nationalen Wiedergeburt des 19. Jahrhunderts wurde von den Sozialisten im 20. Jahrhundert instrumentalisiert, um den Tschechinnen und Tschechen eine Kontinuität in der Idee des gesellschaftlichen Engagements zu suggerieren. Ebenfalls passend für das gesellschaftliche Klima ist der Hinweis auf Herders Volksliedersammlung in der Anmerkung.

Der zweite deutsche Autor, der in den Lesebüchern der 1960er-Jahre vorkommt, ist Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Von ihm finden sich Gedichte wie *Das Heideröschen*, *Der Fischer* und *Der Sänger*.

Diese Gedichte entsprachen dem Zeitgeist der tschechischen 1960er-Jahre mit ihrer Betonung von Folklore. Weiter sind Auszüge aus Goethes Tragödie *Faust* abgedruckt. Auszüge aus dem *Faust* erscheinen in den Lesebüchern verschiedener Jahrzehnte, und die jeweilige Auswahl der Szenen reflektiert das gesellschaftliche und kulturelle Klima zur Zeit der Publikation sowie die Erwartungen der Herausgeberinnen und Herausgeber an den Bildungseffekt bei den Lernenden (Hykeš und Pech, 1964, S. 414–417, 417–419).

Im Lesebuch der 1960er-Jahre kommt zuerst der erste Monolog der Hauptperson aus dem ersten Teil des *Faust* vor. Dort beklagt sich Faust darüber, dass die Wissenschaft ihm seine grundlegendsten Fragen zur Welt und zu den Menschen nicht habe beantworten können. Die Wissenschaft, sein Dokortitel, verstaubte Bücher und Forschungsinstrumente hätten ihm eher Beklemmung statt befreiender geistiger Erkenntnis verschafft. Es ist unschwer zu verstehen, wie dieser Ausschnitt mit seiner Kritik an Wissenschaft, die als realitätsfremd dargestellt wird, in die sozialistische Weltsicht passte, weil sie die Tätigkeit von Arbeitern und Bauern über diejenige von Intellektuellen stellte.

Der zweite abgedruckte Ausschnitt stammt aus dem zweiten Teil des *Faust*. Es handelt sich um den letzten Monolog Fausts, in dem er verkündet, er wolle einen Sumpf trockenlegen, um dort Wohnraum für viele Menschen zu schaffen. Der Monolog klingt prophetisch und enthusiastisch, insbesondere, wenn Faust hervorhebt, wie hier ein Volk durch Freiheit und Arbeit glücklich leben solle. Die Anmerkung am Ende des Ausschnittes fasst die Handlung der Tragödie so zusammen, dass Faust unglücklich sei, weil er mit seinem Verstand die Geheimnisse der Welt nicht durchdringen könne. In einem Pakt mit dem Teufel erfahre er Luxus, jedoch fände er Glück und Zufriedenheit erst im Kampf für Freiheit und in der Arbeit einfacher Leute.

Die Auswahl der Ausschnitte aus dem *Faust* sowie der Paratext am Ende des Ausschnittes vermitteln den vereinfachten und verzerrten Eindruck, dass *Faust* ein Intellektueller war, der sich von seiner wissenschaftlichen Tätigkeit abwandte, um sich zum einfachen Volk zu gesellen und in Zusammenarbeit mit ihm die Vorzüge eines Kampfes für Freiheit und Arbeit umzusetzen. Eine solche Interpretation passte in das sozialistische Weltbild, insbesondere in dasjenige zu Beginn der 1960er-Jahre, als viele Tschechinnen und Tschechen an den Aufbau einer gerechteren Gesellschaft mittels der sozialistischen Ideologie glaubten, bevor sie von

der totalitären Richtung, welche der Sozialismus bei ihnen genommen hatte, desillusioniert wurden.

Wie stark hier ein Ausschnitt aus einem literarischen Werk instrumentalisiert wird, stellt man fest, wenn man den Quellentext, die gesamte Tragödie des *Faust*, einbezieht, die ausgewählten Ausschnitte darin lokalisiert und den jeweiligen Kontext beachtet. So stellt sich heraus, dass Faust zwar durchaus unzufrieden mit den Erkenntnissen ist, die ihm seine wissenschaftliche Tätigkeit bislang gebracht hatte. Im Stück wird jedoch in den nachfolgenden Repliken auch betont, dass Faust sich zu metaphysischen Theorien hingezogen fühlt. Metaphysik passte nicht zur sozialistischen Ideologie und daher wurde dieser Aspekt der Persönlichkeit Fausts auf die Aussage in der Anmerkung reduziert, dass er einen Pakt mit dem Teufel eingehe.

Ebenfalls weggelassen wurden Repliken, welche Fausts letztem Monolog vorausgehen und nachfolgen und den entsprechenden prophetischen Gehalt relativieren würden. In diesen würde den Lesenden klar, dass es Faust nicht gelingen wird, Wohnraum für Millionen zu schaffen, denn in Wirklichkeit rührt der Baulärm, den er hört, nicht von Arbeiten für neues Land her, sondern von Totengeistern, die sein Grab schaufeln. Faust verkennt diesen Sachverhalt, da ihn die Allegorie der Sorge in vorhergehenden Szenen hat erblinden lassen. Nach diesem letzten Monolog stirbt er, und in den nachfolgenden Szenen geht es vor allem darum, ob seine Seele gerettet werden könne. Auch diese Szenen kommen im Lesebuch nicht vor, da religiöse Aspekte im Literaturunterricht nach Möglichkeit ausgeblendet wurden. Die Auswahl der Texte für die Lesebücher widerspiegelt, wie jede Auswahl, die Interessen der Machthaber, in diesem Fall die Verbreitung der Idee, dass sozialistische Sichtweisen in den Literaturen verschiedenster Nationen und Epochen zu finden seien, sogar in dieser berühmten Tragödie Goethes, des bekanntesten Schriftstellers der deutschen Literatur.

4 Die 1970er-Jahre

In den Lesebüchern der 1970er-Jahre kommen mehr Autorinnen und Autoren aus anderen Philologien vor als dies in den 1950er- und 1960er-Jahren der Fall gewesen war. Selbstverständlich wurden nur solche Werke aus der ausländischen Literatur gewählt, die in das sozialistische Weltbild passten. Aus der deutschen Literatur finden sich beispielsweise

Ausschnitte aus den Geschichten von *Till Eulenspiegel*, eines jungen Mannes, der den Mächtigen seiner Zeit einen Spiegel vorhält. Zum Einbezug dieses Werkes in das Lesebuch der 1970er-Jahre mag dessen damalige Verfilmung in der DDR und in der Sowjetunion beigetragen haben. Weiter ist Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen mit seinem *Simplicius Simplicissimus* vertreten (Dvořák, 1976, S. 248–252). Die publizierten Ausschnitte stellen den Traum von Simplicissimus dar, in dem er die vorherrschende Gesellschaftsordnung als Baum sieht, in welchem die ausgebeutete Unterschicht die Wurzeln sind, während die Privilegierten auf den Ästen sitzen. Der sozialistischen Gesellschaftskritik und ihrer Aufgabe, soziale Ungleichheit aufzulösen, kam eine solche Darstellung entgegen. Die einleitende Anmerkung zu den Ausschnitten erklärt, dass der Bauernjunge Simplex von Rittern ausgeraubt und gezwungen worden sei, bei ihnen zu bleiben, wodurch er verschiedene Kriegsgeschehnisse miterlebt habe. Hungernd und frierend sei er eingeschlafen und habe einen Traum gehabt, in welchem ihm die gegenwärtige Weltordnung und der Soldatenstand dargestellt worden sei. Diese Einleitung schafft Mitleid mit der Hauptperson und verschärft dadurch die im nachfolgenden Traum geäußerte Gesellschaftskritik (Dvořák, 1976, S. 213–215, 248–252).

Weiter findet sich in den Lesebüchern der 1970er-Jahre ein Ausschnitt aus Gotthold Ephraim Lessings Komödie *Minna von Barnhelm* sowie Ausschnitte aus dem Werk Goethes und Friedrich Schillers (1759–1805) (Dvořák, 1976, S. 257–259, 293–299, 299–301). Während in den 1960er-Jahren vor allem solche Gedichte von Goethe gewählt wurden, die sich mit dem damaligen gesellschaftspolitischen Fokus auf Folklore vereinbaren ließen, beispielsweise *Der Fischer*, finden wir in den Lesebüchern der 1970er-Jahre auch ein anders ausgerichtetes lyrisches Gedicht, *Die Nähe des Geliebten*. Es erscheint zum ersten Mal in einem der untersuchten tschechischen Lesebücher und handelt von einer Frau, die sich nach ihrem Geliebten sehnt. Die Liebesthematik, die Perspektive einer Frau und ihre direkte Rede schaffen eine intensiver auf das Gefühlsleben eines Individuum gerichtete Tonalität, als wir sie in den Gedichten von Goethe in den 1960er-Lesebüchern gefunden hatten.

Weiter ist im Lesebuch der 1970er-Jahre ein Ausschnitt aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) abgedruckt. Dieses Werk hat unter anderem das Leben von herumziehenden Theaterleuten zum

Thema: Dieser Fokus wäre in den 1960er-Jahren unmöglich gewesen, da diese den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft in den Vordergrund pädagogischer und kultureller Unternehmungen stellte und der Boheme gegenüber kritisch eingestellt war. In diesem Lesebuchtext singt Mignon ihr berühmtes Lied von den Zitronenbäumen in Italien. Das artikulierte Fernweh wird in der Anmerkung, welche auf den Ausschnitt folgt, verdeutlicht: Dort heißt es, dass Italien damals das ersehnte Land von Künstlern gewesen und dank dieses Romans in das europäische Bewusstsein getreten sei. Viele Dichter hätten es Goethe gleich getan und seien dort hingereist, darunter auch tschechische, wie Mácha, Vrchlický und Hora. Bezüglich des Liedes von Mignon wird eine Verbindung zur tschechischen Nationalhymne, *Kde domov můj*, hergestellt. Es äußert sich an diesem Beispiel eine Tendenz, die in den Lesebüchern der 1970er-Jahre häufig zu beobachten ist: Es wird ein Lesebuchtext gewählt, der sich mit der sozialistischen Ideologie nicht direkt vereinbaren lässt. Im Paratext, in den Anmerkungen zu Beginn und Ende des Ausschnittes, wird kompensatorisch eine Verbindung zur sozialistischen Ideologie geschaffen: hier der Hinweis auf Klassiker der tschechischen Literatur und auf die Nationalhymne. Vor allem der letztere Hinweis scheint aufgesetzt und mit der Tonalität des Lesebuchtextes nicht unmittelbar zu vereinbaren. Es ist naheliegend, dass diese Anmerkung aus strategischen Gründen gewählt wurde, um die Präsenz dieses Textes in einer offiziellen Publikation, wie es ein Lesebuch ist, zu rechtfertigen.

Aus Goethes *Faust* wurde im Lesebuch der 1970er-Jahre ein anderer Auszug gewählt als in demjenigen der 1960er-Jahre. Dort hatten die Lesenden den Monolog vorgesetzt bekommen, in dem Faust sich darüber beklagt, dass ihm die Wissenschaft seine grundlegendsten Fragen zur Menschheit und der Welt nicht habe beantworten können. Im Kontext der 1960er-Jahre konnte dieser Monolog als Herabsetzung von Intellektuellen interpretiert werden, die im Vergleich zu Arbeitern und Bauern keine richtige Arbeit leisten würden. Im Lesebuch der 1970er-Jahre hingegen fehlt diese Schelte auf die Nutzlosigkeit von realitätsfremden Wissenschaftlern. Stattdessen wird die Szene dargestellt, in der Faust mit dem Teufel seinen Pakt schließt. Die Anmerkung zu diesem Ausschnitt fasst das weitere Geschehen in diesem Theaterstück zusammen und erwähnt dabei, dass Faust mit dem Teufel um seine Seele gewettet habe. Die Nennung der Seele erlaubt einem metaphysischen Element, in einem Lesebuch Platz zu erhalten, während diese Aspekte in den Lesebüchern der 1960er-Jahre kaum erwähnt wurden.

Der zweite Ausschnitt aus dem *Faust* im Lesebuch der 1970er-Jahre stellt, wie schon in den 1960er-Jahren, den letzten Monolog des Faust vor, der aus dem zweiten Teil des Stücks stammt. Dort verkündet die Hauptperson, sie wolle Raum für Millionen schaffen. Allerdings sind hier bedeutende Unterschiede zwischen den beiden genannten Lesebüchern zu erkennen. Im Lesebuch der 1970er-Jahre ist dem Monolog die Replik Fausts vorangestellt, in der er die Aufseher anweist, mehr Arbeiter herbeizuschaffen und diese auch mit Gewalt zur Arbeit zu zwingen. Das Thema von Arbeit im Zusammenhang mit Gewaltausübung wäre in den Lesebüchern der 1960er-Jahre nicht gerne gesehen worden; die Gräueltaten der stalinistischen 1950er-Jahre mit Zwangsarbeitslagern waren noch nicht weitreichend thematisiert worden, und Arbeit war generell ein positiv besetzter Begriff. Hier, in den 1970er-Jahren, findet sich eine negative Besetzung dieses Begriffs, als solle eine versteckte Regimekritik geübt werden. Ein weiterer bedeutender Unterschied zum Lesebuch der 1960er-Jahre besteht darin, dass der Ausschnitt nicht mit dem prophetisch lautenden letzten Monolog Fausts endet, sondern mit seinem Tod und entsprechenden Repliken des Teufels und Chors. Wo die Präsenz von Goethes Faust im Lesebuch der 1960er-Jahre auf einer prophetischen Note ausklang, endet dasjenige der 1970er-Jahre mit seinem Ableben und der Aussage des Teufels über die Nichtigkeit allen Seins. Die prophetische Aussagekraft von Fausts letztem Monolog, die sich in den 1960ern mit dem sozialistischen Optimismus verbinden ließ, wird dadurch gedämpft.

Aus der deutschen Literatur lernen die Lernenden der 1970er-Jahre weiter Schiller und sein Drama *Die Räuber* (1781) kennen. Dieses Theaterstück handelt davon, wie Karl Moor zu einem Räuberhauptmann wird, nachdem sein Bruder, der stets im Schatten Moors stand, ihn beim Vater diffamiert hat. Der Bruder hatte den Vater mittels falscher Informationen dazu gebracht, Karl einen Brief zu schicken, in dem der Vater ihm mitteilt, er habe ihn enterbt. Im Lesebuchausschnitt wird die Szene gezeigt, in der Karl sich über diesen Brief empört. Er ist wütend und enttäuscht und beschließt, sich von der Gesellschaft abzuwenden. Seine Freunde bringen ihn dazu, ihr Räuberhauptmann zu werden, und sie schwören einander bedingungslose Treue bis in den Tod. Die Szene ist emotional stark aufgeladen; Karl lässt seinen Gefühlen der Wut und Enttäuschung freien Lauf, der Geist von Rebellion gegen die Gesellschaft ist spürbar.

Die Zeichnung von Rebellion gegen die vorherrschende Gesellschaftsstruktur ist in den Ausschnitten der Lesebücher aus den 1970er-Jahren wiederholt auffindbar (Stohler, 2014). Man mag in diesem Grundzug eine unterschwellige Gefühlsäußerung der Herausgeberinnen und Herausgeber gegen die Unterdrückung der Tschechinnen und Tschechen nach den niedergeschlagenen Reformen im Zuge des Prager Frühlings von 1968 und der nachfolgenden autoritären Umgestaltung der Gesellschaft durch eine „Normalisierung“ vermuten. Wenn dies auch der Beweggrund, vielleicht ein unbewusster, dafür war, genau diese Szene aus den *Räubern* zu wählen, so musste diese Wahl dennoch mit der offiziellen sozialistischen Ideologie in Einklang gebracht werden. Hier spielen, wie bereits früher erwähnt, die Paratexte eine Rolle. In der Anmerkung zum Lesebuchausschnitt steht, dass das Motto des Theaterstücks die Worte *In tyrannos, Gegen die Tyrannen*, sei. Weiter wird in der Anmerkung erwähnt, dass Schiller Ehrenbürger der Französischen Republik geworden sei, welche aus der Revolution hervorgegangen sei. Diese Anmerkung verbindet den Ausschnitt mit einigen der Schlüsselwörter des Sozialismus: Aufstand gegen Unterdrücker, Revolution, Französische Republik. Der Ausschnitt, der isoliert als Aufruf gegen die vorherrschende sozialistische Gesellschaft gelesen werden könnte, wird in einen Rahmen eingebettet, welcher der offiziellen Doktrin entsprach, und entgeht somit einer offenen möglichen Regimekritik. Diese Strategie ist in den Lesebüchern der 1970er-Jahre häufig zu finden: Man versuchte zwar formal, den sozialistischen Anforderungen an Lesebuchinhalte zu entsprechen, wählte aber dennoch Ausschnitte, die auch anders gedeutet werden konnten. Der Ausschnitt ließ auch eine sozialistische Interpretation zu in dem Sinne, dass Karl Moor sich gegen die damals vorherrschende kleinbürgerliche Gesellschaft mit ihrer moralischen Verdorbenheit habe zur Wehr setzen müssen. Auf diese Weise sicherten sich die Herausgeber der Lesebücher gegen den Vorwurf ab, sie hätten Texte gewählt, welche den sozialistischen literaturdidaktischen Vorgaben nicht entsprächen.

Weiter sind in den Lesebüchern der 1970er-Jahre Auszüge aus Werken zu finden, die sich mit Naturbetrachtungen befassen, beispielsweise Heinrich Heines (1797–1856) Gedicht *Auf dem Brocken* oder sozialkritische literarische Texte, wie Heines Gedicht über die schlesischen Weber. Zu den sozialkritischen Texten gehören auch Auszüge aus den Werken von Karl Marx (1818–1883) und Friedrich Engels (1820–1895) (Cenek, 1976, S. 128–129, 310, 311–112)

Je näher man in den Lesebüchern dem 20. Jahrhundert kommt, desto stärker tritt das Thema des Krieges und des Faschismus in den Vordergrund. Dazu gehören Auszüge aus Thomas Manns (1875–1955) Erzählung „Mario und der Zauberer“ (1930) (Cenek, 1972, S. 227), aus Bertolt Brechts (1898–1956) Theaterstück *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (1935–43), weiter ein Gedicht des DDR-Dichters und Politikers Johannes R. Becher (1891–1958), ein Auszug aus dem Roman *Das siebte Kreuz* (1942) der DDR-Autorin Anna Seghers (1900–1983), aus Lion Feuchtwangers (1884–1958) Roman *Die Füchse im Weinberg* (1947) sowie aus Heinrich Bölls (1917–1985) Roman *Billard um halb-zehn* (1959) (Zeman und Hnízdo, 1978, S. 89–93, 176–178, 234–238, 238–242, 251–254). Während des Sozialismus wurden Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und an die Gräueltaten des Faschismus im Bewusstsein der Bevölkerung wach gehalten, um das sozialistische Regime zu rechtfertigen. In den Lesebüchern finden sich immer wieder Verweise auf literarische Werke, welche die Leistung der Roten Armee bei der Befreiung großer Teile Europas vom Faschismus hervorhoben und den Sozialismus mit seinem Anspruch auf völkerübergreifende Menschlichkeit als logische Alternative zu diesen Entwicklungen darstellte.

5 Die 1990er-Jahre

Nach der Samtenen Revolution von 1989 kamen neue Lesebücher heraus. Die Herausgeberinnen und Herausgeber durften diese nun frei von den ideologischen Einschränkungen, die während des Sozialismus vorherrschten, zusammenstellen. Eine der ersten Lesebuchserien, die unmittelbar nach der Wende herauskam, wurde bezeichnenderweise als „Alternative Lesebücher“ betitelt, um damit die Distanzierung zu den offiziellen Lesebüchern, welche während des Sozialismus an Schulen verwendet worden waren, hervorzuheben (Jitka Černíková und Věra Martinková, 1991, 1992, 1993, 1994). Diese Lesebücher enthielten teilweise Auszüge aus den Werken von Autorinnen und Autoren, die vormals verboten oder offiziell nicht unterstützt worden waren. Teilweise kamen in diesen neuen Lesebüchern dieselben Autorinnen und Autoren vor, jedoch Auszüge aus anderen Werken von ihnen, oder es kamen dieselben Werke vor, jedoch andere Auszüge daraus. Manchmal kamen dieselben Auszüge vor, wurden jedoch anders eingeleitet oder

kommentiert; die zum Auszug gehörenden Paratexte veränderten sich, und dadurch erhielten die Auszüge eine andere Tonalität.

Als Beispiel für einen gleichbleibenden Auszug, der jedoch anders eingeleitet wird, kann der Lesebuchtext zu Grimmelshausens *Simplex Simplicissimus* dienen. In den Lesebüchern der post-sozialistischen 1990er-Jahre kommt derselbe Auszug vor wie in denjenigen der sozialistischen 1970er: Es handelt sich um den Auszug, in welchem Simplex' Traum von der damaligen ungerechten Gesellschaftsordnung dargestellt wird. In den 1970er-Jahren wurde dieser Auszug mit den Worten eingeleitet, dass die Hauptperson ausgeraubt wurde, hungrig sei und friere. Auf diese Weise wurde Mitleid geweckt. In den 1990ern hingegen wird der Roman zuerst literaturgeschichtlich verortet, indem auf seine Entstehungszeit im Barock hingewiesen wird. Weiter wird die Erzählform charakterisiert, indem gesagt wird, der Roman sei in der ersten Person Singular gehalten. Solche Hinweise auf formale Eigenschaften eines Textes fehlten in den Lesebüchern während des Sozialismus, als der Fokus in erster Linie auf den sozialkritischen Inhalten von literarischen Werken lag.

Goethes Werk ist unter anderem mit Auszügen aus seinem Roman *Die Leiden des jungen Werther* vertreten (Jitka Černíková und Věra Martinková, 1991, S. 247-248). Im Lesebuch der 1970er-Jahre war aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahren* ein Auszug publiziert worden, in welchem Mignon in ihrem Lied von den Zitronenbäumen die Sehnsucht Intellektueller nach der kulturellen Inspiration des fernen Italien ausgedrückt hatte. Der Anforderung der sozialistischen Literaturdidaktik, dass literarische Werke wenn immer möglich auf soziales Unrecht hinweisen sollen, entsprach jener Ausschnitt nur im Paratext mit seinem Hinweis einer Auswirkung auf die tschechische Wiedergeburtbewegung. Hier, im post-sozialistischen Lesebuch der 1990er-Jahre, kommen Auszüge aus den *Leiden des jungen Werther* vor, welche persönlichem Empfinden Ausdruck verleihen: Werther bekundet in diesen Lesetexten, wie seine Verliebtheit in Lotte all seine Gedanken gefangen hält. Der Fokus dieses Ausschnittes liegt somit auf den innersten Gemütsregungen eines Individuums, seinen intensiven Gefühlen für eine andere Person. Von den gesellschaftskritischen Anforderungen der Jahre vor der Wende haben sich die Herausgeberinnen somit stark entfernt.

Auch aus Goethes *Faust* kommen, wie bereits in früheren Lesebüchern, wieder Auszüge vor (Jitka Černíková und Věra Martinková, 1991, S. 248–254). Mehr noch als in früheren Lesebüchern finden sich hier Repliken, die dem genannten prophetisch anmutenden Monolog Fausts vorangehen oder auf ihn folgen. Dazu gehören beispielsweise Repliken, die klar machen, dass Fausts Pläne zur Schaffung von neuem Land weniger in Nächstenliebe denn in Herrschaftswünschen gründen, wie dieses Zitat belegt: „Zemí chci vládnout! Vlastnictvím! / Nic není slava. Čin je vším.“ (Herrschaft gewinn’ ich, Eigentum! / Die That ist alles, nichts der Ruhm. Goethe, 1982, S. 311). Auch Repliken, die metaphysische Elemente beinhalten, kommen vor, beispielsweise, wenn die Engel nach Fausts Tod seine Seele wegtragen. Noch deutlicher als in den Lesebüchern der 1970er-Jahre wird der prophetische Gehalt von Fausts letztem Monolog relativiert.

Weiter wurden für das Lesebuch der 1990er-Jahre aus der deutschen Romantik die folgenden Autoren und Werke ausgewählt: Novalis mit seinen *Hymnen an die Nacht* (1800), Friedrich Hölderlin (1770–1843) mit seinem Roman *Hyperion* (1797, 1799) und Heinrich Heine (1797–1856) mit seinem *Buch der Lieder* (1827), welches das im Lesebuch der 1970er-Jahre vorkommende sozialkritisch inspirierte Gedicht über die schlesischen Weber ersetzt (Jitka Černíková und Věra Martinková, 1992, S. 8–10, 10–11, 11–14). Der lyrische Anteil in diesen Werken hatte sie als für die sozialistische Literaturdidaktik unpassend erscheinen lassen; im Post-Sozialismus wurde diese literarische Richtung nun in den Unterricht integriert; vielleicht, weil man sich erhoffte, dass man die Lernenden so auf einer emotionalen Ebene besonders gut ansprechen könne.

Ferner haben Autoren der Prager deutschen Literatur Eingang in die Lesebücher der post-sozialistischen Periode gefunden. Rainer Maria Rilke (1875–1926) ist mit zwei Gedichten vertreten sowie Franz Kafka (1883–1924), um dessen literaturhistorische Anerkennung zu Beginn des Prager Frühlings Debatten geführt wurden und der danach bis zur Samtenen Revolution aus dem Schulkanon ausgeschlossen war. Von seinem Werk sind Auszüge aus den Aphorismen, aus der Erzählung *Die Verwandlung* sowie aus dem Prozess den Lernenden in den post-sozialistischen Lesebüchern nun zugänglich. Ein weiterer neu in den Schulbuchkanon aufgenommener Autor der Prager deutschen Literatur ist Franz Werfel (1890–1945), von dem Auszüge aus seinem Roman

Die vierzig Tage des Musa Dagh (1933) über den Völkermord an den Armeniern präsentiert werden (Martinková et al., 1993, S. 28, 98–101, 102–103).

Weiter wird die jüdische Thematik in den Lesebüchern angesprochen, indem Thomas Manns (1875–1955) Roman *Joseph und seine Brüder* (1933–1943) dargestellt wird. Die Gräueltaten des Ersten Weltkrieges kommen in Ausschnitten aus Erich Maria Remarques (1898–1970) Roman *Im Westen nichts Neues* (1928) zur Sprache. Ferner finden sich Auszüge aus Lion Feuchtwangers (1884–1958) *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis* (1951), ein Zitat von Robert Musil (1880–1942), das Theaterstück *Die versunkene Glocke* (1897) von Gerhart Hauptmann (1862–1946) sowie Bertolt Brechts (1898–1956) Drama *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (1943) (Martinková et al., 1993, S. 92–93, 93–96, 96–97, 104, 283–286, 295–299). Von Brecht waren im Lesebuch der 1970er-Jahre Auszüge aus seinem Theaterstück *Furcht und Elend des Dritten Reiches* vorgekommen; dieses Werk hatte zur sozialistischen Literaturdidaktik, mit ihrer Hervorhebung des Schreckensregimes der Faschisten und des Zweiten Weltkrieges, gepasst. In den post-sozialistischen Lesebüchern der 1990er-Jahre ist das Thema des Zweiten Weltkrieges in diesem Auszug zwar auch vorhanden, jedoch in einer emotional weniger erdrückenden Variante: Die Hauptperson Schweyk ist in der tschechischen Kultur vor allem aus dem Roman *Der brave Soldat Schwejk* von Jaroslav Hašek bekannt, wo er einen Kleinbürger Prags verkörpert, der auf einfallsreiche Weise dem Militärdienst während des Ersten Weltkrieges zu entgehen versucht. Hier, in Brechts Theaterstück, von dem ein Auszug im Lesebuch der post-sozialistischen 1990er-Jahre vorkommt, wird dieselbe Figur in die Zeit des Zweiten Weltkrieges transferiert. Dabei kommt es zu komischen Szenen, beispielsweise, wenn Schwejk auf dem Weg nach Stalingrad mit Hitler zusammentrifft und dessen imperialistisches Gebaren ungewollt der Lächerlichkeit preisgibt.

Schließlich widerspiegeln weitere Ausschnitte aus Werken der deutschen Literatur, die in den post-sozialistischen Lesebüchern der 1990er-Jahre vorkommen, neben zwei Gedichten von Ilse Aichinger (geb. 1921), die damals verbreitete Angst vor einer nuklearen Katastrophe und der Bedrohung des Planeten durch Umweltzerstörung. In den Auszügen aus Günter Grass' (geb. 1927) Roman *Die Rättin* (1986), beispielsweise, wird eine apokalyptisch anmutende Szene gezeigt, in der ein Schiff von Ratten übersät ist – die Unmenge an Ratten scheinbar ein Sinnbild für

eine aus den ökologischen Fugen geratene Welt. Auch die Lesebuchpräsenz von Friedrich Dürrenmatts (1921–1990) Komödie *Die Physiker* (1962) thematisiert die Gefahr, die von konkurrierenden Atommächten ausgehen könnte, wenn sie in den Besitz von menscheitsbedrohenden wissenschaftlichen Erkenntnissen geraten (Martinková et a., 1994, S. 19, 51–53, 88–90).

6 Zusammenfassung

Die Anzahl von Autorinnen und Autoren aus der deutschen Literatur stieg in der Zeit nach der Samtenen Revolution leicht an, von vierzehn auf siebzehn. Allgemein nimmt die Weltliteratur in den Lesebüchern nach 1989 einen großen Raum ein, was zur gestärkten Präsenz deutschsprachiger Literatur im tschechischen Schulkanon beigetragen haben mag. Allerdings blieb die Anzahl deutschsprachiger Schriftstellerinnen gleich: Es kommen in beiden Epochen nur je eine vor. Die feministische Richtung der Germanistik, welche die geringe Anzahl von Autorinnen in ihrem Kanon bemängelte, hatte offenbar damals ihren Weg noch nicht in den tschechischen Schulkanon gefunden. Die Prager deutschsprachige Literatur, die während des Sozialismus ignoriert wurde, ist seit den 1990er-Jahren Bestandteil tschechischer Lesebücher. Es stellt sich die Frage, ob weitere deutschsprachige Autorinnen und Autoren mit Wurzeln in der tschechischen Kultur in den neuen Schulkanon hätten aufgenommen werden können, darunter beispielsweise Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916), Berta von Suttner (1843–1914), Adalbert Stifter (1805–1868) oder Egon Erwin Kisch (1885–1948). Diese Autorinnen und Autoren waren, zusammen mit anderen deutschsprachigen aus dem tschechischen kulturellen Umfeld, in einer Anthologie unmittelbar nach der Wende dem Lesepublikum vorgestellt worden, sind seither jedoch im tschechischen Schulkanon eher in Vergessenheit geraten (Železná, 1991).

Quellenverzeichnis

- Blahová, Milena et al. (Hg.). (1950). *Čítanka pro IV. třídu gymnasií a vyšších odborných škol*. Praha: Státní nakladatelství učebnic.
- Brambora, Josef et al. (Hg.). (1952). *Čítanka pro III. třídu gymnasií a vyšších odborných škol*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Cenek, Svatopluk und Václav Kučera (Hg.) (1976). *Čítanka II pro střední školy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Cenek, Svatopluk und Vlasta Libosvárová (Hg.) (1972). *Čítanka III pro střední školy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Černíková, Jitka und Věra Martinková (Hg.) (1991). *Čítanka 1: Alternativní učebnice pro 1. ročník středních škol*. Praha: Trizonia 1991.
- Černíková, Jitka and Věra Martniková (Hg.) (1992). *Čítanka 2: Alternativní učebnice pro 2. ročník středních škol*. Praha: Trizonia, 1992.
- Dvořák, Karel, Rudolf Schams (Hg.) (1950). *Čítanka pro první třídu středních škol*. Praha: Státní nakladatelství.
- Dvořák, Karel (Hg.) (1976). *Čítanka I pro střední školy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1982). *Faust*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Hrabák, Josef, Vojtěch Slouka und Oldřich Audy (Hg.) (1950). *Čítanka pro II. třídu gymnasií a vyšších odborných škol*. Praha: Státní nakladatelství učebnic.
- Hykeš, Pravoslav und Vilém Pech (Hg.) (1964). *Čítanka pro první a druhý ročník středních a odborných škol*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Martinková, Věra et al. (Hg.) (1993). *Čítanka 3: Alternativní učebnice pro 3. ročník středních škol*. Praha: Trizonia, 1993.
- Martinková, Věra et al. (Hg.) (1994). *Čítanka 4: Alternativní učebnice pro 4. ročník středních škol*. Praha: Trizonia: 1994.
- Páleníček, Ludvík, Otakar Hönig und Václav Týml (Hg.) (1963). *Čítanka pro čtvrtý ročník středních odborných škol*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Tichý, Vítěslav (Hg.) (1964). *Čítanka pro III. ročník středních a odborných škol*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Zeman, Milan und Vlastislav Hnízdo (Hg.) (1977). *Čítanka IV pro střední školy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida (1999). „Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis – zwei Modi der Erinnerung“. In: Assmann, Aleida (Hg.). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck. S. 130–142.

Badertscher, Hans und Hans-Ulrich Grunder (Hg.) (1996). *Stimmen zur Lehrerbildung und zur Schulbuchproduktion aus Tschechien, der Slowakei und Slowenien*. Bern: Haupt.

Dolezel, Heidrun und Andreas Helmedach (2006). *Die Tschechen und ihre Nachbarn. Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*. Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung.

Genette Gérard (2008). *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Knoche, Susanne, Lennart Koch und Ralph Köhnen (Hg.) (2003). *Lust am Kanon. Denkbilder in Literatur und Unterricht*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Köhnen, Ralph (Hrsg.) (1996). *Denkbilder*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Lüdke, Martin und Delf Schmidt (Hg.) (1990). *Denkbilder, Selbstbilder, Zeitbilder*. Hamburg: Rowohlt.

Maier, Robert (Hg.) (2004). *Zwischen Zählebigkeit und Zerrinnen. Nationalgeschichte im Schulunterricht in Ostmitteleuropa*. Hannover: Hahnsche Buchhandlung.

Müller-Michaels, Harro (1997). Kanon – Denkbilder für das Gespräch zwischen Generationen und Kulturen. In: Ivo, Hubert und Kristin Wardetzky (Hg.). *Aber spätere Tage sind als Zeugen am weisesten. Zur literarisch-ästhetischen Bildung im politischen Wandel*. Berlin: Volk und Wissen. S. 117–23.

Müller-Michaels, Harro (1996). Denkbilder. Zu Geschichte und didaktischem Nutzen einer literarischen Kategorie. In: *Deutschunterricht* (3), 1996, S. 114–122.

Notarp, Ulrike (2001). *Der russische Interdiskurs und seine Entwicklung. Eine kultur- und diskurstheoretische Analyse am Material von Schulbüchern (1986–1991 und 1993–1997)*. München: Sagner.

Stohler, Ursula 2014. From the Communist Era to the Present: Women Writers in Czech Literature Textbooks. In: *Kosmas. Czechoslovak and Central European Journal* 27 (1), S. 27–38.

Železná, Marta. (1991). *Co v učebnicích chybělo. O německy psané literatuře v českých zemích*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.

Migrantenliteratur – Versuch einer Begriffserklärung. Artur Becker als Fallbeispiel

Anna Górajek
Universität Warschau

„Auf die Frage, was heute das Europäische in der europäischen Literatur ist, habe ich nur eine Antwort, deren kürzeste Variante lautet: Das ist Joydeep Roy Bhattacharaya, ein in Amerika ansässiger Inder.“

Dubravka Ugrešić, Ich und mein Gepäck

Annotation

Artur Beckers literarisches Schaffen wird in der Bundesrepublik als Migrantenliteratur bezeichnet, da er als Spätaussiedler aus Polen Mitte der 1980er Jahre in die Bundesrepublik ausgewandert ist. 2009 wurde er mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis ausgezeichnet, als der Preis noch als eine Auszeichnung für auf Deutsch schreibende Autoren nicht deutscher Muttersprache vergeben wurde. Die Frage nach der Muttersprache schien damals ausschlaggebend zu sein. Heute betont man statt des Sprachwechsels eher den Kulturwechsel, der prägend für das Werk von Autoren mit eigener oder vererbter Migrationsgeschichte zu sein scheint. Spätestens seitdem die Vertreter der zweiten Migrantengeneration sich schriftstellerisch zu betätigen begannen, setzte aufs Neue die Suche nach einem passenden literarischen Terminus ein (Migrationsliteratur, Chamisso-Literatur, interkulturelle Literatur etc.), mit dem man das Werk von Schriftstellern bezeichnen könnte, die ihrer Herkunft nach nicht aus Deutschland (oder dem deutschsprachigen Raum) stammen. Der Beitrag ist ein Versuch, sich am Beispiel Artur Beckers dem weiterhin unklaren Begriff der

Literární tvorba Artura Beckera se v Německu označuje jako migrační literatura, neboť autor se do Spolkové republiky přistěhoval z Polska v polovině osmdesátých let. V roce 2009 obdržel Cenu Adelberta von Chamisso, která vyznamenávala německý píšící autory, jejichž mateřským

jazykem nebyla němčina. Tehdy se zdála být rozhodující otázka mateřštiny. Dnes se považuje za zásadní spíše než změna jazyka změna kulturní, která se promítá do díla autorů s vlastním nebo zděděným migračním pozadím. Nejpozději v okamžiku, kdy zástupci druhé generace začali svou spisovatelskou dráhu, bylo nutné hledat nový odpovídající literární termín (Migrationsliteratur, Chamisso-Literatur, interkulturelle Literatur etc.), který by označoval díla autorů nepocházejících z Německa nebo německy mluvících zemí. Příspěvek se pokouší přiblížit termín migrační literatury na příkladu díla Arthura Beckera.

Literature of Artur Becker is in Germany classified as so-called Migrantenliteratur, because Becker was born in Poland and emigrated to Germany in the mid-80s. In 2009 the writer was awarded the Adelbert von Chamisso prize, which was at that time granted as a reward for people who write in German, but non-native speakers. Currently language of literary expression seems to be of secondary importance. More important from the point of view of criticism are the cultural changes which are posing inspiration for the authors in both thematic and stylistic sphere. Simultaneously with the advent of the authors referred to as immigrants of second-generation flared up again among literary scholars the discussion around the concept of Migrantenliteratur. This article is a contribution to the debate around this issue. Based on the works of Arthur Becker's attempts to clarify mentioned terminology.

Schlüsselwörter:

migration, Identität, Literatur, Artur Becker

migrace, identita, literatura, Artur Becker

migration, identity, literature, Artur Becker

Ich möchte von der These ausgehen, dass die Begriffe ‚Migranten- und Migrationsliteratur‘, oft austauschbar verwendet, nicht identisch sind (vgl. Rösch in URL 5). Zugegebenermaßen ist es nicht einfach, sie trennscharf voneinander zu unterscheiden. Beide beziehen sich auf das Phänomen der ‚Migration‘, verstanden als Abwanderung in ein anderes Land und nicht in eine andere Gegend in demselben Staat. Von der *Exilliteratur* unterscheiden sie sich in ihrer Zielsetzung, d. h. die Autoren der ‚Migranten- bzw. der Migrationsliteratur‘ orientieren sich

an der Einwanderungsgesellschaft als Ort der Literaturproduktion und -rezeption und nicht an dem Herkunftsland, was sich nicht zuletzt in der gewählten Sprache widerspiegelt (obwohl auch nicht immer). Es sind weder die ersten noch die letzten Termini, die eine sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beobachtende Entwicklung in der deutschsprachigen Literatur zu benennen versuchen. Obwohl sie in der Literaturwissenschaft verwendet werden, die sich bemüht, sie als rein literarische Termini zu gebrauchen, weisen sie einen klaren politischen Ursprung auf.

Der Begriff ‚Migrantenliteratur‘ ersetzte die mit der Zeit als politisch fragwürdig angesehenen Termini ‚Gastarbeiter- bzw. Ausländerliteratur‘. Jedoch erwies sich die neu eingeführte Begrifflichkeit ebenfalls als problematisch, da auch sie nicht unbedingt politisch neutral zu sein schien. Eigentlich müsste sie sich auf Texte beschränken, die von Migranten geschrieben werden. Der Begriff wird jedoch viel breiter gehandhabt und bezieht sich auch auf das Werk von Schriftstellern, die man als Zuwanderer der zweiten oder gar der dritten Generation bezeichnet. Diese Menschen, die in Deutschland, Österreich oder der Schweiz geboren worden und aufgewachsen sind, haben keine eigene Migrationserfahrung, aber selbst wenn sie die deutsche, österreichische oder schweizerische Staatsbürgerschaft von Geburt an besitzen, gehören sie auf Grund einer politischen Entscheidung zu der Gruppe der Einwanderer, zu den sog. Deutschen, Österreichern oder Schweizern mit Migrationshintergrund,¹ und wenn sie sich schriftstellerisch betätigen, werden auch sie quasiautomatisch als Autoren der ‚Migrantenliteratur‘ bezeichnet. Wenn aber die nationale Abstammung des Autors (oder gar seiner Eltern) als ausschlaggebendes Kriterium verstanden wird, haben wir es mit einer Literatur der Ausgrenzung zu tun. Darüber hinaus dürfte es in literaturwissenschaftlicher Hinsicht nicht weit führen, wenn man Texte vordergründig über die Herkunft ihrer Autoren beschreiben wollte. Unhaltbar ist die Annahme, dass Biographien von Autoren alle von ihnen verfassten Texte bis ins Einzelne erklären können. Viele Schriftsteller wehren sich gegen die ausgrenzende Zuordnung, denn sie sehen in der Bezeichnung ‚Migrationsliteratur‘ einen Literaturterminus,

1 Der Begriff stammt aus der amtlichen deutschen Statistik (URL10), die damit alle nach 1949 auf das heutige Gebiet der Bundesrepublik Deutschland Zugewanderten, sowie alle in Deutschland geborenen Ausländer und alle in Deutschland als Deutsche Geborenen mit zumindest einem nach 1949 zugewanderten oder als Ausländer in Deutschland geborenen Elternteil als Gruppe zusammenfasst.

der die Biographie und die Lebenssituation der Autoren betont und zugleich die literarische Komponente vernachlässigt. Eine einleuchtende Erklärung, warum nationale Etikettierungen im Literaturbetrieb heutzutage unannehmbar sind, liefert Dubravka Ugrešić:

„Weil sich in der Praxis zeigt, dass das Identifikationsgepäck den literarischen Text belastet. Weil sich weiterhin zeigt, dass das Identifikationsetikett das Wesen des literarischen Textes und seine Bedeutung verändert. Weil das Identifikationsetikett eine verkürzte und stets falsche Interpretation des Textes ist. Weil das Identifikationsetikett den Raum öffnet, etwas in den Text hineinzulesen, was er nicht enthält. Und schließlich, weil es diskriminierend ist, diskriminierend für den Text selbst.“ (2003, URL 6)

Im Unterschied zur ‚Migrantenliteratur‘ hat sich das Konzept der ‚Migrationsliteratur‘ scheinbar von der Autorenbiographie losgelöst. Es zählen in erster Linie das Thema und die Erzählperspektive. Versteht man die Migration nach Almut Todorow als eine „Bewegung in politisch-historischen, sprachlichen, kulturellen und sozio-kulturellen Zwischenräumen“, also u. a. auch als „eine kulturelle Performanz, die sich in ihren Schreibweisen umsetzt“ (Schenk, Todorow und Tvrdik, 2004, S. VIII), so sieht man in der ‚Migrationsliteratur‘ mehr als nur persönliche Lebensgeschichten von Migranten, die von den Ortswechsellern zwischen den Ländern und zwischen den materiellen und symbolischen Wirklichkeiten ihrer Lebenswelt erzählen. ‚Migrationsliteratur‘ erzählt demzufolge auch oder vor allem „von den Übergängen, Konfrontationen und Umschlagzonen in den mentalen Konstellationen und in den historischen und kulturellen Wissens- und Sprachräumen, die einander fremd sich überschneiden, um neue Misch- und Zwischenräume zu schaffen“ (Todorow, 2004, S. 27). Doch Todorow schränkt ihre Definition selbst ein, indem sie die Migration von außen nach innen betont, von außerhalb des deutschsprachigen Raums in ihn hinein (2004, S. 26).

Würde sich eine breitere Interpretation des Terminus durchsetzen, die nicht nur die zweite und dritte Generation der Migranten einbeziehen würde, sondern auch einheimische Autoren, d. h. solche ohne Migrationshintergrund, hätten wir es in der Literaturwissenschaft mit der erfreulichen Entwicklung zu tun, politische Kriterien für die Bewertung und Zuordnung von Texten auszuschließen, was selbstverständlich nicht

bedeutet, dass man den außerliterarischen Kontext bei der Analyse von Texten zur Gänze ausblenden sollte. Dennoch ist es bisweilen nicht der Fall. Das Prinzip der Ausgrenzung wirkt in beide Richtungen. So z. B. würde niemand ehemalige DDR-Autoren, die noch vor 1989 in die Bundesrepublik übersiedelten (freiwillig oder gezwungenermaßen) als Vertreter der ‚Migrationsliteratur‘ bezeichnen wollen, obwohl auch sie einen einschneidenden Kulturwechsel hinter sich hatten. Und auch Autoren deutscher Muttersprache, die im Ausland leben und deren ‚außerdeutsche‘ Erfahrung zweifellos zu einem „bereichernden Umgang mit Sprache“ (vgl. URL 2) führt, werden nicht zu ‚Migrationsliteratur‘-Autoren gezählt, auch wenn sich ihre Texte mit der Migrationsproblematik befassen. Ausschlaggebend war und bleibt ihre deutsche Herkunft.

Resümierend kann man sagen: auch wenn die ‚Migrationsliteratur‘ per se nicht an Zuschreibungen von Sprache und Herkunft ihrer Autoren gebunden ist und sich erst in ihrer Schreibweise, für die zuallererst ihre kulturelle Vielschichtigkeit charakteristisch ist, konstituiert (Hübner in URL 3), so bleiben die Biographie der Autoren, ihre Abstammung und nationale (d. h. nicht-deutsche) Herkunft weiterhin ein mitentscheidendes Kriterium der Zuordnung. Je nachdem wie man das Zugeordnetwerden zum Kreis der ‚Migrationsliteratur‘-Autoren interpretiert, kann dieses als Stigma oder aber als Markenzeichen wahrgenommen werden, denn diese Art Literatur erfreut sich eines immer größeren Interesses der Verleger und der Leser. Martin Hielscher (2006, S. 198) meint sogar, dass manche Autoren (u. a. Feridun Zaimoglu oder Wladimir Kaminer) einen Kultstatus erlangt haben, der die engeren Grenzen der Literaturszene überschreitet.

Die Suche nach einer passenden Bezeichnung für die hier angesprochene Literatur ist bei Weitem nicht abgeschlossen – siehe ‚minority Literature‘ (Heidrun Suhr), ‚deutschsprachige Minderheitenliteratur‘ (Karl Esselborn), ‚kleine Literatur‘ (Sigrid Weigel), ‚interkulturelle Literatur‘ (Carmine Chiellino) oder auch ‚Chamisso-Literatur‘ (IFZ). Es sind jedoch, wie Alfrun Kliems (2004, S. 299) betont, alles nur dilemmatische Hilfskonstrukte, die allesamt auf den politischen bzw. sozialen Sonderstatus der Autoren rekurren. Denn die in Frage kommenden Texte sind ihren Inhalten und Formen nach zu unterschiedlich, so dass sie sich jeder vereinheitlichenden und zugleich politisch neutralen Zuordnung verweigern.

Nehmen wir als Beispiel die Texte von Artur Becker, geb. Artur Bekier. Becker ist 1968 in Bartoszyce in Polen geboren und kam 1985 als Spätaussiedler in die Bundesrepublik. Seine Muttersprache ist Polnisch, seine Literatursprache Deutsch. Erste Gedichte verfasste er noch auf Polnisch, seit 1997 schreibt er jedoch seine Werke ausschließlich in der mühsam erlernten, aber wie manche Literaturkritiker betonen grandios gehandhabten Zweitsprache. Als er nach Deutschland als Deutscher kam, war er des Deutschen noch nicht mächtig. Er konnte lediglich, wie er selbst zugibt, nur einfache Sätze bauen und sich nur schwer verständigen:

„Deutsch richtig sprechen und verstehen konnte ich erst mit 16, als ich in Westdeutschland aufs Gymnasium kam und dort ein Jahr lang von morgens bis spät in die Nacht Wort für Wort die neue Sprache lernte. Es war eine große Anstrengung, aber absolut notwendig. Ich wollte schließlich später Schriftsteller werden, der auch hier in meinem neuen Land verstanden werden konnte“ (Becker, 2004).

Nach einiger Zeit geschah jedoch ein Klangwunder. Plötzlich begann er die Buchstaben zu hören, bekam das Gefühl, dass sie einen ordnenden Einfluss auf seine Gedanken hatten und wie er betont, aus dem anfänglichen „Flirt mit der deutschen Zunge wurde schließlich eine große Liebe“ (vgl. Becker, 2004). Der neuen Sprache vertrauend, begann er zu schreiben. Grundsätzlich Prosa – Essays, Erzählungen und Romane, seltener auch Gedichte. Auch wenn er inzwischen des Deutschen absolut mächtig ist, so bleibt es seine „Dienstsprache“ (vgl. Giersberg, 2008, Schrader, 2010), obwohl er von ihr manchmal auch als von seiner Zweitmuttersprache (vgl. Lischka, 2007) spricht. Nichtsdestotrotz findet er noch immer, dass Deutsch weder für das Schlafzimmer noch für die Küche taugt und eher die Sprache der großen Erzähler und dicken Romane als der kleinen Form ist (vgl. Schrader, 2010). Becker entschied sich sehr bewusst für seine Zweitsprache. Er wusste, dass er seine Leser, und diese wollte er in seinem neuen Land finden, das er jedoch nicht Heimat nennt, nur im Deutschen erreichen werde. So blieb ihm keine Wahl und er wurde zum deutschsprachigen Schriftsteller, von der deutschen Literaturwissenschaft als Vertreter der ‚Migrationsliteratur‘ eingestuft. Mit Sicherheit erfüllt er die Vorbedingungen, zu dieser Gruppe von Autoren gerechnet zu werden – er ist Deutscher mit Migrationshintergrund und hat einen Sprachwechsel vollzogen. Das entscheidet jedoch noch lange nicht, ob sein Schaffen zur ‚Migrationsliteratur‘

gezählt werden darf, so wie man den Begriff heute versteht. Versuchen wir uns einer Antwort zu nähern.

Becker schreibt und dichtet in der deutschen Sprache, aber seine poetische Phantasie beflügeln und prägen – laut seiner eigenen Aussagen – die polnische Kultur und die polnische Sprache, in welcher er es jedoch nicht mehr wagen würde, literarische Texte zu verfassen (vgl. Lischka, 2007). Die Frage danach, ob er beim Schreiben polnisch oder deutsch denkt und fühlt oder zugleich in beiden Sprachen, bleibt offen. Höchstwahrscheinlich fiel es selbst dem Autor schwer, auf diese Frage zu antworten. Aber es ist wohl eben dieser polnische Einfluss, der die „oft surreal anmutenden Bilder von großer Suggestivkraft“ entstehen lässt, die laut Heide Soltau (2009) den Reiz seiner Texte ausmachen. Doch dieser ist nicht unumstritten. Mathias Schnitzler betont eher kritisch, dass Beckers Prosa ihren kontroversen Charme eben der Tatsache verdankt, nicht in der Muttersprache des Autors geschrieben worden zu sein. In einer Kritik zu Beckers Roman *Der Lippenstift meiner Mutter* schreibt Schnitzler (2010): „Auf Polnisch wären Beckers Romane und Erzählungen kitschig, die Zweitsprache Deutsch schafft Distanz – und immer wieder Unebenheiten, Störungen, die bisweilen holprig wirken, aber auch als eigenwillige deutsch-polnische Poetologie geschätzt werden können“. Andere nennen es eben einen bereichernden Umgang mit der deutschen Sprache.

Was die Schauplätze der Werke anbetrifft, liegen diese meistens in der Region, die Becker als seine Heimat bezeichnet – in Ermland und Masuren, man muss hinzufügen in Polen und nicht im ehemaligen Ostpreußen. Es sind also Orte seiner Kindheit und Jugend, in denen der Autor die Handlung seiner Romane spielen lässt. Und wenn der Schauplatz mal ein anderer sein sollte, so stammen zumindest die Haupthelden aus dieser Gegend (wie in *Kino Muza*, *Das Herz von Chopin* oder *Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang*). Becker nennt es ‚seine Hausaufgabe‘, „Figuren einen Raum geben, die sonst nie erzählt werden“ würden (Soltau, 2009). Klaus Hübner nennt den Schriftsteller in diesem Zusammenhang einen Chronisten „versunkener, in der Erinnerung jedoch lebhaft präsenter und mit Phantasie und Sprachlust ausgemalter Welten und Zeiten“ (Hübner in URL 4).

Becker schreibt scheinbar monothematisch, über Masuren und das Polen der Umbruchzeit. Doch obwohl er immer wieder auf *Solidarność*,

Kriegszustand und die Wendezeit zu sprechen kommt, stehen nicht die politischen Umwälzungen in Polen im Mittelpunkt des Interesses des Autors. Sie bilden lediglich eine, wenn auch spezifische, für den deutschen Leser eine eher exotische, daher besonders attraktive Kulisse, vor der sich das Leben der „von der Weltgeschichte Ausgespuckten“ abspielt. Becker dokumentiert nicht, er erfindet die Realität. Er konstruiert den Raum der Handlung genauso wie er die Figuren kreiert. Er entführt den Leser in eine Welt, in der die Grenzen zwischen historisch plausibler Realität und magisch verklärtem Traumreich immer mehr verwischen (Hübner in URL 4). Obwohl die Handlung meistens im polnischen Masuren spielt und die Protagonisten überwiegend Polen oder polnischer Abstammung sind, erzählt Becker keine typisch polnischen, sondern einfach menschliche Geschichten, über Liebe und Eifersucht, Freundschaft, Verrat und Bruderhass, über Hoffnung und Enttäuschung, Verbrechen und Betrug, und immer wieder über Misserfolg und Niederlage (vgl. Becker, 2014, S. 5). Er geht in seinen Texten der Frage des menschlichen Daseins in allen seinen Nuancen nach. Sicher sind die Themen und Handlungsorte autobiographisch geprägt, aber die Romane sind keine Autobiographien. Dem Autor dient sein eigenes Leben, seine eigene Geschichte nur als Vorlage für literarische Phantasien. Auf die Frage, wie viel von ihm selbst in seinen Figuren stecke, antwortet Becker:

„Ich denke, in meinen Figuren steckt der ganze Artur Becker: sein Herz, seine Seele, seine Erfahrung, seine Liebe zum Leben, sein Glaube an die Menschheit [...]. Aber meine Figuren sind sehr selbständig. Ich beobachte sie, klar, ich schreibe nur darüber, was ich kenne, aber ich löse mich mehr und mehr von meinen Meinungen und Ansichten. Die Figuren sollen schon unabhängig sein“ (Giersberg, 2008).

Die Geschichten hätten sich auch anderswo abspielen können, an einem anderen Ende der Welt, nicht unbedingt in Polen. Jedoch eher im Osten als im Westen. Und ganz bestimmt nicht in Deutschland, das so viele verkrachte Existenzen nicht verkraften würde. Der ihm auf diese Weise vorgehaltene Spiegel würde in tausend Splitter zerspringen. Deutschland spielt in Beckers Schaffen eher eine Nebenrolle, aber es ist ein unabdingbares Pendant zu Polen. Es steht für Erfolg, Fortschritt und Wohlstand, doch nicht unbedingt in der Realität, eher in den Wunschvorstellungen der Protagonisten, die alle Wanderer zwischen den Welten sind – Polen, die ausgewandert sind (meistens) nach Deutschland, als

Spätaussiedler oder politische bzw. wirtschaftliche Emigranten. Ihr Versuch, im deutschen Paradies sesshaft und zugleich glücklich zu werden, ist zum Scheitern verurteilt. Doppeltermaßen, denn weder entspricht Deutschland den Traumvisionen der Migranten noch nimmt es diese vorbehaltlos auf. Den einen früher, den anderen später wird bewusst, dass „die Emigration eine Fünfstufenrakete [ist]. Eins – man flieht; zwei – man gewöhnt sich; drei – man vergisst; vier – man erinnert sich; und fünf – man will zurückkehren, aber es geht nicht mehr“ (Ärgerstein, 2008). Emigration, Identitätsverlust und verzweifelte Identitätssuche, Entwurzelung und die schier bis ins Unendliche erschwerte Einwurzelung sind in Beckers Romanen nicht nur Randthemen. In diesem Zusammenhang scheint es ganz und gar berechtigt zu sein, die Texte von Becker als ‚Migrationsliteratur‘ zu bezeichnen. Wären da bloß nicht die verwirrenden Aussagen des Autors selbst, die die Frage aufwerfen, in welchen nationalen Kanon diese Literatur eigentlich einzugliedern sei. Ist es deutsche oder nur deutschsprachige Literatur, deutsche oder polnische jedoch in deutscher Sprache verfasste Literatur? Und wer hat letztendlich darüber zu entscheiden, der Autor, die Leser oder die Wissenschaft?

Becker ist vor Jahren offiziell als Deutscher aus Masuren/Polen ausgewandert, wo er 16 Jahre lang als Pole aufgewachsen war. Er hat versucht, seine Identität zu wechseln und gab sich Mühe, als Deutscher unter Deutschen zu leben. Am Anfang seiner schriftstellerischen Karriere betonte er seine deutsche Abstammung (väterlicherseits). 2002 betitelte Monika Eden ihren Artikel über Becker: *Ein deutscher Schriftsteller aus Polen*. Es schien ihr wichtig, die Einstellung Beckers zu seiner Nationalität zu unterstreichen. Sie schrieb u.a.: „Obwohl er in Polen aufgewachsen ist, ärgert es ihn, immer und überall als polnischer Autor vorgestellt zu werden. Becker veröffentlicht in deutscher Sprache und bezeichnet sich sehr vehement als deutscher Schriftsteller“ (Eden, 2002). Auch Welf Grombacher (2003) ging in seinem ein Jahr später veröffentlichten Beitrag auf dasselbe Problem ein und betonte, dass es Becker sehr störe, „dass er in Deutschland immer noch als Pole betrachtet wird“. Doch so sehr er sich auch bemühte, er blieb ein Fremder unter den Einheimischen in Verden an der Aller und mit der Zeit verstand Becker, dass er in Deutschland nie ganz ankommen werde (Willfurth, 2006). Zum Trotz oder aus Verzweiflung begann er sich seiner polnischen Abstammung (mütterlicherseits) zu entsinnen. In einem Interview 2008 erklärte er:

„Ich verstehe Masuren als meine eigene Landschaft. Hier in meiner neuen Heimat Verden an der Aller bei Bremen fühle ich mich oft als Zaungast, obwohl ich schon so lange hier lebe [...]. Es ist nun mal nicht meine Heimat und ich werde immer ein Gast bleiben, was ich nicht als unangenehm empfinde“ (Nommel, 2008).

Ein Gast aus Polen, ein Pole also, der in Verden sein neues Zuhause gefunden hat, das er jedoch nicht seine eigentliche Heimat nennt, denn „bei aller Liebe – eine Fremdheit gegenüber dem Land und seiner Sprache bleibt“ (Balzer in URL1). Schon aus dieser fragmentarischen Aussage geht hervor, dass das Dilemma vieler Migranten – die Position des Dazwischen, auch Becker betrifft. Er ist immer noch auf der Suche nach der eigenen Verortung, was sich auch in der Verwendung der Pluralform von Zuhause („Zuhäuser“) ausdrückt (vgl. Schrader, 2010). Die Heimat aber bleibt Becker heilig und Singular. Für ihn sind es die Masuren seiner Kindheit.

Becker ist letztendlich zu seinen polnischen Wurzeln zurückgekehrt und definiert sich ganz klar als Pole, der in Deutschland im Exil lebt. Derzeit legt er großen Wert darauf, ihn als polnischen Exilanten wahrzunehmen (vgl. Schrader, 2010). Denn, so der Schriftsteller, es war damals, noch zu Zeiten der Volksrepublik Polen, eine politische Entscheidung, Polen den Rücken zu kehren. Die Annahme der deutschen Staatsbürgerschaft war für seinen Vater der einzige sich damals bietende Ausweg, dem politischen Druck der polnischen Sicherheitsorgane zu entkommen. Nach der Wende aber blieb Becker in der Bundesrepublik und sah in diesem Land seine Zukunft als deutscher Schriftsteller. In der Zwischenzeit ist er im deutschen Literaturbetrieb sehr erfolgreich angekommen. Doch kämpft er nun vehement dagegen, ihn als deutschen Dichter zu bezeichnen oder als „deutsch-polnischen Autor“, in Anlehnung an die in der ‚Migrationsliteratur‘-Forschung gängige Einteilung nach nationaler Herkunft (so u. a. deutsch-türkische, deutsch-russische Autoren). Vielmehr besteht er darauf, ihn als „polnischen Autor deutscher Sprache“ wahrzunehmen, obwohl er zugibt, dass diese Bezeichnung vielen Deutschen innerlich widersprüchlich erscheint (Balzer in URL 1). Nichtsdestotrotz zählt die deutsche Literaturwissenschaft Becker unerschütterlich zu den ‚deutsch-polnischen Autoren‘. Ausschlaggebend sind seine polnischen Wurzeln, seine deutsche ‚Dienstsprache‘ und nicht zuletzt seine deutsche Staatsbürgerschaft. Sein Werk wird der ‚Migrationsliteratur‘ zugerechnet, da es aus deutscher Perspektive gesehen, thematisch wie

sprachlich den Anforderungen dieses Genres entspricht. Darf aber die Literaturwissenschaft die Meinung des Autors ignorieren?

Würde man jedoch der Forderung des Schriftstellers Folge leisten und ihn als polnischen Autor bezeichnen, so müsste man sein Schaffen zur ‚polnischen Exilliteratur‘² bzw. ‚polnischen Literatur außerhalb Polens‘ rechnen und demzufolge nicht mehr zur deutschen Literatur. Dann wäre es auch problematisch, ihn als einen Vertreter ‚deutscher Migrationsliteratur‘ zu bezeichnen. Solange man in nationalen Kategorien denkt, und das ist in der deutschen bzw. deutschsprachigen Literaturwissenschaft immer noch der Fall, bleibt Artur Becker als Schriftsteller ein Problemfall. Folgt man den Ausführungen von Todorow ist ‚Migrationsliteratur‘ „integrativer Bestandteil nationaler Literatur, der funktional – und nicht nur thematisch – unterschieden, aber nicht als abgetrennte Kategorie ausgegrenzt und somit ausgeschieden werden darf“ (Ette, 2004, S. 250). Es drängt sich in diesem Zusammenhang die Frage auf, ob Texte eines polnischen Autors Bestandteil deutscher Literatur sein können. Wenn man in nationalen Kategorien denkt, eher nicht.³ Da sie jedoch alle in deutscher Sprache verfasst sind, ist anzunehmen, dass die polnische Literaturwissenschaft sie nur schwer als polnische Literatur akzeptieren würde. Zumal Becker in Polen, außer unter Germanisten, fast unbekannt ist. Somit bliebe Beckers Prosawerk im Niemandsland.

Dieses Beispiel zeigt besonders deutlich, dass das nationale definieren in der Literaturwissenschaft (aber nicht nur) seine Grenzen hat. Würde man, was zu postulieren ist, in übernationalen Kategorien denken, würden zur ‚Migrationsliteratur‘ alle Texte gezählt werden können, denen die Erfahrung der ‚Wanderung‘, des Heimatverlusts, der Fremdheit und der Begründung einer Existenz im neuen Raum gemeinsam wären (vgl. Todorow, 2004, S. 27),⁴ unabhängig von der angewandten Sprache und der nationalen Herkunft des Autors.

2 Beckers Werk aber lässt sich nur schwer als Exilliteratur bezeichnen, da der Schriftsteller sich eindeutig an der Einwanderungsgesellschaft als Ort der Literaturproduktion und -rezeption und nicht an seinem Herkunftsland orientiert.

3 Statt von deutscher Literatur müsste eher von Literatur bzw. Schriftstellern deutscher Sprache oder von deutschsprachiger Literatur die Rede sein. Dann würde die nationale Herkunft des Autors eine sekundäre Rolle spielen.

4 Todorow verweist noch auf den Sprachwechsel, doch meines Erachtens ist dies ein einschränkendes Kriterium, da es die deutschsprachigen Migranten ausschließt – man denke nur an rumäniendeutsche Autoren, deren Muttersprache Deutsch war und ist oder an deutsche Auswanderer, die ihrer Muttersprache treu geblieben sind etc.

Die von Becker gewählte Bezeichnung „polnischer Autor deutscher Sprache“ ist meines Erachtens ein verzweifelter Versuch des Schriftstellers, sein Werk der politisch bedingten Kategorisierung zu entziehen. Becker selbst weist darauf hin, dass die Emigration als eine universelle Form zu existieren verstanden werden kann. Wenn man sie zu nützen versteht – so der Schriftsteller – kann die Emigration: „eine gute Form [sein], um zu einem kosmischen oder eben universellen Menschen zu werden. Also zu einem »Erdling«“ (vgl. Reichel, Ingrid 2009).

Becker ist kein Einzelfall. Auch andere Schriftsteller (wie Zafer Şenocak, Dimitré Dinev oder Zehra Çirak), wehren sich gegen die nationalbedingte Zuordnung. Obgleich die Einteilung der ‚Migrationsliteratur‘ nach nationaler Herkunft der Autoren manchmal berechtigt erscheinen mag, so muss die daraus resultierende aufoktroiierte binationale Perspektive als ein die Rezeption der Werke beschränkendes Element gesehen werden, umso mehr wenn man von dem Konzept der Transkulturalität (Wolfgang Welsch) ausgeht, laut dem die Identität der heutigen Individuen eine Patchwork-Identität ist (Welsch in URL 7). Schlussfolgernd ist meines Erachtens davon auszugehen, dass sich in der ‚Migrationsliteratur‘ die Logik sowohl des trans- als auch des post-nationalen Diskurses (Klaus Schenk, vgl. Hübner in URL 3) widerspiegelt und dementsprechend jeder Versuch einer Gliederung der Texte nach rein nationalen Kriterien als verfehlt zu betrachten ist. Das schließt nationale Sichtweisen bei der Interpretation von *post-* bzw. *transnationaler Literatur* nicht aus und ich sehe in dieser Feststellung keinen inneren Widerspruch, denn recht hat Hans Christoph Buch, indem er darauf verweist, dass das: „was als Fazit der Lektüre unter dem Strich übrigbleibt, der Leser selbst in den Text hineingelegt [hat] – nicht anders als ein Ethnologe beim Studium einer fremden Kultur“ (1991, S. 133).

Quellenverzeichnis

Becker, Artur (2004). Die deutsche Sprache und ich. In: *Deutsche Welle*. Online verfügbar unter <http://www.arturbecker.de/Varia/artikel/varia005.htm> [zuletzt geprüft am 10.09.2014].

Becker, Artur (2014). Re-migrant do uniwersum. In: *Bibliotekarz Warmińsko-Mazurski* 1-2/2014, S. 5–9. Online verfügbar unter http://www.wbp.olsztyn.pl/bwm/bwm_2014_1-2.pdf [zuletzt geprüft am 10.10.2014].

Giersberg, Dagmar (2008). Es ist völlig egal, in welcher Sprache man schreibt – Artur Becker im Gespräch. In: *Goethe-Institut e.V., Online-Redaktion*. Online verfügbar unter <http://www.arturbecker.de/Presse/varia/artikel021.html> [zuletzt geprüft am 10.09.2014].

Lischka, Konrad (2007). Wie Sand am Fluss. Saša Stanišić trifft Artur Becker. Ein Interview. In: *Bücher-Magazin* (1). Online verfügbar unter <http://www.arturbecker.de/Presse/varia/artikel014.html> [zuletzt geprüft am 12.09.2014].

Nommel, Jens (2008). Artur Becker im Gespräch über die Masuren, Zeitreisen in die Kindheit und die Angst vor der Natur. In: *Handlungsreisen.de* 29.09.2008. Online verfügbar unter <http://www.arturbecker.de/Presse/varia/artikel019.html> [zuletzt geprüft am 12.09.2014].

Literaturverzeichnis

Ärgerstein, Henriette (2008). Alles sah der See. In: *Rheinischer Merkur* 16.10.2008. Online verfügbar unter <http://www.arturbecker.de/Presse/wodka/rez009.html>, [zuletzt geprüft am 12.09.2014].

Buch, Hans Christoph (1991). *Die Nähe und die Ferne. Bausteine zu einer Poetik des kolonialen Blicks*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag.

Eden, Monika (2002). Ein deutscher Schriftsteller aus Polen. In: *Forum. Literatur in Niedersachsen* (3). Online verfügbar unter http://www.arturbecker.de/Presse/Monika_Eden/monika_eden.html [zuletzt geprüft am 12.09.2014].

Ette, Otmar (2004). *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Grombacher, Welf (2003). Der Romancier Artur Becker hat erst mit 16 Deutsch gelernt. In: *Märkische Allgemeine* 21.11.2003. Online verfügbar unter <http://www.arturbecker.de/Presse/varia/artikel002.html> [zuletzt geprüft am 11.09.2014].

Hielscher, Martin (2006). Andere Stimmen – andere Räume. Die Funktion der Migrantenliteratur in deutschen Verlagen und Dimetré Dinevs Roman „Engelszungen“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.). *Literatur und Migration (Text + Kritik, Sonderband IX/06)*, S. 196–208.

Kliems, Alfrun (2004). Migration – Exil – Postkolonialismus? Reflexionen zur Kanonisierung und Kategorisierung von Literatur. In: Schenk, Klaus, Almut Todorow und Milan Tvrđík (Hg.). *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, S. 287–300.

Reichel, Ingrid (2009). Kraft der Erinnerung aus der Kindheit. In: *etcetera* 35. Online verfügbar unter <http://www.arturbecker.de/Presse/varia/artikel022.html> [zuletzt geprüft am 11.09.2014].

Schenk, Klaus, Almut Todorow und Milan Tvrđík (Hg.) (2004). *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag.

Schnitzler, Mathias (2010). Poetische Stalinisten in Masuren. In: *Berliner Zeitung* 30.09.2010. Online verfügbar unter <http://www.arturbecker.de/Presse/lippenstift/rez002.html> [zuletzt geprüft am 12.09.2014].

Schrader, Kathrin (2010). Ich lebe auf einer Insel. In: *Das Magazin* 02.12.2010. Online verfügbar unter <http://www.arturbecker.de/Presse/lippenstift/rez010.html> [zuletzt geprüft am 12.09.2014].

Soltau, Heide (2009). Jeder Schriftsteller hat Hausaufgaben: Chamisso preisträger Artur Becker. In: *Deutsche Welle* 27.12.2009. Online verfügbar unter <http://www.arturbecker.de/Presse/varia/artikel028.html> [zuletzt geprüft am 12.09.2014].

Todorow, Almut (2004). Das ‚Streuen der gelebten Zeit‘: Emine Sevgi Özdamar, Herta Müller, Yoko Tawada. In: Schenk, Klaus, Almut Todorow und Milan Tvrđík (Hg.). *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Tübingen, Basel, A. Francke Verlag, S. 25–50.

Willfurth, Reinhold (2006). Ein Masure aus Verden an der Aller. Artur Becker lässt sich »Heimat« nicht nehmen. In: *Mittelbayerische Zeitung* 20.03.2006. Online verfügbar unter <http://www.arturbecker.de/Presse/varia/artikel011.html> [zuletzt geprüft am 11.09.2014].

Internetquellen

URL 1: Balzer, Vladimir (2009): Zwischen den Welten. In: *Deutschlandradio/Profil* 12.01.2009. Online verfügbar unter http://www.deutschlandradiokultur.de/zwischen-den-welten.1153.de.html?dram:article_id=181865, [zuletzt geprüft am 11.09.2014].

URL 2: Online verfügbar unter <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> [zuletzt geprüft am 12.10.2014].

URL 3: Hielscher, Martin. Vom Fräuleinwunder zum neuen Erzählen. Trends der deutschen Gegenwartsliteratur (Prosa). Online verfügbar unter <http://www.neueredeutscheliteratur.uni-jena.de/pdfs/aktuelles/fraeuleinwunder.pdf> [zuletzt geprüft am 12.10.2014].

URL 3: Hübner, Klaus (2008). Eine unübersehbare interkulturelle Vielfalt – MigrantInnenliteratur in Deutschland. Online verfügbar unter <http://www.goethe.de/ins/bf/de/oug/kul/lit/3151492.html> [zuletzt geprüft am 12.09.2014].

URL 4: Hübner, Klaus (2011). Polnische Literatur in deutscher Sprache – Artur Becker im Porträt. Online verfügbar unter <http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/lit/de7488893.htm> [zuletzt geprüft am 12.09.2014].

URL 5: Rösch, Heidi. Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs. Online verfügbar unter http://www.fulbright.de/fileadmin/files/togermany/information/2004-05/gss/Roesch_Migrationsliteratur.pdf [zuletzt geprüft am 5.09.2014].

URL 6: Ugrešić, Dubravka (2003): Ich und mein Gepäck. Die europäische Literatur als Wettbewerb um den Eurosong. In: *Neue Zürcher Zeitung* 12.04.2003. Online verfügbar unter <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8NXY2-1.238918>.

URL 7: Welsch, Wolfgang. Was ist eigentlich Transkulturalität? Online verfügbar unter <http://www2.uni-jena.de/welsch/tk-1.pdf> [zuletzt geprüft am 11.09.2014].

URL 8: Online verfügbar unter <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/Bevoelkerung/MigrationIntegration/Migrationshintergrund/Begriffserlaeuterungen/PersonenMigrationshintergrund.html> [zuletzt geprüft am 11.09.2014].

Östliche Laborküchen. Alchemie und Unverständlichkeit in der populären Gegenwartsliteratur

Franz Fromholzer
Universität Augsburg

„Wie anmaßlich ist im geheimen doch alles,
was aus dem Osten kommt!“

Gustav Meyrink
Der Engel vom westlichen Fenster

Annotation

Populäre Literatur betrachtet Alchemie häufig als ein vormodernes, „östliches“ Konzept von Wissenschaft, vermittelt meist durch obskure Kanäle wie unvollständige Schriften oder auch geheime Manuskripte und Handschriften. In der Analyse zweier zeitgenössischer Romane (Andreas Gößling: *Der Alchimist von Krumau* und Helena Reich: *Engelsfall*) betont der Beitrag das politische wie ökonomische Interesse an alchemistischen Verfahren. Dabei werden auch Parallelen zur modernen Wissenschaft und ihren Konsequenzen gesehen. Alchemie als ein „östliches“ Wissenschafts-Konzept wird in ihrer Überschreitung kultureller Grenzen betrachtet - mit einem besonderen Fokus auf der gesellschaftlichen Problematik, wissenschaftlichen Fortschritt vermitteln zu können.

Alchymie je v populární literatuře chápána jako „východní“ vědecký koncept, který bývá zprostředkováván obskurními způsoby jako fragmenty spisů, tajnými manuskripty a rukopisy. Předmětem analýzy tohoto příspěvku jsou dva současné romány (Andreas Gößling: *Der Alchimist von Krumau* a Helena Reich: *Engelsfall*) a politické i ekonomické aspekty alchymistických procesů. Jsou v nich spatřovány paralely k moderní vědě a jejich důsledky. Alchymie jako „východní“ vědecký koncept je nazírán při přechodu kulturních hranic v rámci společenské problematiky zprostředkování vědeckého pokroku.

In popular literature many times alchemy is considered to be a pre-modern, eastern concept of science communicated by obscure media such as incomplete codices, skytales or secret manuscripts. Analysing contemporary novels (Andreas Gößlings *Der Alchimist von Krumau* and Helena Reichs *Engelsfall*) the essay intends to underline the special interest of political or economic power in alchemistic productions and to demonstrate thus the parallels to modern science and its social consequences. Alchemy as eastern concept of science is shown to transgress cultural borders in order to visualise western problems in communicating achievements of science.

Schlüsselwörter:

populäre Literatur, Alchimie, Wissenschaft, Wissenschaftsvermittlung
populární literatura, alchymie, věda, zprostředkování vědy
popular literature , alchemy , science, science communication

1 Alchemistische Populärliteratur – Paradigmen gestörter Kommunikation

Alchemisten und ihr rätselhaftes Treiben haben in der Gegenwartsliteratur zweifellos Konjunktur. Internationale Bestseller wie Paulo Coelho's *Der Alchimist* oder Dan Browns *Das verlorene Symbol* sind dafür wohl bekannte Beispiele. Es liegt nahe, den Erfolg solcher Werke vor dem Hintergrund der Faszinationskraft geheimer Gesellschaften und dem Bedürfnis nach esoterischer Welterklärung zu beleuchten. Am Beispiel zweier Romane der letzten Jahre soll hier jedoch ein anderer Deutungsansatz verfolgt werden, der alchemistische Praktiken im Spannungsfeld von wissenschaftlichen Erkenntnissen und ihren gesellschaftlichen Auswirkungen fokussiert. Andreas Gößlings historischer Roman *Der Alchimist von Krumau* (2004) stellt eine literarische Verarbeitung der Vorgänge um Kaiser Rudolfs II. Bastardsohn Don Julius Caesar d'Austria dar, der sich Anfang des 17. Jahrhunderts in Český Krumlov alchemistisch betätigte. Helena Reichs zeitgenössischer Kriminalroman *Engelsfall* (2009) siedelt eine Serie von Morden in einem alchemistischen Orden an, zu deren Klärung auf historische Ereignisse bei der Besetzung Prags durch Nazi-Deutschland zurückgegriffen werden muss. Beide Romane

zeichnen sich durch ein dichtes intertextuelles Verweisungsnetz auf alchemistische, historische und belletristische Literatur aus. Der den beiden Werken gemeinsame Raum – ein multikulturelles Böhmen, das als historisch vergangene Epoche inszeniert wird – korreliert auf signifikante Weise alchemistische Praktiken mit dem Zusammentreffen unterschiedlicher Kulturen.

Ausgegangen wird im Folgenden von der Beobachtung, dass sich das alchemistische Wissen konstitutiv aus verschiedensten Kulturen und Epochen speist (vgl. Weyer, 1996, S. 447), alchemistische Zirkel hybride Gesellschaften konstituieren, die als fragil zu bezeichnen sind. In alchemistischen Kreisen findet ein komplexer Austausch von hermetischem Wissen statt, der ein spezifisches Vokabular erfordert. Dieses Vokabular ist keineswegs eindeutig, vielmehr überwiegend intransparent und folglich für kommunikative Störungen besonders anfällig. Neben der auffälligen Arkansprache der Alchemisten kann nicht übersehen werden, dass diese „die Tektonik ihrer Schriften absichtsvoll verwirrend gestalteten, mit manchen Informationen dem Leser bewusst irreführen wollten, an bestimmten Stellen abbrechen oder wichtige Wörter ausließen.“ (Telle, 1978, S. 211) Alchemie als Teil einer Wissenschaftsgeschichtsschreibung, so könnte eine erste These lauten, macht auf besondere Weise die Medien sichtbar, über die naturwissenschaftliches Wissen kommuniziert wird. Hier läge es nun nahe, sich auf Niklas Luhmanns Gesellschafts- und Medientheorie zu berufen, bei der im Störfall das Medium seine Transparenz verliert und in seiner Materialität wahrgenommen wird (vgl. Luhmann, 1997, S. 190–202). Unvollständige Handschriften, verschlüsselte Codes, Bücher in Geheimschrift, rätselhafte Laboranordnungen – sie stehen im Mittelpunkt der alchemistischen Populärliteratur. Die eigentümliche materielle Beschaffenheit des Mediums rückt in der Tat in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Doch dies ist nur eine Facette. Als wesentlich entscheidender noch erweist sich das Verhältnis von sozialen und politischen Beziehungen zu den experimentell gewonnenen Erkenntnissen. Hier vermag die Alchemie als Disziplin paradigmatisch für die Produktion von Hybriden, Mischwesen, einzustehen, die sich nach Bruno Latours *Wir sind nie modern gewesen* in der Moderne massenhaft ausbreiteten:

„Das Ozonloch ist zu sozial und zu narrativ, um wirklich Natur zu sein, die Strategie von Firmen und Staatschefs zu sehr angewiesen auf chemische Reaktionen, um allein auf Macht und Interessen

reduziert werden zu können, der Diskurs der Ökosphäre zu real und zu sozial, um ganz in Bedeutungseffekten aufzugehen.“ (Latour, 1995, S. 14)

In diesem Sinne sollen alchemistische Hervorbringungen – der Homunkulus, das Aurum potabile, der Stein der Weisen, etc. – im Folgenden als Hybride gelesen werden, die aus technischen Eigenschaften und sozialen Beziehungen zusammengesetzt sind. Die im Anschluss an Michel Serres von Latour als „Quasi-Objekte“ (ebd., S. 71) bezeichnete Hybride lassen sich als „Inbegriff vermittelten Handelns“ (Kümmel, 2005, S. 234) herausarbeiten und sind in ihrer Zusammensetzung zugleich eine soziale und kommunikative Störung. Denn sie kommen Übersetzungen und Grenzüberschreitungen gleich, die zwischen divergierenden Bereichen – Wissenschaft, Gesellschaft, Kunst – angesiedelt sind. Im Bereich ‚Literatur und Alchemie‘ kann folglich von einem prekär entgrenzten Verhältnis zwischen Objekten und Personen gesprochen werden. „So werden denn Objekte und Menschen einander ähnlich – die einen fast schon belebt, die anderen fast schon unbelebt.“ (Wünsch, 1975, S. 557)

In der Alchemie der Frühen Neuzeit konnte zwischen der technischen Seite alchemistischer Transmutationen und ihrer sprachlichen Kommunikation nicht differenziert werden (mit der Entstehung der modernen Chemie sollte sich dies ändern; vgl. Jödicke, 1998, Sp. 275f.). Die populäre Darstellung alchemistischer Prozesse in der Gegenwartsliteratur, so die These, thematisiert explizit die problematische Kommunikation naturwissenschaftlicher Erkenntnisse in wirtschaftliche, politische und religiöse Lebensbereiche hinein. Harald Haferland hat im Kontext von ‚Alchemie und Literatur‘ bereits auf „ein charakteristisches Sozialsystem“ (Haferland, 2002, S. 185) hingewiesen, das von Betrügnern, Adepten und an der Goldherstellung interessierten Mächtigen geprägt sei. Darüber hinaus komme es immer auch zur „Begegnung mit einem Laboranten – oft ist es ein geheimnisvoller Fremder“ (ebd.). Die störanfällige Kommunikation wird folglich auch unter dem Vorzeichen einer kulturellen Grenzüberschreitung verhandelt. Der alchemistische Laborant als der Fremde überschreitet nicht nur die Grenzen der etablierten Wissenschaften, er ist in dieser Tätigkeit zugleich, so die literarische Inszenierung, Repräsentant einer fremden Kultur. Wie wird nun in Gößlings und Reichs populären Werken von diesen Hybriden erzählt, welche Störungen rufen sie hervor – und welche Entstörungen werden ihnen entgegengesetzt?

2 Andreas Gößling, *Der Alchimist von Krumau*

Gößlings Roman liest sich in der Komposition seiner Protagonisten auf den ersten Blick wie ein vehementes Plädoyer für die Faszinationskraft des aus verschiedenen Religionen und Nationen zusammengesetzten Böhmens unter Rudolf II. Zwei Figuren stehen im Mittelpunkt der Erzählung: Don Julius Caesar d’Austria, der Bastardsohn Kaiser Rudolfs, den er mit Katharina da Strada zeugte, und Markéta Pichlerová, die als Tochter des Baders Sigmund Pichler eingeführt wird. Wie sich im Laufe der Handlung herausstellt, ist Markéta Pichlerová jedoch die uneheliche Tochter Blanca de Ludanices, einer Adelligen aus Siebenbürgen, die wohl eine nicht statthafte Affäre mit einem bürgerlichen Liebhaber einging.

2.1 Hybrid und Homunkulus – Laborgesellschaften

Sowohl Don Julius als auch Markéta Pichlerová sind folglich sowohl kulturell als auch sozial Figuren einer Grenzüberschreitung, bei der eine als natürlich dargestellte Liebe gesellschaftliche Gesetze und Normen unterläuft. Es wird kaum verwundern, wenn die sich zwischen Markéta und Don Julius entwickelnde Liebe letztlich ihre Herkunft widerspiegelt. Der historische Roman nimmt dabei Konzepte einer soziologischen Theoriebildung auf, die als Hybridisierung beschrieben wurde. Hybridisierung meint soziologisch die „zunehmende Vermischung von lokalen und globalen Räumen wie Identitäten“ (Gansel, 2012, S. 9). Als Hybride fungieren Don Julius und Markéta wie subversive, potentiell gefährliche Figuren, die bestehende Herrschaftssysteme infrage stellen. Don Julius wird nach Krumau versetzt, da er am kaiserlichen Hof in Prag das Machtgefüge bedroht. Sein vorgeblicher mörderischer Wahnsinn, der auch von Intriganten inszeniert sein könnte, ist der Inbegriff des Störpotentials, das der Bastard in Prag zu entwickeln vermag. Markéta Pichlerová tritt im Roman zusehends in die Rolle einer Art Detektivin, die den geheimnisvollen alchemistischen Versuchen im Keller der Krumauer Burg nachspürt und sich unter dem Misstrauen der adeligen Gesellschaft an der Seite von Don Julius zu etablieren versucht.

Den sozialen und kulturellen Hybriden sind zwei Protagonisten zur Seite gestellt, die zeitgleich nach Krumau gelangen. Es ist dies der nabellose Flor, eine Figur, die aufgrund seiner Nabellosigkeit unter dem Verdacht steht, als Homunkulus im Reagenzglas hervorgebracht worden zu sein, und der als „Puppenmacher zweifelhaften Geblüts“ (S. 24) titulierte

Jurij Hezilow. Hezilow wird im Laufe des Romans ein obskures alchemistisches Laboratorium errichten. Bucklig und mit fehlerhaftem Deutsch zielt sein Trachten – wie die Bezeichnung als Puppenmacher bereits andeutet – auf die künstliche Erzeugung menschlichen Lebens. Die alchemistische Herstellung von Leben ist dabei lediglich der erste Schritt hin zu einer unbegrenzten Vermehrung von Gold, woraus im Roman ersichtlich wird, dass die Produktion von Menschen Teil der beabsichtigten Produktion von unermesslichem Reichtum sei.¹ Hezilow wird als Betrüger enttarnt, nicht zuletzt dank Markéta und Charles d’Alembert, dem Erzieher von Don Julius, der als aufgeklärter Geist in Krumau wirkt. Gößlings Roman präsentiert im historischen Gewand Figuren, die als ‚Quasi-Objekte‘ im Sinne Latours bezeichnet werden können. Dies betrifft nicht nur die Figur des nabellosen Flor, sondern ebenso die als Schauspieler am Hofe tätigen Syrakuser Geschwister Lenka und Fabrio. Hezilow benutzt sie für seine alchymische Vermählung,² indem er beide als Elemente seiner Laborversuchsordnung fungieren lässt:

„Mit Hilfe eine Stocks schob Hezilow das Gefäß voll kochender Mond- und Meistersäfte vom Feuer; in diesem Moment hätte er gewiss Hände voller Gold in die Schale werfen können, ohne dass Rudolf, Julius oder selbst d’Alembert es bemerkt hätten. Unter den Augen der fassungslos stauenden Zuschauer löste sich der grünliche Gallert gedankenschnell in Luft auf, ein Gebrodel übel riechender Gase, unter dem Frau Mondkönig sichtbar wurde. Sie lag am Boden des Sargs wie vorhin ihr güldener Sonnengemahl [...].“ (Gößling, 2009, S. 293)

Gößling nutzt Johann Valentin Andreaes berühmte Beschreibung der Chymischen Hochzeit, in der sich Sonne und Mond in einem inzestuösen Geschlechtsakt verbinden, um Menschen als ‚Quasi-Objekte‘ in die Laborversuchsordnung zu integrieren. Im alchemistischen Prozess ist eine Grenzziehung zwischen Natur und Kultur, zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen nicht möglich. Der Aufklärer d’Alembert, mit dessen kritischen Augen Gößling den Lesern das

1 „Insofern manche Alchemisten den Projektmachern sich verwandt zeigen und die Gier nach Gold und Geld anstachelten, dürften sie das Aufkommen der kapitalistischen Wirtschaftsgesinnung befördert haben.“ (Telle, 1978, S. 208).

2 Intertextuell verweist die Prozedur auf Andreaes *Chymische Hochzeit*. Hier könnte von einer zumindest dreifachen Bedeutung des Geschehens gesprochen werden: „Similarly, the term ‚wedding‘ (Hochzeit) probably has at least a triple meaning: literal, alchemical (union of sun and moon, or the final alchemical stage), or religious (union with God).“ (Beiler, 2008, S. 7).

Experiment wahrnehmen lässt, stellt folglich fälschlich fest: „Sie ist tot“ (ebd., S. 294). Doch kurz darauf erhebt sich Lenka aus dem Sarg, das Experiment wird fortgeführt, ohne dass d’Alembert dafür eine Erklärung hätte. Die bei d’Alembert aufgezeigte „Störung des Verstehens“ (Jäger, 2004, S. 42) kann unter Rückgriff auf Ludwig Jäger als nicht tatsächlich von den Interaktanten geteiltes Wissen begriffen werden. Alchemisten und Aufklärer stehen sich unverstanden gegenüber. Während Kaiser Rudolf und Don Julius das Experiment als Chymische Hochzeit fortführen, verweigert sich d’Alembert den alchemistischen Wissensbeständen und nimmt Hezilows Treiben „mit jähem Erschrecken“ (Gößling, 2004, S. 294) wahr. Doch die Störung des Verstehens, die Lenka bei d’Alembert auslöst, hat nicht nur kommunikative Gründe. Eine Kreuzung aus Wissenschaft, Politik, Ökonomie, Technik und natürlich Fiktion, figuriert Lenka als Hybrid unter dem alchemistischen Terminus „Mondkönigin“ in der Chymischen Hochzeit. Die Transmutation hat, bei aller aufgeklärten Skepsis, zweifellos stattgefunden. Nach dem Inzest von Mondkönigin und Sonnengemahl kann Hezilow stolz das Ergebnis vorzeigen. Am Ende der alchemistischen Vorführung finden sich folgende Produkte: „In einem gewaltigen Glasbassin schwammen unzählige daumenkleine Menschlein umher, nackt, goldgelockt, die winzigen Bäuche allesamt nabellos glatt.“ (ebd., S. 295) Die daumenkleinen Menschen im Bassin verweisen natürlich auch auf die Gegenwart des Lesers, auf Embryonen im Reagenzglas. Latour spricht davon, dass „diese Chimären sich weder auf der Seite der Objekte noch auf der Seite der Subjekte“ (Latour, 1995, S. 69) befänden. Weder „auf der Seite der Natur noch auf der Seite des Sozialen“ (ebd.) lassen sich Homunkuli also im Glasbassin verorten. Tangiert sind damit sowohl die unantastbaren Menschenrechte als auch die universellen Naturgesetze.

2.2 Sichtbare Fäden

– Alchemie als ästhetische Kulturpraxis

Hatte Gößling das alchemistische Experiment der Leserschaft aus der Perspektive d’Alemberts vorgestellt, um den aufgeklärten Blick auf das obskure Treiben zu erschüttern (d’Alembert wird später Selbstmord begehen), so entwirft Gößling nach Hezilows Treiben einen zweiten Gang ins Labor, den Don Julius unternimmt. Don Julius betrachtet die Apparaturen alchemistisch, durch „Übertragung des Prinzips der Sexualität auf die Materie“ (Weyer, 1991, Sp. 446):

„Auf Tischen und Regalen vor dem Athanor schimmerten goldgelbe und milchig weiße Essenzen in den eigentümlich geformten Gefäßen, deren Anblick Julius' mystische Ekstase noch weiter steigerte. Reagenzgläser, aus denen gläserne Phalli jeglicher Größenordnung ragten, Glasglocken von der Form trächtiger Weiberbäuche, Kupellen so rund und schwellend wie Mädchenbrüste, und all diese schimmernden Apparate durch Schläuche und Mündungen zu einem endlosen Akt der Zeugung und Empfängnis verbunden.“ (Gößling, 2004, S. 201)

Bei der Erklärung der Gerätschaften nimmt auch Hezilow die aufgezeigte Sexualmetaphorik auf und nutzt den nabellosen Flor als Zeugen. Die Sexualmetaphorik ist jedoch zugleich der Schlüssel zu einer kommunikativen Entstörung der alchemistischen Vorgänge, denn es wird zusehends offensichtlich, dass das Labor den Zeugungsakt nicht ersetzen kann, dass Kaiser Rudolf und Don Julius einer verbrecherischen Inszenierung aufgefressen sind. Hybridisierungsprozesse bleiben bei Gößling im Bereich der Natur angesiedelt, eine Restabilisierung der gefährdeten Gesellschaftsordnung findet dank Markéta und d'Alembert statt, die eine Zerstörung des alchemistischen Labors zur Folge hat.

„Ein Wurfmesser nach dem anderen zog d'Alembert aus dem Hirschküttel, mit gleichmäßigen Bewegungen. Er zielte und warf, traf und tötete, erleichtert, dass das Verderben, das er Hezilows Häschern sandte, seinen Geist von den Bildern ablenkte, die dort hinten im Gewölbewinkel seines Bewusstseins lauerten. Am ärgsten war der Anblick der Kreatur im mittleren Glasballon gewesen: ungewiss, ob Maid, ob Knabe, die Gestalt formlos, kochend rot, die Augen aufgerissen, der Mund geöffnet wie zu einem stummen Schrei.“ (Ebd., S. 379)

Die Zerstörung des Labors zeigt sich zugleich als mörderische Beseitigung der vermeintlich künstlich reproduzierten Menschen, der vom Laborleiter zu Hybriden aus Mensch und Experimentierobjekt herabgewürdigten ‚Kreaturen‘. Der Aufklärer d'Alembert hinterlässt ein Schlachtfeld mit ermordeten Laborassistenten, doch die Stadt Krumau ist vom Albtraum der Alchemie befreit. Zerstört wird folglich auch das Kellerlabor als Ort einer vermeintlich von der Gesellschaft und politischen Sphäre getrennten Wissensproduktion. Diese Zerstörung wird vom Aufklärer geleistet, der damit an einer Trennung von Rechtssubjekten und Wissenschaftsobjekten festhält. Stellt die obskure alchemistische Forschung (wie die moderne Wissenschaft) im Namen des Fortschritts wesentliche Menschenrechte infrage, gilt es, sie aufgeklärt wieder in ihre Schranken zu weisen. Die Herren über die Laboratorien

dürfen keinesfalls als Herren gesellschaftlichen und staatlichen Zusammenlebens installiert werden.

Der Antagonismus von Homunkuli auf der einen Seite und durch natürliche Liebe zwischen Menschen verschiedener Herkunft entstandenen Gesellschaften auf der anderen Seite ist bezeichnend. Die Gefährdung des multikulturellen Böhmens geht von einem unterirdischen Labor aus, das die natürlichen Hybridisierungsprozesse zu ersetzen trachtet. Gößlings Roman lässt nur indirekt die provozierende Frage zu, inwieweit Wissensproduktion nicht doch die als natürlich konzipierte Hybridisierung menschlicher Kulturen und Gesellschaften unterwandert.

Als Schlüsselszene hierfür kann die Theateraufführung auf dem Krumauer Schloss gelten. Ein schwarzer Magier zaubert vor den Augen des Hofes einen nabellosen Menschen aus einem dampfenden Bottich. Der Zauberer führt darauf an immer wieder sichtbar aufleuchtenden Fäden nicht nur die Homunkulus-Marionette, sondern auch ein zwischen seinen Beinen befestigtes, sich aufrichtendes Stäbchen. Das Fadengewirr aus künstlicher und natürlicher Zeugung ist in der Inszenierung nicht voneinander zu trennen. Als Gegenfigur betritt ein makellos weißer Herr die Szene:

„Mit diesem kunstgeneigten Stabe“, sprach der weiße Elegant mit unsäglich trauriger Miene, „dressierte ich die liebliche Kreatur – für Euch, Exzellenz, mein allerherrlichster Herr!“ Und dazu wirbelte er das weiße Stöcklein in der Luft und zerrte zugleich rhythmisch an der Schlinge, und im gleichen Takt spreizte die Maid, rücklings vor dem Thron liegend, Arme und Beine, ruckhaft wie ein Jahrmarktsapparat.“ (Ebd., S. 137)

Die positive Gegenfigur zum schwarzen Magier ist ebenso wie dieser ein Herr über die Marionette. Sein trauriges, resignatives Auftreten vor dem Herrscher deutet auf die negative Wendung hin, die er seiner Dressurtätigkeit zuschreibt. Die Verwandlung des Mädchens in eine Marionette, vom Subjekt zum beherrschbaren Objekt, ließe sich vor dem beschriebenen Hintergrund auch als ein unaufhaltsames Voranschreiten der Wissenschaften deuten, die natürliche Liebesverbindungen in wissenschaftlich erklärbare Gesetzmäßigkeiten und Determinanten verwandelt. Auch die Geschlechtsorgane sind an sichtbare Fäden gebunden. Der Triumph der Herren im Labor könnte in diesem Sinne als Verwandlung von Rechtssubjekten in fremdbestimmte Naturobjekte, von Menschen

zu Marionetten beschrieben werden. Aus der lieblichen Kreatur wird in der Theaterinszenierung ein Jahrmarktsapparat. Alchemie als obskures wissenschaftliches Verfahren weist folglich, eine „chymische Hochzeit“, auf den prekären Status des Menschen unter Bedingungen der Moderne hin, dem entgegen seiner Selbstermächtigungsversuche zusehends der Status eines Hybrids aus Objekt und Person zugesprochen wird.

3 Helena Reichs *Engelsfall*

Der zweite von Helena Reichs Kommissar Anděl-Romanen *Engelsfall* setzt ganz auf das Ambiente der Prager Altstadt. Der Mord an dem Antiquar Hynek Blábolil im Grand Hotel Alchymist wird zum Anlass, in vielfachen intertextuellen Verweisen das Prag Rudolfs II. in Erinnerung zu rufen. Die Alchemisten John Dee und Edward Kelley treten bei historischen Exkursen in Erscheinung. Auf John Dees in Prag und Třeboň geführte „Engelsgespräche und alchemischen Experimente“ (Telle, 2010, S. 268) spielt wohl nicht zuletzt der Titel an. Gustav Meyrinks Werk *Das Haus zur letzten Latern* kommt ferner eine zentrale Rolle zu. Der Name des Mordopfers ist bereits Programm: Bedeutet das tschechische Verb ‚blábolit‘ doch soviel wie „faseln, babbeln, lallen, irreden oder fantasieren“ (Reich, 2009, S. 255) und verweist damit unmittelbar auf die fundamentalen Verständnisschwierigkeiten, mit denen die Leserschaft sowohl durch die alchemistischen Quellen als auch durch die esoterischen Auskünfte der verdächtigen Alchemisten konfrontiert wird. Entscheidend ist dabei, wie sehr alchemistische Manuskripte, Objekte und Bünde mit der tschechisch-deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert verbunden werden.

3.1 Alchemistische Transmutationen

Die Recherchen zur Klärung des Mordfalls bringen David Anděl auf die Spur des sogenannten Voynich-Manuskripts, das angeblich Kaiser Rudolf II. von John Dee erworben hat (vgl. Reich, 2009, S. 60f.). In einem Gespräch der Journalisten Larissa Khek mit dem Universitätsprofessor Dan Leonhart führt dieser über die legendenhaften Ursprünge des unvollständigen alchemistischen Traktats hin zur Geschichte Prags unter der Nazi-Herrschaft. Leonhart doziert:

„Die Blätter blieben aber verschwunden. Im Zweiten Weltkrieg tauchten jedoch ein paar von ihnen kurzzeitig auf. Sie wurden unter der Hand auf dem Schwarzmarkt angeboten – im Tausch gegen falsche Papiere, mit denen einige Ordensmitglieder offenbar aus der besetzten Tschechoslowakei fliehen wollten. Ob der Tausch zustande gekommen ist, weiß ich nicht. Aber ich weiß, dass einige Leute von dieser Liste‘, er deutete auf den USB-Stick, ‚damals *verschwunden* sind, von einem Tag auf den anderen – und mit ihnen die verschollenen Blätter des Voynich-Manuskripts. Seit dem 13. Februar 1945 fehlt von ihnen jede Spur.“ (Ebd., S. 64f.)

Leonharts Geschichtsexkurs gibt zahlreiche Einblicke, wie alchemistische Literatur im Kriminalroman in Szene gesetzt wird. Alchemistische Texte sind von ephemerer Erscheinung und folglich nur „kurzzeitig“ verfügbar. Authentische Texte sind gegen „falsche Papiere“ austauschbar. Alchemistische Literatur zirkuliert fern der offiziellen Kommunikationskanäle „unter der Hand“, ihre Aussagen können nur verdeckt weitergegeben werden. Und schließlich: Alchemistische Literatur ist nur schwer bis gar nicht von den Personen zu trennen, die sie lesen bzw. gar verfasst haben. Das Verschwinden von Teilen des Manuskripts wird parallel zum Verschwinden der Manuskriptseiten-Besitzer inszeniert. Das moderne und geschichtslose Medium, der USB-Stick, dokumentiert lediglich den Verlust der entscheidenden historischen Kommunikationsmedien.

Als alchemistisches Traktat, so Leonhart, vermute man, dass das Voynich-Manuskript die Anleitung zur Herstellung des Steins der Weisen enthalte (vgl. ebd., S. 61). Diese kryptische These bleibt nicht unerläutert. Eine Übersetzung der alchemistischen Terminologie in moderne Wissenschaftssprache unternimmt Leonhart im Gespräch mit Kommissar Anděl:

„Natürliche Sprachen sind einfach diejenigen, die sich im Laufe der Menschheitsgeschichte entwickelt haben. Und das Voynich-Manuskript ist offenbar in einer natürlichen Sprache verfasst. [...] Allerdings weiß bis heute niemand, um welche Sprache es sich dabei handelt. Man hat den Text einer statistischen Analyse unterzogen. Dabei wurde vor allem zweierlei festgestellt: Zum einen entspricht die Worthäufigkeit dem sogenannten Zipf’schen Gesetz ... Kennen Sie sich mit Linguistik aus? Er nippte an seinem Kaffee. ‚Nein? Nun, dem Zipf’schen Gesetz liegt ein Potenzgesetz zugrunde, das mathematisch von der Pareto-Verteilung beschrieben wird. Das ist eine Wahrscheinlichkeitsverteilung...‘ $x(y) \sim y - 1/a$, sagte Anděl und trank einen Schluck Tee, ‚ja, die kenne ich.“ (Ebd., S. 175f.)

Die Übersetzungsleistung, die Leonhart hier für Anděl (und die Leser) übernimmt, trägt zum Erkenntnisgewinn über die Aussagen des Voynich-Manuskripts nichts bei. Anděl konstatiert schließlich nüchtern, dass das Manuskript bisher noch nicht entschlüsselt sei. Pointiert ließe sich formulieren: Man bräuchte den Stein der Weisen, um das Manuskript zu entschlüsseln, das eine Anleitung zur Herstellung des Steins der Weisen enthält.

Wie verhält es sich mit dem *Aurum potabile*, dem trinkbaren Gold, das im Hotel beim Mordopfer Blábolil gefunden wurde? Der Inhaber der Arzneimittelmanufaktur Azoth, Josef Berger, erklärt das Heilmittel folgendermaßen: „Echtes *Aurum potabile* besteht aus reinem Gold, das in einem mehrmonatigen alchemistischen Prozess zu einer hochenergetischen Essenz transmutiert, also umgewandelt wird. Es ist das alchemistische Universalheilmittel, von dessen Heilkraft schon Paracelsus und Avicenna in höchsten Tönen schwärmten ...“ (ebd., S. 239). Wie beim Voynich-Manuskript erhält das alchemistische Getränk eine historische Tiefendimension, die bis zu Paracelsus zurückreicht. Es gilt nicht nur, „sukzessive Verschiebungen in der Wahrnehmung der Materialität der Welt“ (Lorbeer, 2013, S. 112) kenntlich zu machen, sondern die gesellschaftlichen und politischen Folgen dieser Verschiebungen. Auch *Aurum potabile* wird bei Helena Reich mit einer Geschichte ausgestattet, die in der Nazizeit in eine entscheidende Phase eintritt. Die Leser hatten ja bereits zuvor erfahren, dass Josef Berger der Sohn des Nazis Karel Berger sei, der sich 1945 die Arzneimittelfirma unter den Nagel gerissen hatte. Die ursprünglichen Inhaber, die Familie Fanta, hingegen wurden beseitigt: „Die Familie gibt es nicht mehr – die meisten wurden in eines der damals zahlreichen Konzentrationslager deportiert, ein paar haben es wohl ins Ausland geschafft.“ (Reich, 2009, S. 150) Zwischen den Transmutationen des alchemistischen Universalheilmittels und dem historischen Wandel, der sich an der Geschichte des *Aurum potabile* ablesen lässt, können folglich Parallelen gezogen werden – zumal Josef Berger Mitte der Neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts den Heilmittelhandel des Nazi-Vaters „reanimiert“ (ebd., S. 151). Lässt sich auf der einen Seite ein alchemistisches Versprechen benennen, bei dem durch die Zuführung von flüssigem Gold ein vermeintliches Lebenselixier als „hochenergetische Essenz“ fungiert, so wird auf der anderen Seite dieses Versprechen Nazi-Träumen von Machtpotenzierung in die Hände gelegt, die rücksichtslos ihre Pläne verwirklichen. Helena Reichs Roman

inszeniert damit die Alchemisten grundsätzlich zugeschriebene Eigenschaft, Bürger zweier Welten zu sein. Die Alchemisten, so Hans-Werner Schütt,

„ [...] griffen zwar zurück auf eine Zeit, die jeweils vor einer Zeit lag, in der sich der Mensch im Denken von seiner Umwelt trennte, blieben aber natürlich auch Erben einer ihnen doch historisch näherstehenden Zeit, in der der Mensch mit seinem Versuch, sein Selbstbewusstsein als Mensch vor allem auf das Denken zu gründen, genau diese Trennung vollzogen hatte.“ (Schütt, 2003, S. 442f.)

Die durch flüssiges Gold zu höherer Energie transformierte Person recurriert auf Vorstellungen, in denen Mensch und Natur als nicht zu trennende Einheit gedacht werden. Der instrumentelle Zugriff auf eine solche alchemistische Technik hingegen zeigt die moderne Trennung von Natur und Mensch an. Diese Trennung ist allerdings Grundlage einer Gemengelage aus Nazi-Politik, ökonomischen Interessen und quasi-religiöser Ideologie. Bezeichnend ist, dass in zwei historischen Phasen das Aurum potabile als verbrecherischer gesellschaftlicher Störfaktor in Erscheinung tritt – während des Dritten Reiches und nach 1990, als Restitutionsansprüche geltend gemacht werden, um die kommunistische Verstaatlichung wieder rückgängig zu machen (vgl. Reich, 2009, S. 151).

3.2 Asiatische Transmutationen

Kommissar Anděl und die Journalistin Larissa Khek stoßen bei ihren Recherchen auf einen geheimen alchemistischen Orden, dessen Mitglieder Teile des Voynich-Manuskripts besitzen. Der Orden selbst wird in historischen Quellen erwähnt, „als die ersten Juden nach Prag kamen“ (Reich, 2009, S. 59), wie Leonhart berichtet. Der Namen des Geheimbundes lautet „Der Orden der asiatischen Brüder von Sad-Bhaiü“. Es dürfte sich zum einen um eine Anspielung auf die von Hans Carl von Ecker und Eckhoffen gegründete Freimaurer-Loge der „Asiatischen Brüder“ handeln, die ihre Bedeutung vor allem dadurch erhielt, dass Christen und Juden Mitglieder werden konnten und Teile der Logensatzung auf der Kabbala beruhten (vgl. Davidowicz, 2009, S. 139–147). Zum anderen scheint eine Anspielung auf den Yogi-Orden der Sat-Bhai vorzuliegen, dem sich Gustav Meyrink zugehörig fühlte. Aus der David Anděl vorliegenden Mitgliederliste geht hervor,

dass Juden, Tschechen und Deutsche dem Orden angehören und am Ende des Krieges ermordet wurden (vgl. Reich, 2009, S. 126). Später jedoch gelingt es Larissa Khek, auf eine verschlüsselte Datei zuzugreifen. Die Datei enthält eine Tabelle, in welcher die Mitgliedernamen in indische Namen übersetzt werden:

„*Vajrapani*, las Larissa in der ersten Zeile neben Melichar Abrahám. Fehlte nur noch – ja, da war er, der Vorname der schwarzen Dame: Ektamatri. Eine Agáta Löwová hatte sich so genannt. Sie lächelte zufrieden und las die übrigen Namen: *Gabriel Löw – Ratnapani, Apolonia Strettiová – Tara, Valentýna Malinová – Lalita Tripunasundari, Hugo Stretti – Visvapani, Kornel Malina – Samantabhara, Marius Solomon – Manjushri, Eduard Leonhart – Avalokiteshvara.*“ (Reich, 2009, S. 302)

Die Alchemisten beziehen ihr Vokabular offensichtlich auch aus indischer Philosophie und Religion. Bei einem weiteren Gespräch mit dem Kommissar stellt sich Professor Leonhart, selbst Nachfahre eines Ordensmitglieds, demonstrativ auf den Standpunkt eines elitären Ekklektizismus, von dem bewusst die Mehrzahl der Bevölkerung ausgeschlossen bleiben muss:

„In der europäischen Kulturgeschichte wird die Alchemie auch als ‚hermetische Philosophie‘ bezeichnet. In dieser Philosophie wurde das Beste aus den verschiedensten kulturellen und religiösen Strömungen der Zeit zusammengefasst. Dazu gehört auch die Naturbetrachtung – wohlgemerkt nicht Naturwissenschaft – mit einer kosmologischen Komponente. [...]“ (Reich, 2009, S. 186)

Wiederum wird der Alchemist als Bürger zweier Welten vorgestellt. Zum einen: Geheimgesellschaften wie die Asiatischen Brüder sind, man denke an ihr historisches Vorbild, die Freimaurerloge, zweifellos „ein Charakteristikum der Aufklärungszeit“ (Priesner, 2011, S. 412). Zum anderen streben ihre Mitglieder geradezu programmatisch an, hinter die Errungenschaften der Moderne, die Ausbildung der Naturwissenschaften und die Emanzipation des Menschen, zurückzugelangen und eine erneute Einheit von Natur und Kultur ekklektizistisch zu betreiben. Das „Beste“ aus den verschiedenen Kulturen und Religionen zu filtern und in einer hybriden, zweifellos auch elitären Gesellschaft für die Zukunft zu sichern, weist wiederum auf ein Analogiedenken hin, in dem zwischen naturwissenschaftlichen und gesellschaftlichen Experimenten Übersetzungsleistungen unternommen werden. Dies

erscheint bei weitem weniger obskur als Aurum potabile, Skytale und der Stein der Weisen. Die „Synthese spiritueller-theologischer Prozesse und naturkundlicher Erfahrung“ (Rusterholz, 2009, S. 112), die alchemistische Literatur zum Zeitpunkt der sich etablierenden spezialisierten Naturwissenschaften unternahm, bleibt als Verfahren weiterhin virulent. Leonharts Ausführungen positionieren Alchemie als „Mittel der Wissenschaftskritik“ (Maillard, 2002, S. 182) und legitimieren damit in gewisser Hinsicht alchemistische Bestrebungen in der Gegenwart. Allerdings sind ja gerade die Asiatischen Brüder in ihrer intransparenten Ordensgemeinschaft und ihrem obskuren Sprachgebrauch eine zwar kulturell vielfältige, jedoch keineswegs demokratische Gesellschaft. Ihre vermeintlich hermetische Geschlossenheit wird ihnen zum Verhängnis, der fremde Alchemie-Adept, in diesem Fall der Nazi Karel Berger, löscht den Orden in Prag aus. Dass nach 1990 sowohl die Verräterin am Orden von 1945 als auch der Sohn des Nazi-Mörders nach Prag zurückkehren und erneut die wenigen Nachfahren und Überlebenden der Asiatischen Brüder bedrohen, erneut Morde geschehen, deutet auf ein zirkuläres Prinzip hin. In dem Moment, in dem die alchemistischen Schriften und Produkte (die verschollenen Teile des Voynich-Manuskripts, das Aurum potabile, etc.) des Ordens wieder zu zirkulieren beginnen, entfalten sie sogleich wieder ihr störendes Potential. Ihr Störpotential ist allerdings kaum von den politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Umbrüchen zu trennen, denen die alchemistischen Objekte unterworfen sind. Die Vermutung liegt nahe, dass Helena Reichs Roman das Störpotential alchemistischer Literatur in den 1940er und 1990er Jahren in Parallelen setzt, um auf weiterhin gefährliche politische und gesellschaftliche Strukturen hinzuweisen. Besonders aufschlussreich ist dabei, dass der Nazi Karel Berger unter dem alchemistischen Decknamen Hermes agiert: der Götterbote Hermes also, der sowohl zwischen Himmel und Erde vermittelt als auch der hermeneutischen Wissenschaft Pate steht. Nicht zuletzt ist Hermes allerdings auch der Gott der Diebe und ein Lügner (vgl. Huss, 2008, S. 347). Die Vermittlungs- und Übersetzungsleistungen, die zwischen den divergierenden Lebensbereichen von Wissenschaft, Politik und Ökonomie im 20. Jahrhundert unternommen wurden, haben in Hermes ihren antiken Patengott gefunden. Die Entstörung, die der promovierte Mathematiker-Kommissar David Anděl leistet, kann nicht zuletzt in der Feststellung gesehen werden, dass das Voynich-Manuskript wertlos sei und die alchemistischen

Prager Legenden verworren (vgl. S. 378). Der Logiker Anděl bannt die Alchemie in ihre hermetischen Kreise. Wissenschaftliche Erkenntnis als „ein Produkt der totalen Isolation des Wissenschaftlers von der Gesellschaft“ (Schenkel, 2003, S. 38), als Laborwahrheit, konstituiert mithin die Stabilität der politischen und ökonomischen Verhältnisse. Mit dieser Grenzziehung zwischen Anděl und den Asiatischen Brüdern lässt sich allerdings auch eine kulturelle Grenze markieren.

4 Der unverstandene Osten **– alchemistisch gestörte Kommunikation**

Die beiden den Analysen zugrunde liegenden Werke sollten auf die spezifische Vermittlungsleistung hinweisen, die alchemistische Schriften und Objekte im Allgemeinen zu unternehmen versuchen. Das vormoderne, ganzheitliche alchemistische Denken korreliert im Sinne eines Analogiedenkens politisches, ökonomisches und wissenschaftliches Streben, legt Beziehungsnetze zwischen komplexen Lebensbereichen offen. „Besitz von Wissen ohne Besitz des Mittels [...] ist ebenso hilflos wie Besitz des Mittels ohne Besitz des Wissens“ (Wünsch, 1975, S. 556). Letztendlich, so ließe sich auch im Hinblick auf die verschiedene Kulturen integrierende alchemistische Methode schließen, handele es sich um eine Entgrenzung und Auflösung differenter Weltwahrnehmungen in einer allumfassenden Vereinigung. Das Denken in Analogien kann dabei sowohl unterschiedliche Kulturen als auch Natur und Gesellschaft in Beziehung zueinander setzen. „Die Alchemie geht von Prinzipien der Verweisung aus, die Naturerscheinungen und Fakten verschiedener Bereiche miteinander verbinden.“ (Mödersheim, 1996, S. 55) Die „Nachtseite der Naturwissenschaften“ (Schenkel, 2003, S. 21), für die die Alchemie vor allem im 19. Jahrhundert entstehen musste, kann hier als ihre Verflechtung mit politischen und ökonomischen Interessen benannt werden. Diese dunklen Verflechtungen der wissenschaftlichen Erkenntnisse mit politischen und ökonomischen Kreisen sind in beiden Romanen zugleich kulturell aufgeladen. Sowohl Jurij Hezilow als auch die Asiatischen Brüder werden als Vertreter und Exponenten einer ost-europäischen Kultur inszeniert. Ihre Antagonisten sind der Aufklärer d’Alembert und der Logiker Anděl.

Hezilows finstere Pläne etwa werden im osteuropäischen Kostüm wie folgt dargestellt:

„Nehmt das Hierchen nur mit, Maître‘, sagte der Russe, und die schwarzen Augen über Warze und Bartgestrüpp funkelten vor Häme, und sein Briederchen auch, wenn’s noch hier drunten rumschwarz-wenzelt. Bald erschafft sich Hezilow eigene Pippchen – sechs, sechzig, sechshundertsechzig, ganz wie Graf Julius befiehlt!“ (Gößling, 2004, S. 128f.)

Als sein Labor zerstört ist, gelingt es Hezilow, auf einem drachenähnlichen Flugapparat zu entfliehen (vgl. ebd., S. 384). Der Flugapparat gibt Hezilow den Namen Ourob – der Drache Ouroboros fungiert in alchemistische Literatur als Chiffre für das Ewig-Bestehende und eine immerwährende Zyklusstruktur (vgl. Telle, 1978, S. 213). Die Gefahr, die vom russischen Alchemisten ausgeht, besteht folglich weiter. Eine Rückkehr des fremden Laboranten ist nicht ausgeschlossen.

Helena Reich dagegen setzt eine Geheimgesellschaft, die aufgeklärte Traditionen und fernöstliche Philosophie miteinander verbindet, wissenschaftskritisch in Szene. Der Alchemist Leonhart beruft sich gläubig zitierend auf den Sinologen Joseph Needham, wenn „das Beziehungsgefüge von weltanschaulichen, historischen und ästhetischen Erfahrungen“ (Reich, 2009, S. 188) eingefordert wird, um eine Ethik in den Wissenschaften zu etablieren. Alchemie in diesem Sinne rückt in die Nähe einer „Religion“ (ebd., S. 14) oder zumindest Ersatz-Religion. Östliche Kulturen rufen den Verlust einer Einheitserfahrung in Erinnerung, die zum einen einer prämodernen Zeit zukommt. Zum anderen wird im Roman das Denken der Asiatischen Brüder gerade in den historischen Krisenmomenten der Prager Geschichte virulent. Die Fragilität des Ordens, der von Nazis durch Verrat 1945 zerstört werden konnte, verweist damit letztlich spiegelbildlich auf die Fragilität eines Zusammenwirkens von naturwissenschaftlichem Fortschritt mit der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung. Das vormoderne östliche Denken stellt hierbei keine wirkliche Alternative bereit. Die Asiatischen Brüder verbleiben in elitären, an hermetischer Abschottung interessierten Zirkeln. Über medial „sublimierte Formen des Aufstößens“ (Gansel, 2014, S. 318) verfügen ihre alchemistischen Schriften allein dann, wenn die gesellschaftlichen Fundamente ihres Ordens – und damit jeglicher

hybrider, von unterschiedlichen Kulturen geprägter Sozietäten – zur Disposition stehen. Der alchemistisch imaginierte Osten als das kulturell Andere präfiguriert in diesem Störfall die Gefährdung des Eigenen – ganz im Sinne eines Analogie- und Einheitsdenkens. Da der nicht eingeweihte Rezipient bei alchemistischer Literatur „nicht versteht, was der Sprecher sagt, oder nicht versteht, was der Sprecher mit dem, was er sagt, meint“ (Jäger, 2004, S. 42) erfordert eine derartige Kommunikation immer auch eine Aushandlungsphase, wie sie für interkulturelle Kommunikation konstitutiv ist. Alchemistischer Literatur ist folglich ein Moment kultureller Unvertrautheit inhärent (in Analogie zu den Medien, über die sie sich mitteilt). Zugleich ist der alchemistische Diskurs in Zwischenräumen von Wissenschaft, Ökonomie, Politik und Religion angesiedelt. Seine Adepten sind um Übersetzungen und Interferenzen zwischen den Disziplinen bemüht. Gößling warnt in diesem Sinn vor der Trennung von Verstand und Fantasie in einem kurzen Essay *Versuch über die Verzauberung*. In verzauberten Welten sei „alles und jedes zuinnerst miteinander verbunden und in einen Kokon aus symbolischer Bedeutung, aus ‚höherem‘ Sinn eingesponnen.“ (Gößling, 2012, S. 120). Diese allseitige Verbundenheit, die bei Helena Reich das alchemistische Denken wie gezeigt dominiert, entspricht in ganz anderer Hinsicht den Erfahrungen des modernen (westlichen) Menschen. „Das soziale Band der Gesellschaft, in der wir leben, besteht aus Objekten, die im Laboratorium fabriziert sind.“ (Latour, 1995, S. 33) Die Produkte der modernen Wissenschaften konstituieren das gesellschaftliche Zusammenleben, das damit durchaus Züge einer alchemistischen Ordensgemeinschaft trägt, die mit magischen Qualitäten versehene Objekte zu erwerben trachtet. Das Störpotential ‚des Ostens‘ in seiner Andersartigkeit wird im Kontext von Literatur und Alchemie so inszeniert, dass die störende östliche Kultur die Medien und Objekte der ‚westlichen‘, alchemistischen Unverständlichkeit in ihrer Materialität transparent werden lässt.

Quellenverzeichnis

Gößling, Andreas (2004). *Der Alchimist von Krumau*. Frankfurt: Eichborn Verlag.

Reich, Helena (2009). *Engelsfall. Kommissar Anděl ermittelt*. München: Blanvalet.

Literaturverzeichnis

Beiler, Everett F. (2008). Johann Valentin Andreae, Fantast and Utopist. In: *Science Fiction Studies* (35.1). S. 1–30.

Davidowicz, Klau. S. (2009). *Die Kabbala. Eine Einführung in die Welt der jüdischen Mystik und Magie*. Köln, Wien: Böhlau Verlag.

Gansel, Carsten (2012). Störungen im Raum – Raum der Störungen. In: ders., Paweł Zimniak (Hgg.), *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Heidelberg: Winter Verlag.

Gansel, Carsten (2014). Zur ‚Kategorie Störung‘ in Kunst und Literatur – Theorie und Praxis. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* (61). S. 315–332.

Gößling, Andreas (2012). Versuch über die Verzauberung. In: *Quaber Merkur* (113). S. 117–122.

Haferland, Harald (2002). Alchemie und Literatur. In: Peter Wiesinger (Hg.), *Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert*. Bd. 5: *Mediävistik und Kulturwissenschaften*. Bern u.a.: Peter Lang Verlag. S. 183–188.

Huss, Bernhard (2008). Hermes. In: Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Mythenrezeption* (Der Neue Pauly Supplement Bd. 5). Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag. S. 344–355.

Jäger, Ludwig (2004). Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 35–73.

Jödicke, Ansgar (1998). Art. Alchemie. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Bd. I. 4. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck. Sp. 273–277, hier sp. 275f.

Kümmel, Albert (2005). Störung. In: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hgg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 229–235.

Latour, Bruno (1995). *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, übersetzt v. Gustav Roßler, Berlin: Akademie Verlag.

Lorbeer, Michael (2013). Alchemie, Elias artista und die Machbarkeit von Wissen in der Frühen Neuzeit. In: Thorsten Burkard u.a. (Hgg.), *Natur – Religion – Medien. Transformationen frühneuzeitlichen Wissens*. Berlin: Akademie Verlag. S. 87–113.

Niklas Luhmann (1997), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Maillard, Christine (2002). Die „mythologisch apperzipierende Wissenschaft“. Alchemie in Theorie und Literatur (1890–1935): Das sonderbar anhaltende Fortleben einer ‚unzeitgemäßen‘ Wissensform. In: dies., Michael Titzmann (Hgg.), *Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935*. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag. S. 165–191.

Mödersheim, Sabine (1996). Mater et Matrix. Michael Maiers alchemistische Sinnbilder der Mutter. In: Irmgard Roebing, Wolfram Mauser (Hgg.). *Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 31–56.

Priesner, Claus (2011). Alchemie im Zeitalter der Aufklärung. Geheimgesellschaften und Adeptengeheimnisse. In: *Archiv für Kulturgeschichte* (93). S. 385–413.

Rusterholz, Sibylle (2009). Alchemie und Dichtung. Johann Valentin Andreaes Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz. Anno 1459. In: *Morgen-Glantz* (17). S. 85–113.

Schenkel, Elmar (2003). *Die Elixiere der Schrift. Alchemie und Literatur*. Eggingen: Edition Isele.

Schütt, Hans-Werner (2003). Romantik und Alchemie. In: *Germanisch-romanische Monatshefte* (N.F. 53). S. 439–446.

Telle, Joachim (1978). Art. Alchemie II. Historisch. In: *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. II. Berlin, New York: de Gruyter. S. 199–227.

Telle, Joachim (2010). John Dee in Prag. Spuren eines elisabethanischen Magus in der deutschen Literatur. In: Peter-André Alt, Volkhard Wels (Hgg.). *Konzepte des Hermetismus in der Literatur der Frühen Neuzeit*. Göttingen: V&R Unipress. S. 259–296.

Weyer, Jost (1996). Alchemie. In: *Der Neue Pauly* Bd. I, Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag. Sp. 445–448.

Wünsch, Marianne (1975). Auf der Suche nach der verlorenen Wirklichkeit. Zur Logik einer fantastischen Welt. In: Gustav Meyrink, *Der Engel vom westlichen Fenster*. 4. Aufl. München: Knauer Verlag, S. 528–568.

„Ich habe keine Muttersprache, ich habe sieben Stiefmuttersprachen und kein Vaterland“ – Poetik der Migration in den Werken von Magdalena Felixa und Sabrina Janesch

Dominika Wyrzykiewicz
Universität Warschau

Annotation

Der vorliegende Beitrag präsentiert Ausführungen rund um das Thema der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur aus Polen. Um das gegebene Ziel zu erreichen, galt mein Interesse folgenden deutsch-polnischen Schriftstellerinnen: Magdalena Felixa und Sabrina Janesch, die das Bild der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur während der letzten Jahre wesentlich mitgeprägt haben.

Magdalena Felixa und Sabrina Janesch gehören zu der jüngsten Generation der deutsch-polnischen Autorinnen. Sie beherrschen Polnisch und Deutsch, doch tendieren eher dazu, Deutsch als Schreibsprache zu verwenden. In ihren literarischen Texten berühren sie das Problem der Entwurzelung und Ortlosigkeit. Um eine notwendige Distanz zum Erzählen zu gewinnen, bewegen sie sich zwischen Sprachen, Orten und Kulturen und es lässt sich nicht mehr bestimmen, ob ihre Werke in den deutschen oder polnischen Literaturkanon einzuordnen sind. Vielleicht gehören sie zu einer neuen Weltliteratur?

Vor diesem Hintergrund ist es meines Erachtens wichtig, einen gewissen Raum den theoretischen Erwägungen zum Begriff der Migrationsliteratur zu widmen. Es muss berücksichtigt werden, wie umstritten der genannte Begriff ist, worauf auch die Studien vieler Forscher hinweisen.

Príspevek se zabýva pojednániami, ktorá se týkajú nemecky psané literatury z Polska. Venuje sa predovšetkým nemecko-polským autorkám Magdalene Felixe und Sabrině Janesch, které významně spoluutvářely obraz nemecky psané literatury v posledních letech.

Magdalena Felixa a Sabrina Janesch náleží k nejmladší generaci německo-polských spisovatelek. Umí polsky i německy, ovšem jako literární jazyk užívají spíše němčinu. Ve svých textech tematizují problémy vykořenění a nezakotvenosti. Aby získali nutný odstup umožňující vyprávění, pohybují se mezi řečmi, místy a kulturami, takže není možné určit, jestli jejich díla patří do kánonu německé nebo polské literatury. Nebo patří rovnou do světové literatury?

Proto je podle mého názoru nutné věnovat jistý prostor teoretickým úvahám o pojmu migrační literatury. Je třeba také vzít v úvahu, o jak sporný termín se jedná, na což poukazují i čtené studie.

This article presents advisements devoted to the contemporary German-language literature from Poland. In order to achieve the intended purpose at the center of my interest was the work of these German-Polish authors: Magdalena Felixa and Sabrina Janesch, who in the past few years have significantly influenced the shape of modern German-language literature. Magdalena Felix and Sabrina Janesch belong to the youngest generation of Polish-German authors. They speak both Polish and German but they write only in German. In their literary texts they take up the issue of eradication and the absence one's home. In order to get the necessary narration distance they move between languages, places and different cultures in such a way that it is hard to determine clearly whether their works belong to the canon of Polish literature, German or perhaps the worldwide one.

Schlüsselwörter:

Migrationsliteratur, Deutsch-polnische Literaturbeziehungen, Hybridität

Migrační literatura, německo-polské vztahy, hybridita

Migration literature, German-Polish literary relations, hybridity

1 Einleitende Worte und Begriffserklärungen

Das Interesse des Lesepublikums für Werke von Autoren mit *Migrationshintergrund* in Deutschland ist immer noch groß. Manfred Weinberg betont in seinem aufschlussreichen Beitrag *Was heißt und zu welchem Ende liest man Migrantenliteratur?* eine gewisse Ignoranz der Deutschen Mitteleuropa gegenüber, die die Tatsache betrifft, dass sich niemand, sogar der Rundfunk, das Fernsehen und die Zeitungen, die Mühe gibt, die slawischen Namen der Autoren richtig auszusprechen oder zu schreiben. Den Grund dafür sieht M. Weinberg in der heutigen Welt, denn „[W]ir alle leben in längst hybrid, synkretisch, inter- oder transkulturell etc. gewordenen Kulturen, die eine große Unübersichtlichkeit mit sich bringen. Für den Einzelnen führt dies zu einer gewissen Orientierungslosigkeit [...]“. (Weinberg, 2014, S. 16) Der Wissenschaftler formuliert dabei einige relevante Fragen nach dem Sinn des in der Literaturwissenschaft gern benutzten Begriffes *Migrantenliteratur*:

„Mit welchem Recht sprechen wir eigentlich von ‚Migrantenliteratur‘, wenn noch gar nicht genügend Studien vorliegen, die die so versammelten Texte einfach als Texte und eben nicht vom Leben ihrer Verfasserinnen her lesen? Was soll man zur vermeintlichen Einheit dieses Genres sagen, wenn diese bisher immer nur von einem extratextuellen Kriterium abgeleitet wurde?“ (Weinberg, 2014, S. 16–17)

Nach Weinberg sind wir mit diesem Terminus entweder zu früh oder bald zu spät dran, und die Texte von MigrantInnen sollen wir endlich als das anerkennen, „[...] was sie sind: deutschsprachige Literatur.“ (Weinberg, 2014, S. 33)

Auch der polnische Forscher Bolesław Klimaszewski bezeichnet die gegenwärtigen jungen Autoren als Schriftsteller, die aktuell außerhalb Polens publizieren. In Bezug darauf ist es, seiner Meinung nach sinnvoll nicht mehr über Migrationsliteratur zu sprechen, sondern sie eher als Literatur zu bezeichnen, die im Ausland entstanden ist. (Klimaszewski, 2001, S. 26–29)

Als eine mögliche alternative Bezeichnung für die sogenannte Migrantenliteratur ziehen einige Forscher (Horst Fassel, Wolf Dieter Otto) die Konzeption der Mobilitätsliteratur in Erwägung. Wolf Dieter Otto formuliert die These, dass „[...] der Migrationsdiskurs das ‚nationale‘

Selbstverständnis in seiner Aufnahmefähigkeit für ‚Fremdes‘ hinterfragt und damit implizit oder explizit die Frage nach der Toleranz einer Kultur stellt“. (Otto, 2014, S. 78)

Vor diesem Hintergrund erscheint der von Wolfgang Welsch geprägte Begriff der Transkulturalität für das Verständnis der Migrantenerliteratur wichtig. Nach Welsch sind die Kulturen im Transkultur-Konzept vernetzt und durchmischt.

„Das Konzept der Transkulturalität bezeichnet diese veränderte Verfassung der Kulturen und versucht daraus die notwendigen konzeptuellen und normativen Konsequenzen zu ziehen. [...] Es befürwortet nicht Separierung, sondern Verstehen und Interaktion“. (Welsch, 1995, S. 42, 44)

Das Durchdringen verschiedener Kulturen ist für die Autoren-Migranten von Bedeutung, denn sie fühlen sich von mehreren Kulturen, nicht nur von ihrer Heimatkultur angesprochen. In den heutigen Gesellschaften dominiert eine Identitätspluralisierung, die es unmöglich macht, einzelne Kulturen voneinander zu trennen. Nach Welsch bedeutet es jedoch keine Gefährdung der Identität, denn erst transkulturelle Begegnungen machen Identität möglich. Auch laut dem Konzept der Hybridität gibt es keine unabhängige, fest abgegrenzte Kultur. Die Kulturen sind gemischt und bestehen aus vielfältigen Identitäten. (Bronfen/Marius, 1997, S. 11)

2 Migration in der Literatur

Die gegenwärtige Literatur will der kulturellen Vielfalt gerecht werden. Die Texte der ausländischen Schriftsteller verbinden die gemeinsamen Motive, zu denen Heimatverlust, Identitätssuche, das Leben im Ausland sowie Schreiben in zwei Sprachen gehören. (Flinik, 2013, S. 176) Die Erfahrungen der Heimatlosigkeit sind ein wichtiger Aspekt der Migrationsliteratur, denn sie schaffen einen Zwischenraum der Begegnung zwischen Sprachen und Kulturen, in dem die fremde Kultur und Gesellschaft sowie die eigene Außenperspektive in intensivem Kontakt stehen.

Die Perspektive des Auslands hilft den Schriftstellern, die Realität scharf zu beobachten: „in Texten beobachten sich Kulturen oft selbst. Da die Situation der Migration in der Auseinandersetzung mit einer anderen

Kultur den Blick auf das Eigene schärft, ist Migrationsliteratur häufig ein wichtiges Dokument der Selbstwahrnehmung und -thematisierung.“¹ [URL 2]

Laut Literaturkritikern und Schriftstellern ist es nicht sinnvoll von Migration in der Literatur zu sprechen. Es ist nämlich in den Prosatexten eine fundamentale Transformation des Migrantenbegriffes wahrzunehmen. Diese Tatsache ist auch mit der aktuellen gesellschafts-politischen Situation in Europa verbunden, in der wir jeden als einen freien Menschen betrachten, der das Recht hat, über seine Adresse selbst zu entscheiden. (Zduniak-Wiktorowicz, 2010, S. 23–28)

Maxim Biller formulierte in seinem Artikel *Letzte Ausfahrt Uckermark* in *Die Zeit* die These, dass die Autoren mit Migrationshintergrund nicht frei über den Stoff entscheiden können, den sie aufgreifen wollen, statt dessen ist ihre Herkunft ihr literarisches Schicksal. [URL 1]

Polnische Autoren, die seit den 1980er Jahren in Deutschland leben, publizieren meistens in der polnischen Sprache, für den polnischen Leser. Nur wenige von ihnen entscheiden sich für den Sprachwechsel. Zu dieser Gruppe gehören die VertreterInnen der sog. *Podolski-Generation*, also diejenigen, wie Magdalena Felixa und Sabrina Janesch, die zum Teil in Deutschland aufgewachsen und sozial wie sprachlich von diesem Land geprägt sind. (Trepte, 2013, S. 267–283) Ist also die polnische Auslandsliteratur noch Migrantenliteratur?

3 Magdalena Felixa – transkulturelle Migrantin

In dem Roman von Magdalena Felixa *Die Fremde* (2005) ist keine Rede von der traditionell verstandenen Migration. Migration ist bei ihr eine Fremdheit des Menschen in der Welt. Die Fremdheit (oder nur das Fremdheits-Gefühl) der Protagonistin wird in der Handlung, doch nicht in der Sprache sichtbar. Die Autorin versucht alle Hinweise auf sprachliche oder kulturelle Übersetzungen zu reduzieren.

Magdalena Felixa ist eine junge, 42-jährige Schriftstellerin, Dramaturgin und Schauspielerin, die als Neunjährige in die Schweiz ausgewandert ist, eine gewisse Zeit in Amerika gelebt und sich seit 1998 in Berlin

1 Siehe: Bachmann-Medick Doris (2001): Literatur. Ein Vernetzungswerk. In: Apelsmeyer Heide, Billmann-Mahecha Elfriede: Kulturwissenschaft. Felder einer prozeßorientierten wissenschaftlichen Praxis. Weilerswist: Velbrück. S. 219.

niedergelassen hat (Dathe/Makarska, 2013, S. 246). *Die Fremde* ist ihr Debütroman, in dem die Autorin die Geschichte einer Frau erzählt, die illegal in Berlin lebt: „[...] ich wollte einfach die Geschichte einer in Polen geborenen Frau schreiben, die einem nicht auffallen würde, wenn sie an uns vorbeigeht. Eine Frau, die nicht die besten Voraussetzungen hat, um im Leben zu bestehen.“ [URL 4]

Die Hauptfigur ist eine intelligente, hübsche, junge Frau, die mehrere Fremdsprachen spricht. Sie hat keine Wohnung und keine Dokumente. Sie wandert durch Berlin, ohne ihren eigenen Platz finden zu können:

„Die Menschen, die mir jemals etwas bedeutet haben, sind entweder ans Ende der Welt gezogen oder tot. Ich habe alles verloren, Vater, Mutter, Heimat, Liebe, Geld und Stolz. Ich habe keine Muttersprache, ich habe sieben Stiefmuttersprachen und kein Vaterland. Ich bin hier auf der Durchreise. Dieser Landstrich beherbergt mich. Jemand wie ich fällt hier nicht auf. Die Stadt ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt. Hier bin ich frei. Die Welt steht mir offen. [...] Warum muss jeder einen Platz finden in der Welt?“ (Felixa, 2005, S. 7).

Die Protagonistin und Erzählerin zugleich lebt am Rande der Gesellschaft ohne eine eindeutige Identität und einen eindeutigen Namen, sie heißt jedes Mal anders: Gertrud, Selena, Hanna. Sie wechselt Beschäftigungen (sie dolmetscht für einen russischen Geschäftsmann, arbeitet als Striptease tänzerin, Klavierspielerin oder Ghostwriterin eines todkranken Großbürgers) und Übernachtungsorte (sie nächtigt in Fabrikhallen, im Nonnenwohnheim, in den Wohnungen von Männern, die sie gerade kennen gelernt hat). Die Protagonistin pflegt flüchtige Beziehungen, formuliert gern philosophische Gedanken über Einsamkeit, Leben und Kunst. Sie ist eine Person, die Elemente verschiedener Kulturen in sich verkörpert und ihre Heimatlosigkeit kultiviert, eine Person auf der Durchreise, eine transkulturelle Migrantin, die sich mit keiner Kultur eindeutig identifizieren kann. Sie fühlt sich fremd, genauso, wie ihre Freunde, die meistens aus Ostmitteleuropa stammen. (Dathe/ Makarska, 2013, S. 247) Ihre Identität ist ein dynamisches multiples Konstrukt, das Zusammenspiel der jeweiligen Zugehörigkeiten. Obwohl die Autorin ein interessantes Gesellschaftspanorama der Stadt Berlin *von unten* geschildert hat, geht es ihr gar nicht um das schwierige Schicksal einer Illegalen in Deutschland. Magdalena Felixa konstruiert ein Psychogramm selbstgewählter, absoluter Ortlosigkeit.

Die Protagonistin begleitet das Gefühl der Unbehauetheit, sowohl in einer Gesellschaft als auch in der Welt. Ihre Freunde und Bekannten (Dimitri – der ehemalige Tänzer vom Bolschoi und Mircea – ehemals ein Tenor der Bukarester Oper) teilen diese Emotionen. Auch sie sind nirgendwo zu Hause, immer und überall fremd. Die Großstadt – Berlin, in dem die Handlung spielt betont und verstärkt diese Anpassungsunfähigkeit und die ständigen Versuche, der Unsicherheit zu entkommen. Diese Stadt eignet sich bestens als Fluchtpunkt gefühlter oder tatsächlicher Heimatlosigkeit. Wenige Personen im Leben der *Fremden* beweisen „[...] Permanenz, jeder Verwicklung in den unterschiedlichen städtischen Milieus entzieht sie sich früher oder später, Bindeglied ist nur ein weiteres großstädtisches Verkehrsmittel: ihre Begeisterung für Taxifahrten“. (Zitzlsperger, 2011, S. 208)

Die Handlung des Romans konzentriert sich auf die Gegenwart. Es gibt nur Momente, kurze Erinnerungen an die Großeltern, die auf eine Vorgeschichte, das Leben der Protagonistin im kommunistischen Polen hinweisen. Es wird nicht einmal der Name der Stadt Danzig genannt, obwohl Worte wie die *Werft* oder *Lebensmittelkarten* fallen. Die Identität der Protagonistin ist „[...] generell schwer definierbar und bleibt dadurch genauso anonym wie auch universell.“ (Dathe/ Makarska, 2013, S. 248)

4 Sabrina Janesch – zwischen Abstammung und Zugehörigkeit

Fremd sind auch die Protagonistinnen von Sabrina Janesch: Nele Leibert aus dem Debütroman *Die Katzenberge* (2010) und Kinga Mischa aus dem 2012 erschienenen Roman *Ambra*. Die beiden leben in Deutschland, haben jedoch polnische Verwandte. Sie kommen eines Tages nach Polen und entdecken hier ihre Familiengeschichten. Die Realität dieses Landes ist voll von Stereotypen und Vorurteilen den Deutschen gegenüber, was verursacht, dass sich die beiden immer fremd und nicht an ihren Plätzen fühlen. „Kannst du dir vorstellen, wie es sich anfühlt, wenn alles fremd ist?“ – sagt einer der Protagonisten des Romans *Katzenberge*. (Janesch, 2010, S. 95)

Die Romane von Magdalena Felixa und Sabrina Janesch entwickeln sich in zwei gegenläufige Richtungen. Im Gegenteil zu der Protagonistin des

Romans von Magdalena Felixa, die aus Polen nach Deutschland fährt, reisen die Figuren von Sabrina Janesch nach Polen.

Nele Leibert aus dem Roman *Katzenberge*, verlässt Berlin, und enttäuscht von ihrem Leben in dieser Stadt unternimmt sie eine Reise auf den Spuren ihrer Familiengeschichte, von Schlesien aus ins östliche Polen, über die Grenze in die Ukraine. Sie entdeckt die Lebensgeschichte ihres Großvaters, die mit der Flucht der vertriebenen Polen nach einem ukrainischen Pogrom unter dem Schutz der deutschen Besatzer während des 2. Weltkrieges verbunden ist. Die Reise der Vertriebenen beginnt im ehemaligen Galizien, führt weiter über Ostpolen und endet mit der Ansiedlung in Schlesien. Die ganze Zeit begleitet Nele das Gefühl, fremd zu sein. Als Tochter eines Deutschen und einer Polin lebt sie, genauso wie die zweisprachige Autorin selbst, mit dem Gefühl der Fremdheit zwischen zwei Welten, zwischen Herkunft und Zugehörigkeit.

Die Hauptfigur des zweiten Romans *Ambra* – Kinga Mischa – reist nach dem Tod ihres in Danzig geborenen, aber 1945 mit den Eltern geflohenen Vaters nach Polen, nach Danzig, wo sie überraschend eine Wohnung geerbt hat. In Danzig lernt sie einen anderen Teil der Familie kennen, der sich als polnisch verstand, in der Stadt geblieben ist und den alten Namen Mysza beibehielt. Kinga kommt nach Polen, um das Geheimnis der Familie, die mit dem Bernstein verbunden ist zu entschlüsseln. Die Begrüßung ist jedoch distanziert.

Die Geschichte besteht aus mehreren zeitlichen Handlungsebenen, die Erzählung bewegt sich ständig zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Drei Stimmen berichten von dem Schicksal der Familie Mysza. Es ist zunächst die Spinne in Kingas Bernstein, die von Kingas Urgroßeltern und von deren Kindern Konrad und Marian berichtet. Die Brüder stehen für die deutschen und polnischen Wurzeln Danzigs. Sie haben zwar dieselbe Herkunft, aber sie zerstreiten und trennen sich schließlich, als Konrad nach dem Krieg nach Deutschland geht. Die Wiedervereinigung der Familie scheint auch nach vielen Jahren unmöglich.

Zeit und Raum sind Rahmen, die die beiden Geschichten – von Nele Leibert aus dem Roman *Katzenberge* sowie Kinga Mischa aus *Ambra* umfassen. Sucht man nach einem gemeinsamen Nenner für die Texte, so würden das Leben in der Fremde sowie die Identitätssuche zu den thematischen Schwerpunkten zählen. Ihre Figuren haben hybride Identitäten, denn sie fühlen sich nirgendwo zu Hause.

Die Schriftstellerinnen, die der jüngeren Generation angehören, versuchen, die enge Welt der Elterngeneration zu verlassen und sich von ihrer dichotomisierenden Denkweise (das Fremde und das Eigene) loszulösen, um sich einen weltoffenen, hybriden, dritten Lebensraum zu schaffen. Ihre Werke können als interkulturelle Literatur, eine Kombination aus biographischen Erfahrungen und fiktional gestalteten Kontexten bezeichnet werden, die einen Einblick in die Identität der Migranten ermöglicht. Die interkulturelle Literatur ist, genau wie die transkulturelle Gesellschaft, durch ein dialogisches Verhältnis zwischen den Fremdkulturen geprägt.

Wenn man an die Biographie von Magdalena Felixa und Sabrina Janesch denkt, können die Schriftstellerinnen nur bedingt als Migrantinnenautorinnen bezeichnet werden. Doch entscheidet „[...] über die Zugehörigkeit zur Migrationsliteratur [...] weniger die Biographie der Autoren und Autorinnen, sondern die Form- und Inhaltsebene der Texte, also auch vor allem die Sprach- und Identitätsthematik.“ (Brunner, 2005, S. 172) Die Poetik der Migration in den Werken von Felixa und Janesch dient der Verdeutlichung dessen, was die Autorinnen von der gegenüberliegenden Seite beobachten. Eine solche Beobachtung dient der Wahrnehmung dessen, was neu ist, aber auch der Eigenheiten der Zurückgelassenen. Deutschland und Polen sind dabei nur Übergangsländer, Transiträume in denen man sich für eine längere oder kürzere Zeit aufhalten und umschauen kann. Es ist eine Reise, die neue Perspektiven eröffnet.

Die Poetik der Migration ist auch eine Poetik der Grenze:

„Grenze als kulturelles Phänomen [...] Grenze und Grenzbereich zwischen den Sprachen: Grenze und Grenzbereich zwischen den Künsten und Ausdruckformen, zwischen den Kulturparadigmen, Grenze innerhalb einer Form... So eine Poetik sollte vor allem und mehr als alles als Anregung zum Gespräch betrachtet werden [...]“ (Karahasan/Jaroschka, 2003, S. 14)

Die Migration bedeutet eine Abreise ohne Ankunft „[...] ein ‚nicht mehr‘ und ‚noch nicht‘“ [URL2], aber es ist auch eine Begegnung mit den Anderen und dadurch eine Grenzerfahrung. Die Grenze wird also zu einem dynamischen Ort der Kontaktaufnahme zwischen den Menschen und Kulturen.

Quellenverzeichnis

Felixa, Magdalena (2005). *Die Fremde*. Berlin: Aufbau.

Janesch, Sabrina (2010). *Katzenberge*. Berlin: Aufbau.

Literaturverzeichnis

Ackermann, Irmgard und Harald Weinrich (Hg.) (1986). *Eine nicht nur deutsche Literatur*. Zur Standortbestimmung der „Ausländerliteratur“. München/Zürich: Piper.

Amodeo, Immacolata (1996). ‚*Die Heimat heißt Babylon*‘. *Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Arens, Hiltrud (2002). ‚*Kulturelle Hybridität*‘ in *der deutschen Migrantenliteratur der achtziger Jahre*. Tübingen: Stauffenburg.

Bachmann-Medick, Doris (2001). *Literatur. Ein Vernetzungswerk*. In: Appelsmeyer Heide, Billmann-Mahecha, Elfriede. *Kulturwissenschaft. Felder einer prozessorientierten wissenschaftlichen Praxis*. Weilerswist: Velbrück. S. 215-239.

Blioumi, Aglaia (Hg.) (2002). *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. München: iudicium.

Bronfen, Elisabeth, Benjamin Marius und Therese Steffen (Hg.) (1997). *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg.

Chiellino, Carmine (2001). *Liebe und Interkulturalität. Essays 1988-2000*. Tübingen: Stauffenburg.

Chiellino, Carmine (2007). *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*. In: Chiellino, Carmine (Hg.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag. S. 387–398.

Dathe, Claudia, Renata Makarska und Schahadat Schamma (Hg.) (2013). *Zwischentexte: Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*. Berlin: Frank & Timme.

Fausser, Markus (2011). *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Flinik, Joanna (2013). ‚*Sind sie zu fremd, bist du zu deutsch*‘. *Zur gegenwärtigen deutschsprachigen Migrantenliteratur*. Göttingen: V&R unipress. S. 173–183.

- Cornejo Renata, Sławomir Piontek und Sellmer Izabela et al. (Hg.) (2014). *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Wien: Praesens Verlag.
- Hensel, Daniel und Renata Makarska (Hg.) (2013). *Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Karahasan, Dževad und Markus Jaroschka (Hg.) (2003). *Poetik der Grenze*, Graz: Kitab.
- Klimaszewski, Bolesław und Wojciech Ligęza (red.) (2001). *Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989–1999*. Kraków: Wydawnictwo Bohdan Grell i córka.
- Otto, Wolf D. (2014). Nation und kulturelles Gedächtnis. Der Migrationsdiskurs als Herausforderung des nationalen Selbstverständnisses in Deutschland. In: Cornejo Renata, Sławomir Piontek und Sellmer Izabela et al. (Hg.) (2014). *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Wien: Praesens Verlag. S. 77–93.
- Rösch, Heidi (1992): *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext*. Frankfurt/M.: Verlag für interkulturelle Kommunikation.
- Šebestová, Irena (Hg.) (2013). *Interkulturelle Dimensionen in der deutschsprachigen Literatur*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity.
- Trepte, Hans-Christian (2013). Zwischen den Sprachen und Kulturen. Sprachverweigerung, Sprachwechsel und Mehrsprachigkeit von Schriftstellern polnischer Herkunft vor und nach 1989/90. In: Hensel, Daniel und Renata Makarska (Hg.) *Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre*, Bielefeld: transcript Verlag. S. 267–283.
- Uffelman, Dirk (2009). Paradoxe der jüngsten nichtslavisches Literatur slavischer Migranten (überarbeitete, erweiterte und aktualisierte Fassung). Hg. v. Helena Ulbrechtová u. Siegfried Ulbrecht (Práce Slovanského ústavu. Nová řada 25). Dresden: Neisse-Verlag. S. 601–630.
- Weinberg, Manfred (2014). Was heißt und zu welchem Ende liest man Migrantenliteratur? Mit Anmerkungen zum Werk Libuše Moníková. In: Cornejo, Renata, Sławomir Piontek und Izabela Sellmer et al. (Hg.) (2014). *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Wien: Praesens Verlag. S. 15–36.

Welsch, Wolfgang (1995). Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 45/1 (Migration und kultureller Wandel). S. 39–44.

Welsch, Wolfgang (2002). *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag.

Zduniak-Wiktorowicz, Małgorzata (2010). *Współczesny polski pisarz w Niemczech – doświadczenie, tożsamość, narracja*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Maletzke, Gerhard (1996). *Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Lüsebrink, Hans J. (2008). *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart-Weimar: Metzler.

Molzbichler, Daniela (2005). Kulturen in Konflikt? Vom Umgang mit Konflikten in interkulturellen Beziehungen. In: *SWS-Rundschau* (45. Jg.) Heft 2 (2005), S. 160–184. Zitzlsperger, Ulrike (2011). *ZeitGeschichten: die Berliner Übergangsjahre: zur Verortung der Stadt nach der Mauer*. Bern: Peter Lang.

Internetquellen

URL 1: Biller, Maxim (2014). Letzte Ausfahrt Uckermark In: *Die Zeit* N° 09/201420. Februar 2014. Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller>, [zuletzt geprüft am 10.11.2014].

URL 2: Milner, Alexandra (2005). *Zwischen den Worten, den Welten*. Online verfügbar unter http://www.kakanien.ac.at/beitr/verb_worte/AMilner1.pdf, [zuletzt geprüft am 12.10.2014].

URL 3: Ulf Lippitz im Gespräch mit Magdalena Felix (2005). Das Privileg der Fremdheit. In: *taz*. Online verfügbar unter <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2005/05/20/a0266>, 20.05.2005, [zuletzt geprüft am 10.11.2014].

URL 4: Domsch, Sebastian: *Sieben Stiefmuttersprachen*. In: *FAZ.net* 27.10.2014. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/sieben-stiefmuttersprachen-1226076.html> [zuletzt geprüft am 12.10.2014].

„Aber eigentlich war keines von den Wörtern ganz deutsch, sondern anders deutsch.“ – Mehrsprachigkeit in transnationaler Literatur

Myriam-Naomi Walburg
Universität München

Annotation

Deutsch, aber nicht ganz, sondern anders deutsch – mit diesen Worten beschreibt die Ich-Erzählerin Yoko Tawadas in der Erzählung *Bioskoop der Nacht* aus dem Erzählband *Überseetzungen* die Sprache, in der sie träumt. Mit diesen oder ähnlichen Worten werden auch die Texte von Autoren beschrieben, die, wie Yoko Tawada, nicht in ihrer Erst-, sondern einer Zweit- oder Drittsprache schreiben.

Dennoch erfolgt diese Zuweisung einer ‚anderen‘ Literatur meist von außen und kommt nicht von den Autoren selbst, die sich in der Regel als deutsche Autoren verstehen. Während sich die Zuschreibungen von außen vor allem auf die Frage danach ausrichtet, inwiefern die Texte von Autoren, die nicht in ihrer Erstsprache schreiben, in den literarischen Kanon der jeweiligen Nationalphilologie eingeschlossen werden können oder nicht, problematisiert das literarische Beispiel derartige eindeutige Zuweisungen und zeigt Möglichkeiten auf, plurale Zugehörigkeiten zu formulieren, ohne dabei auf die Idee einer ‚zerrissenen Identität‘ zurück zu greifen.

Der folgende Artikel wendet sich den Unterschieden in der Eigenbeschreibung einerseits und der Fremdbeschreibung andererseits zu und möchte anhand des literarischen Beispiels aus Yoko Tawadas Texten aufzeigen, wie in den literarischen Texten selbst vermeintlich feste Kategorisierungen wie Mutter- vs. Fremdsprache in einem sprachlichen Spiel mit verschiedenen, mehrsprachigen Identitätskonstruktionen aufgebrochen werden.

Německy, ale ne úplně, nýbrž jinak německy – tak v povídce Yoko Tawada *Bioskoop* z povídkové sbírky *Überseetzungen* popisuje vypravěčka jazyk, ve kterém se jí zdají sny. Podobnými slovy lze i popsat texty autorů, kteří podobně jako Yoko Tawada píšou v druhém nebo třetím cizím jazyce.

Takto jako „jinou“ literaturu jí ovšem neoznačují sami autoři. Zatímco se taková přízviska zvenčí soustředí především na otázku, do jaké míry texty autorů nepíšících ve svém prvním jazyce lze nebo nelze řadit do kánonu příslušné národní filologie, literární příklad taková označení problematizuje a ukazuje možnosti vícerožného řazení, aniž by se vracel k myšlence, potrhané identity⁶.

Následující článek se věnuje rozdílům ve vlastním a vnějším popisu a chce na základě příkladu textů Yoko Tawada ukázat, jak se v samotných literárních textech tříští zdánlivě ustálené kategorizace mateřského vs. cizího jazyka.

This article analyzes the difference between on the one hand the external ascription as “the other” German literature of texts that are not written in the author’s first language and on the other hand self-definition as understood by the first-person narrator in Yoko Tawada’s “Überseetzungen”: She, herself, calls the language she is dreaming in „nicht ganz deutsch, sondern anders-deutsch“ (Tawada, 2006, S. 63) – not *entirely German*, but *other German*.

Whereas the first assignation mostly debates on categories of integration or exclusion of those texts into/off the canon of national philologies, the literary example problematizes such clear and unambiguously definable categories. It shows possibilities to describe plural and ever changing belongings without the need of going back to the widespread idea of broken identities.

To find a way to deal with these kind of categorizations it seems hence helpful to have a closer look on how the literary texts themselves expose and question the plurilingual conditions of their writing.

Therefore, the article wants to analyze the literary play with concepts of mother vs. foreign language as well as with several plurilingual constructions of identity.

Schlüsselwörter:

Sprachmischung, Y. Tawada, anders-deutsch, Kleine Literatur

Míchání jazyka, Y. Tawada, jiná němčina, malá literatura

Mixture of language, Y. Tawada, other German, Minor literature

1 Traumsprache: Deutsch?

Deutsch, aber nicht ganz, „sondern anders deutsch“ (Tawada, 2006, S. 63). Mit diesen Worten beschreibt die Ich-Erzählerin der Erzählung *Bioskoop der Nacht* – aus dem Erzählband *Überseetzungen* von Yoko Tawada – die Sprache, in der sie träumt. Entscheidend ist hierbei, dass diese Schilderung erst aufgrund einer wiederholten Konfrontation mit der Frage nach einer eindeutigen Definition ihrer Traumsprache erfolgt:

„Es war für mich immer ein qualvolles Spiel, auf einer Fete neue Menschen kennenzulernen. [...] Worüber wir auch sprachen, zum Schluss stellten sie mir immer die gleiche Frage: ‚In welcher Sprache träumen Sie?‘ [...] ‚Ich weiß das leider nicht. Es ist eine Sprache. Ja, es ist sicher eine Sprache, aber eine Sprache, die ich nie gelernt habe, deswegen verstehe ich meine eigene Traumsprache nicht.‘“ (Tawada, 2006, S. 63)

Für die Ich-Erzählerin selbst reicht es hier zunächst bereits aus, den Charakter der Sprachigkeit [sic] (Vgl. Arndt, Naguschewski und Stockhammer, 2007, S. 26f) ihrer Träume festzustellen. Für sie selbst ist daher nicht die eindeutige Bezeichnung ihrer Traumsprache das entscheidende, sondern die Tatsache, dass sich ihre Träume sprachlich manifestieren. Erst in einem zweiten Schritt erfolgt eine Einordnung in einen nationalsprachlichen Bereich, wobei dieser anders als in der Regel üblich, andere Sprachen nicht ausschließt: „Ja, ich denke schon, dass es auch Deutsch war, zumindest hatte diese Sprache für mich etwas Deutsches. Aber eigentlich war keines von den Wörtern ganz deutsch, sondern anders deutsch.“ (Tawada, 2006, S. 63)

Eine solche Antwort genügt jedoch nicht der Forderung ihrer Gesprächspartner nach einer klaren Kategorisierung. Vielmehr sind eindeutige Zuordnungen gefragt: „Einmal versuchte ich, meinen Traum genau wiederzugeben, aber die anderen unterbrachen mich und fragten: ‚War das Deutsch oder nicht?‘“ (Tawada, 2006, S. 63) Eine derartige

Reaktion zeugt von der Irritation der Zuhörer angesichts dessen, dass die Ich-Erzählerin als asiatisch und damit nicht-deutsch eingeordnet wird, sich aber dennoch in der deutschen Sprache so zu Hause fühlt, dass sie sogar darin träumen könnte – und die auf Deutsch gestellte Frage zudem auch ohne Probleme beantworten kann.

Die Sprache des Traumes wird dabei vom Umfeld der Ich-Erzählerin als Sprache des Unbewussten, nicht bewusst Kontrollierbaren gesehen. Sie wird so in die Nähe der mit Konnotationen von Natürlichkeit und Ursprünglichkeit versehenen Konzeption von Muttersprache gerückt, welche die Frau gleich der Natur und diese wiederum gleich der Mutter setzt (Vgl. Kittler, 1987, S. 38). Zugleich wird die Mutter als die auf natürliche Art und Weise sprachvermittelnde Instanz gesehen. Ein derartiges Verständnis von Muttersprache wird, wie im Folgenden gezeigt werden soll, nicht nur auf der Ebene der Beurteilung der Ich-Erzählerin, sondern auch auf der Ebene der Bewertung einer Autorin, die nicht nur in ihrer ‚Muttersprache‘ schreibt, wirksam. Träumt die aus Asien stammende Ich-Erzählerin hier also nicht in der Sprache ihrer Mutter, so führt gerade dieses Durchbrechen der oben genannten Engführungen zu einem Unverständnis und Misstrauen bei den Zuhörern, denen die Ich-Erzählerin von ihrem Traum berichten möchte. Diese Frage zielt damit vor allem auf eine Einordnung und Kategorisierung der Ich-Erzählerin ab und lässt hierbei keinen Platz für Zwischentöne wie „Ich denke schon, dass es auch [meine Hervorhebung] Deutsch war.“

Die Frage „In welcher Sprache träumen Sie?“, der sich die Ich-Erzählerin Tawadas gegenüber sieht, wird im Umgang mit Texten von Autor/innen, die nicht in ihrer Erstsprache schreiben zu einer immer wiederkehrenden Konfrontation mit der Frage „In welcher Sprache schreiben Sie und warum schreiben Sie nicht in Ihrer Erstsprache?“

1.1 Fremdzuschreibungen als das anders Deutsche

Ebenfalls mit der Bezeichnung des ‚anders Deutsche‘ werden die Texte von Autoren und Autorinnen beschrieben, die, wie Yoko Tawada, nicht in ihrer Erst-, sondern einer Zweit- oder Drittsprache schreiben. So erschien zum Beispiel 2004 bei Königshausen/Neumann ein Band mit dem Titel „Die andere deutsche Literatur“.¹ Das ‚anders Deutsche‘ der

1 Durzak, Manfred/ Kuruyazici, Nilüfer (2004). *Die andere deutsche Literatur. Istanbulser Vorträge*, Würzburg: Königshausen/ Neumann.

Beschreibung ihrer Sprache durch Tawadas Erzählerin scheint jedoch nicht das gleiche zu bedeuten, wie jenes, welches Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazici hier als Titel gewählt haben. Im Folgenden soll diesem entscheidenden Unterschied nachgegangen werden.

Indem die Bezeichnung der ‚anderen deutschen‘ Literatur einen Unterschied markiert zwischen Literatur, welche von in Deutschland und von deutschen Eltern geborenen Autor/innen verfasst wurde und solcher, deren Autor/innen nicht in ihrer Erstsprache schreiben, vollzieht dieser Begriff v.a. einen Ausschluss jener Texte aus dem Kanon der deutschen Literatur. Entscheidend für einen derartigen Versuch einer Einteilung ist daher nicht die Tatsache, dass diese Texte auf Deutsch verfasst wurden, sondern ein vermeintlicher Sprach- bzw. Kulturwechsel der Autor/innen, der ihnen von außen zugeschrieben wird. In der Regel wird dabei jedoch weder beachtet, dass dies insbesondere von Autor/innen, die den Großteil ihres Lebens in Deutschland verbrachten, nicht so empfunden wird,² noch die Tatsache, dass entscheidender als ein Wechsel oder Bruch die gleichzeitige Existenz verschiedener Kulturen oder Sprachen für das literarische Schreiben zu sein scheint.

Dennoch lässt sich im Umgang mit einer Literatur, die je nach Verständnis und Blickwinkel Migrations-, Chamisso-, interkulturelle oder transnationale bzw. translinguale Literatur genannt wird, auch heute noch ein besonderes Unbehagen im Literaturbetrieb insgesamt – die Literaturwissenschaft eingeschlossen – feststellen, diese Texte einfach als deutsche Literatur zu verstehen. Nicht zuletzt aufgrund dieser seit Jahren anhaltenden Diskussion über die adäquate Benennung einer solchen Literatur wird jedoch deutlich, dass sich die Frage nach Kategorisierungen, ausgehend von der Schwierigkeit, mit der sich die Literaturwissenschaften konfrontiert sehen, diese in den Kanon der Nationalphilologien einzuordnen, hier immer noch stärker zu stellen scheint, als bei Literatur, deren Autoren nicht unter das fallen, was Homi K. Bhabha als „hybride Bindestrich-Bildungen (*hybrid hyphenations*)“ (Bhabha, 2000, S. 327) bezeichnet: also deutsch-deutsche und nicht z.B. türkisch-deutsche oder, im Falle Tawadas, japanisch-deutsche Autoren.

2 Tawada selbst weist – wie viele andere Autoren, die zur sog. Migrationsliteratur gezählt werden – immer wieder direkt und indirekt darauf hin, dass ihr die deutsche Sprache mittlerweile natürlich längst nicht mehr fremd ist, sondern einfach nur eine andere als ihre Muttersprache. Vgl. hierfür z.B. Tawada, Yoko: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen: Konkursbuchverlag, 2007, 101f.

In diesem Wunsch, solche ‚hybriden‘ Texte zu klassifizieren wird jedoch in der Regel völlig übersehen, dass das ‚Beunruhigende‘ dieser Literatur weniger darin liegt, diese nicht einordnen zu können als vielmehr darin, dass sie grundsätzlich die Einheit der Kategorie ‚deutsche‘ Literatur in Frage stellen. Gemäß Freuds Theorie des Unheimlichen holt diese ‚andere‘ Literatur ans Tageslicht, dass auch das vermeintlich Eigene, Bekannte der ‚deutschen‘ Literatur nur ein Konzept darstellt, welches im Sinne von Benedict Andersons ‚imagined communities‘ die Einheit der Nation, und hier der Nationalsprache und damit auch der nationalsprachlichen Literatur, erst konstituiert. (Vgl. Anderson, 1996, S. 14ff.) In der Konzentration auf die Frage nach dem Ausschluss oder der Integration von Texten, deren Autor/innen nicht in ihrer Erstsprache schreiben, in den Kanon der Nationalliteratur – welche sich v.a. in einer andauernden Diskussion über ihre Benennung äußert – wird dementsprechend nicht beachtet, dass es die ‚deutsche‘ Literatur in dieser Einheitlichkeit sowieso nicht geben kann. Denn an welchen Kriterien ließe sich die Eigenschaft des ‚Deutsch-Seins‘ eines Textes festmachen? Daran, dass die Texte auf Deutsch und in Deutschland entstehen und verlegt werden? Dann wären die hier behandelten literarischen Werke ohne jede weitere Diskussion in den Kanon der deutschen Nationalliteratur aufzunehmen. Versucht man das ‚Deutsch-Sein‘ eines Werkes auf inhaltlicher Ebene an besonders ‚deutschen‘ Themen festzumachen, stellt sich jedoch sofort die Frage, welche dies sein sollten. Stellt man also die Frage nach der Einordnung solcher literarischen Texte auf diese Weise, erscheint es geradezu absurd, die Biographie von Autor/innen als Klassifizierungsmerkmal zu verwenden, wie dies bei den hier untersuchten Schriftsteller/innen jedoch häufig geschieht.

Die Zuweisung einer ‚anderen‘ Literatur erfolgt daher meist von außen und kommt nicht von den Autoren selbst, die sich in der Regel als deutsche Autoren verstehen. Selim Özdoğan, 1971 in Köln als Sohn türkischer Einwanderer geboren, stellt eine entsprechende, wütende Frage: „Wie kann man [...] jemanden, der vom Kindergartenfraß bis zur Hochschulzugangsberechtigung sämtliche Hürden quasi vor dem Kölner Dom genommen hat, als Migrant ansprechen?“ (Tuschick, 2000, S. 287) Und er führt weiter aus:

„Ich schreibe auf Deutsch, ich publiziere auf Deutsch, ich lese auf Deutsch, meinen gesamten Lebensunterhalt bestreite ich mit deutschen Wörtern und mit Themen, die sich fast nie mit meiner Herkunft

beschäftigen. Aber was ich mache, läuft in den seltensten Fällen unter ‚Junge deutsche Literatur‘. Wenn jemand der Meinung ist, meine Werke seien keine Literatur – bitte. Was mich wirklich nervt, ist, so oft der schreibende Türke zu sein. Wieso erwartet man von mir, dass ich mich beim Schreiben mit den herkunftsüblichen Problemen auseinandersetze? Wieso will man mich auf die Rolle des Kanaken festschreiben und reduzieren?“ (Interview in *Zeitschrift für Kultur Austausch* Nr. 3, 1999, S. 83.)

Dieses Zitat von Özdoğan zeigt, wie sehr sich Autoren/innen, die nicht in ihrer Erstsprache schreiben, ständigen Fremdzuschreibungen ausgesetzt sehen. In der wiederholten Frage nach einer Zuordnung werden sie als Vermittler zwischen den Kulturen präsentiert, wenn etwa ihr bereichernder, frischer Einfluss auf die deutsche Sprache überbetont und ihr Vorbildcharakter für Jugendliche mit ‚Migrationshintergrund‘ angeführt wird. Dies ist z.B. der Fall in den Vergaberichtlinien des bekannten Chamisso-Preises, der seit 1985 vom Institut für Deutsch als Fremdsprache der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Robert-Bosch-Stiftung jährlich verliehen wird.

„Mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis ehrt die Robert Bosch Stiftung herausragende auf Deutsch schreibende Autoren, deren Werk von einem Kulturwechsel geprägt ist. Die Preisträger verbindet zudem ein außergewöhnlicher, die deutsche Literatur bereichernder Umgang mit Sprache. [...] Die Chamisso-Preisträger sind nicht nur hervorragende Vertreter der deutsch-sprachigen Gegenwartsliteratur, sondern haben auch eine wichtige Vorbild- und Vermittlungsfunktion.“ (URL 1)

Diese Literatur wird darüber hinaus auf eine meist naive Weise politisiert, indem von ihr v.a. erwartet wird, das Bild einer – je nach Blickwinkel – gelungenen oder gescheiterten Integration der Hauptpersonen des literarischen Textes zu zeichnen, die überschnell mit den Autor/innen gleichgesetzt werden.

Als Resultat eines derartigen Blickes auf diese Texte entsteht eine literaturwissenschaftliche Vorgehensweise, die sich hauptsächlich auf den biographischen Hintergrund der Autoren konzentriert und weniger literaturästhetische Untersuchungen in den Mittelpunkt stellt. Dementsprechend wird in den literarischen Texten v.a. ein Beweis für ihre ‚Andershaftigkeit‘ gesucht. Sie werden verstanden als eine Art Erlebnisbericht von Migration, Integration und Fremdheitserfahrungen.

Indem also immer wieder die Frage nach der Verortung dieser Literatur gestellt wird, wird häufig nicht oder nicht genügend beachtet, dass zum Einen eine Verortung des Autors nicht gleich eine Verortung dieser Literatur bedeuten kann, und dass zum Anderen die hier behandelten Werke mit genau jenen Wünschen und Meinungen, die diesbezüglich an sie herangetragen werden, sehr bewusst spielen und sie dabei mindestens hinterfragen, wenn nicht oft auch ad absurdum führen. Vielmehr werden in diesen Texten eindeutige Zuweisungen problematisiert, ohne jedoch automatisch einen Verlust von Heimat- oder/und Muttersprache zu beklagen oder von einer zersplitterten oder gescheiterten Identität zu sprechen. Das Aufeinandertreffen verschiedener Sprachen wird dagegen als Generator für den literarischen Schreibprozess beschrieben, indem eine derartige Schreibsituation ein besonderes Bewusstsein für die Brüchigkeit und gleichzeitige Konstruiertheit solcher Konzepte schafft, die gemeinhin als ‚natürlich‘ aufgefasst werden.

Das komplizierte Verhältnis der Nationalliteratur zu den oben genannten Texten manifestiert sich besonders deutlich in jenem ‚anders deutsch‘ der Fremdzuschreibung: Sie ist nicht, wie etwa die französisch- oder englischsprachige Literatur als fremdsprachige Literatur gekennzeichnet und damit aus der ‚deutschen‘ ausgeschlossen. Ihr Ein- oder Ausschluss erfolgt immer kommentiert und spiegelt sich auch in der Veränderung der Chamisso-Preis-Vergaberichtlinien wider, die, auf den ersten Blick, diesen Texten einen Platz innerhalb der deutschen Nationalliteratur zuweist:

„Für die Literatur dieser Autoren ist der Sprach- und Kulturwechsel zwar thematisch oder stilistisch prägend, sie ist jedoch zu einem selbstverständlichen und unverzichtbaren Bestandteil deutscher Gegenwartsliteratur geworden.“ (URL 1)

Dennoch wird sie, auf den zweiten Blick, eben gerade ‚nicht‘ als selbstverständlicher Teil der deutschen Literatur gezeigt. Denn das verwendete Adverb ‚zwar‘ suggeriert vor allem ein großes Erstaunen über die darauf folgende Feststellung: Obwohl also diese Texte als geprägt von etwas ‚anderem‘ als der deutschen Sprache und der deutschen Kultur verstanden werden, werden sie als unverzichtbarer Teil der deutschen Gegenwartsliteratur präsentiert – als ob das eine das andere automatisch ausschließen würde; als ob also jemand, der auf Deutsch schreibt, aber

einen anderen sprachlichen und biographischen Hintergrund als nur-Deutsch hat, ‚eigentlich‘ nicht Teil der deutschen Gegenwartsliteratur sein könnte.

Gleichzeitig insinuiert eine derartige Darstellung, dass alle anderen auf nur-Deutsch schreibenden Autor/innen, ausschließlich und während ihres gesamten (Schreib-)Lebens von einem ‚deutschen‘ Umfeld beeinflusst wurden – was darunter auch immer zu verstehen sein mag.

An dieser Stelle wird erneut deutlich, dass das ‚anders-Deutsch‘ der Fremdzuschreibung einen Ausschluss schafft, wohingegen Tawadas Ich-Erzählerin diesen Begriff als einen positiven verwendet, der andere Sprachen mit einschließt, indem es sich um ein auch-Deutsch handelt.

Auf vergleichbare Art und Weise beschreibt die Schriftstellerin Sudabeh Mohafez, die als Tochter einer deutschen Mutter und eines iranischen Vaters ihre Werke auf Deutsch verfasst, einen entscheidenden Unterschied in der Außensicht auf das, was ihre ‚Identität‘ genannt wird und ihrer eigenen Empfindung diesbezüglich. Sie charakterisiert gerade dieses Ausloten zwischen der ‚Außenwelt‘ (URL 2) und der ‚Innenwelt‘ (URL 2) als Motor für ihr literarisches Schreiben:

„Beispielsweise die Sache mit den Ländern ist eine ausgesprochen verschlungene Angelegenheit, und das leuchtet natürlich jedem sofort ein: Diese zwei Länder, eines, das Iran heißt, und eines, das Deutschland heißt, sind in der Außenwelt, also in der Weltwelt, zwei überaus getrennte Angelegenheiten, und dieselben zwei Länder sind in der Innenwelt, also in der Ichwelt, zwei Dinge, die gar nicht zwei, sondern eigentlich nur ein Einziges sind, nämlich auf eine sehr alltägliche Art sind sie untrennbar alles, was ich bin, und ich bin alles, was sie sind, aber ich bin selbstverständlich auch noch andere Dinge und sie sind ohnehin viel mehr, und deswegen ist es so aufregend darüber nachzudenken, was ein Ort ist und was eine Sprache ist und was Innen und Außen ist und wie das Innen und das Außen und der Ort und die Sprache sich berühren können, und es leuchtet natürlich jedem sofort ein, dass dies ein Satz über das Schreiben ist. Das Innen schreibt sich nach außen und das Außen schreibt sich nach innen, und das Schreiben zeichnet also beständig die wirklichsten aller wirklichen Geographien in die Welt und ins Innen, und deshalb, weil das so beglückend und wunderbar ist, habe ich eines Tages beschlossen, mein ganzes Leben schreibend zu verbringen.“ (URL 2)

Literarisches Schreiben wird hier verstanden als Vorgang, „[...] die Innendinge in die Außenwelt zu tragen und die Außendinge in die Innenwelt.“ (URL 2) In dieser Hinsicht jedoch unterscheidet sich die Aufgabe einer/s Schriftstellers/in mit nicht-deutschem Hintergrund, der auf Deutsch schreibt in keiner Weise von der eines/r Autor/in mit nur-deutschen Wurzeln.

1.2 Muttersprache als Konzept

Die Frage nach der Schreibsprache wird im Umgang mit den hier diskutierten literarischen Texten zu einer Frage nach der Biographie der Autoren und ihrer ‚Identität‘, weil hier von zwei Prämissen ausgegangen wird: Zum Einen wird die Muttersprache in der Rückbindung an einen nationalen Herkunftsraum als Mittel schlechthin zur Entwicklung einer kulturellen, stabil-eindeutigen Identität verstanden. Diese gedankliche Nähe zwischen der Mutter und der Erstsprache, die der Begriff der Muttersprache etabliert, schafft, wie es z. B. Yasemin Yildiz in ihrem kürzlich erschienen Buch *Beyond The Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*³ feststellt, eine dichte Erzählung eines einzigen Ursprungs und einer daraus resultierenden einheitlichen und eindeutigen Identität, die von dieser einzigen Mutter und der mit ihr verbundenen Sprache herkommt. In dieser Vorstellung von Muttersprache wird das Bild einer singulären, biologischen und somit scheinbar natürlichen Abstammung, von einer Mutter, verbunden mit der Weitergabe einer Sprache durch diese eine Mutter, wirksam. (Vgl. Yildiz, 2012, S. 9)

Zum Anderen wird diese Muttersprache in einer weiteren Rückbindung an einen bestimmten, umgrenzbaren Sprachraum vor allem als jeweils eindeutig von einander abgrenz- und zählbare Nationalsprache(n) verstanden. Dies geht einher mit einer Aufwertung von Einsprachigkeit, bei gleichzeitiger Abwertung von Mehrsprachigkeit: eine Situation, die Yasemin Yildiz als ‚monolingual paradigm‘ bezeichnet, welche auch heute noch als “key structuring principle that organizes the entire range of modern social life” (Yildiz, 2012, S. 2) wirksam wird.

Dabei weist eine derartige Einschätzung von Mehrsprachigkeit eine lange Tradition auf, die, wie bereits Jürgen Trabant in *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*, die Herausgeber des Bandes

3 Yildiz, Yasemin (2012). *Beyond the mother tongue. The postmonolingual condition*, New York: Fordham University Press.

*Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*⁴ oder auch Bettina Menke darstellen, bis auf die Bibel zurückgeht.

„*Babel* ist der *topos* für die Verwirrung der Sprache(n), die [...] verstanden wird als die Vielheit der Sprachen. Diese wird als Zerstörung und Strafe über die *eine*, die vermeintlich eigene Sprache hineinbrechen.“ (Menke, 2006, S. 89)

Menke schlussfolgert daher, dass das Babel-Motiv „[...] derart als ein zweiter Sündenfall modellbildend für die Auffassung der (vielen) Sprachen ist.“ (Menke, 2006, S. 89) Wie Susan Arndt, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer betonen, stellen daher Texte, die sich dem Prinzip der eindeutigen Zuordnung zu Nationalsprachen widersetzen, genau jene „Zählbarkeit von Sprachen, also die Existenz von trennscharfen Grenzen zwischen verschiedenen Sprachen, zu denen sich etwas jeweils als eindeutig >endo-< oder >exo-< verhielte“ (Arndt/ Naguschewski/ Stockhammer, 2007, S. 15) in Frage.

Eine Auffassung von (Mutter-)Sprache, sowie der Vielfalt von Sprachen wie oben beschrieben, bewirkt wiederum auch heute noch oft ein gewisses Unbehagen Autoren gegenüber, die nicht in ihrer Muttersprache schreiben, denn: „The uniqueness and organic nature of language imagined as ‚mother tongue‘ lends it authority to an aesthetics of originality and authenticity.“ (Yildiz, 2012, S. 9) Eine Wertung, die auch der Ich-Erzählerin Tawadas bezüglich ihrer Mehrsprachigkeit – oder sollte man hier vielleicht sogar von Mischsprachigkeit sprechen? – begegnet, als sie von der Sprache erzählt, in der sie träumt:

„Ein Mann [...] sagte, die Sprache, die ich beschrieben hätte, sei eindeutig die deutsche Sprache, aber völlig deformiert. Diese Missgestalt nähme sie an, weil sie in meinem Kopf ständig von der mächtigen Muttersprache unterdrückt werde. Es sei eine Zumutung, dass zwei erwachsene Schwestern ein kleines Kopfbüro teilen müssten.“ (Tawada, 2006, S. 64)

Diese negative Wertung einer eindeutig deutschen, aber völlig deformierten Sprache von außen reproduziert hier das, was die Ich-Erzählerin mit ihrem ‚anders-Deutsch‘ positiv beschrieben hat; mit dem Unterschied jedoch, dass es in der Eigenbeschreibung der Ich-Erzählerin von ihrer Umgebung als nicht gültig empfunden wird, wohingegen die Wertung von Außen als bindend postuliert wird.

⁴ Arndt, Susan/ Naguschewski, Dirk/ Stockhammer/ Robert (Hg.) (2007). *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin: Kadmos Verlag.

2 Die Eigenbezeichnung des *Anders-Deutschen* durch die Ich-Erzählerin aus *Bioskoop der Nacht*

Autor/innen wie die aus Japan stammende Yoko Tawada greifen oben beschriebene Kategorisierungen und Fremdzuschreibungen auf und führen sie in ihren Texten auf spielerische Weise ad absurdum. Daher – und um dem beschriebenen Dilemma der Kategorisierungen zu entgehen – ist es, meiner Meinung nach, für die literaturwissenschaftliche Analyse dieser Werke zielführend, zu untersuchen, wie die literarischen Texte selbst ihre ihnen eigene mehrsprachige Entstehungsbedingung ausstellen und/oder hinterfragen. Daher soll hier der spielerische Umgang mit Konzepten von Mutter- vs. Fremdsprache sowie mit verschiedenen, mehrsprachigen Identitätskonstruktionen analysiert werden, die als solche von den Erzählerinnen sichtbar gemacht werden.

Das ‚anders deutsch‘ der Ich-Erzählerin in *Bioskoop der Nacht* ist also nicht zu verstehen als anderes, weil nicht ganz richtiges Deutsch, weder im Sinne der Theorie, das Deutsche werde durch diese frischen, unverbrauchten ‚Migrantenstimmen‘ erneuert und erweitert – Maxim Biller äußerte eine derartige Meinung in einem vieldiskutierten Artikel in der deutschen Wochenzeitung *DIE ZEIT* vom 20.02.2014⁵ – noch im Sinne des geschilderten Bedürfnisses der Klassifizierungen. Es ist vielmehr eine andere Sprache, da sie sich genau solchen Klassifizierungen nach Nationalsprachen widersetzt. Dementsprechend wird diese Traumsprache von der Ich-Erzählerin selbst zunächst mit Holländisch und dann sogar mit Afrikaans assoziiert:

„Ich konnte etwas verstehen, aber dann entfernte sich die Sprache wieder von mir, machte Rätsel aus sich, verwandelte Konsonanten in einen Windzug oder öffnete sich an einer überraschenden Stelle. [...] Eine ärgerliche Sprache. Wenn du dich nicht so interessant machen würdest, könnte ich dich verstehen. Sich verkleiden, sich maskieren. Wozu dieses Spiel? Oder vielleicht träumte ich noch [...]. Es war keine mystisch verkleidete Sprache, sondern einfach Holländisch.“ (Tawada, 2006, S. 67).

5 Hier ist die Sprache von Billers Artikel *Letzte Ausfahrt Uckermark*. Warum ist die deutsche Gegenwartsliteratur so langweilig? Weil die Enkel der Nazi-Generation immer noch bestimmen, was gelesen wird. Was hier fehlt, sind lebendige literarische Stimmen von Migranten. Die aber passen sich an und kassieren Wohlfühlpreise. Biller geht hier von einer vereinfachenden Gegenüberstellung von migrantischen vs. ‚autochthonen‘ Schriftsteller/innen aus und weist den neu hinzugekommenen Autor/innen, die Aufgabe zu, die ‚deutsche Gegenwartsliteratur‘ zu modernisieren. (ULR 3).

Auf der Suche danach, in welcher Sprache sie geträumt haben könnte, folgt sie hier noch logisch erklärbaren Zuteilungen der sprachlichen Nähe, in dem die Traumsprache ähnlich klingt, wie das Holländisch, dass sie auf einer Reise hört: eine Sprache, derart ähnlich wie Deutsch, dass die Ich-Erzählerin etwas verstehen kann, jedoch gleichzeitig irgendwie verfremdet und „geheimnisvoll verschoben“. (Tawada, 2006, S. 67) Über eine solche (psychoanalytische) Verschiebung gelangt die Ich-Erzählerin dann auch vom Holländischen zum Afrikaans:

„Ein Schriftzeichen kann durch eine komplexe Verschiebung zufällig mit einem anderen Schriftzeichen identisch werden‘ [...]. Meine Traumsprache könne rein zufällig Afrikaans werden. Ich glaube aber nicht an Zufälle.“ (Tawada, 2006, S. 66)

2.1 Sprachmischung

An einer anderen Stelle aus *Bioskoop der Nacht*, die mit der Beschreibung der Sprache in Zusammenhang zu stehen scheint, widersetzt sich die Darstellung auf absurde Art und Weise jeder Logik. Die Ich-Erzählerin schildert, direkt im Anschluss an die Sequenz über die Wertung die ihrer Mischung der Sprachen entgegengebracht wird, von ihrem Heimweg nach einem gemeinsamen Abendessen: „Wir standen an der Straßenkreuzung. Die Kreuzung hatte etwas Drittes hervorgebracht: Eine Giraffe.“ (Tawada, 2006, S. 65)

Die Kreuzung zweier Straßen scheint hier ein Sinnbild für die Kreuzung mindestens zweier Sprachen zu sein, welche die Traumsprache der Ich-Erzählerin hervorbringt. Jenes ‚anders Deutsch‘ ist also im Sinne eines nicht oder nur schwer definierbaren Dritten zu verstehen, zwischen dem Ersten, der sogenannten Muttersprache, und dem Zweiten, der Schreibsprache: eine Vermischung der Sprachen, die in Tawadas Werken sowohl formell als auch inhaltlich immer wieder manifest wird.

Auf den ersten Blick sichtbar wird diese zum Beispiel in der Erzählung *Buch im Buch: Das Wörterbuchdorf*, welche sich bereits farblich vom Rest des Bandes abhebt, indem es auf blauen und nicht auf weißen Seiten gedruckt ist. Auf der ersten Seite, die wie die Titelseite eines Buches aufgemacht ist, wird bereits durch den Untertitel *Japanisch / Deutsch* deutlich, dass der folgende Text beide Sprachen enthält: Dementsprechend weist stets die linke Seite den japanischen und die rechte den deutschen Text auf.

Doch auch auf inhaltlicher Ebene werden die beiden Sprachen wiederholt zueinander in Bezug gesetzt und lösen so erst den Erzählprozess aus. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn die Ich-Erzählerin in der Erzählung *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* aus dem Erzählband *Talisman* die Eigenheiten des deutschen Wortes ‚der Bleistift‘ in Bezug setzt zum japanischen Pendant ‚Enpitsu‘. Im Gegensatz zu der sowohl im grammatikalischen als auch biologischen Sinne weiblichen Frau, welche den Bleistift zum Schreiben verwenden möchte, weist dieser im Deutschen ein grammatikalisch männliches Geschlecht auf. Die Erzählung generiert sich gerade aus dem grammatikalischen Unterschied des geschlechtlich neutralen japanischen Substantives und des männlichen deutschen. Denn erst das männliche Geschlecht des deutschen Bleistifts – mit all seinen sexuellen Konnotationen, hervorgerufen durch die phallische Form: „Das kleine Reich auf meinem Schreibtisch wurde nach und nach sexualisiert: der Bleistift, der Kugelschreiber, der Füller – die männlichen Gestalten lagen männlich da und standen wieder männlich auf, wenn ich sie in die Hand nahm.“ (Tawada, 2008, S. 12) – erlaubt es überhaupt, dass die Ich-Erzählerin eine Beziehung zwischen der Frau und ihrem Bleistift entdecken und sich darüber verwundern kann. (Vgl. Tawada, 2008, S. 11–12).

So ist es nicht ein Bruch der Erzählerin mit dem Japanischen, welcher hier verhandelt wird, sondern gerade die Tatsache, beide Sprachen zur Verfügung zu haben. Die eine dieser Sprachen, diejenige, die geschrieben wird – sei es mit dem deutschen Bleistift oder mit der neuen Schreibmaschine mit dem „[...] großen, breiten tätowierten Körper, auf dem alle Buchstaben des Alphabets zu sehen waren [...]“ (Tawada, 2008, S. 13) – wird durch den Akt des Schreibens in einem Sprachspiel mit dem Begriff der Muttersprache zu einer „neuen[n] Sprachmutter“ (Tawada, 2008, S. 13) und stellt „eine zweite Kindheit“ bereit (Tawada, 2008, S. 13): „Ich konnte zwar nur die Zeichen schreiben, die sie bereits in und auf sich trug, das hieß, das Schreiben bedeutete für mich nichts weiter, als sie zu wiederholen, aber dadurch konnte ich von der neuen Sprache adoptiert werden.“ (Tawada, 2008, S. 13)

Wie hier deutlich wird, verhandeln Tawadas Werke auch inhaltlich immer wieder den Wunsch, sich der Auflösung einer derartigen Sprachmischung in eindeutig definierbare Zugehörigkeiten zu widersetzen, um eine eben nicht eindeutig definierbare und festgeschriebene Identität zu beschreiben. Die Ich-Erzählerin Tawadas aus *Bioskoop der Nacht*

entwickelt hierzu ein Verfahren, dass sich des Sprachspiels der doppelten Verneinung bedient und somit eine sprachliche Verfremdung erzeugt, die nicht aus der ‚Fremdheit‘ der jeweiligen Personen kommt und auf jeden Menschen, egal mit welchem biographischen Hintergrund anwendbar wäre: „Die doppelte Verneinung als neue Art und Weise der Personenbeschreibung in einem Pass. Dort würde dann stehen: keine nicht-weibliche Person, keine nicht-asiatische Herkunft.“ (Tawada, 2006, S. 68)

2.2 Eine Schreibsprache mit Knick

Dieses ‚anders deutsch‘, von dem Tawadas Ich-Erzählerin hier spricht, deutet zudem auf eine andere Aussage der Ich-Erzählerin hin, in der sie die Sprache des Schreibens erläutert: „Wo die Sprache einen Knick macht, beginnt das Schreiben.“ (Tawada, 2006, S. 113) Auf den ersten Blick scheint es nahe liegend, diesen Knick, also jene sprachliche Besonderheit, die Tawada hier anspricht, in der Tatsache zu sehen, dass die Autorin in einer anderen Sprache schreibt, als in derjenigen, in die sie hineingeboren wurde. Doch ihre Aussage ist eine allgemein gehaltene, die keine Auskunft gibt über die Sprache, in der geschrieben wird. Sie scheint für ein (literarisches) Schreiben in allen Sprachen und unter allen Umständen zu gelten und lässt somit die Annahme, die Autorin spräche hier über ihr Schreiben in einer ‚fremden‘ Sprache, ins Leere laufen. So scheint es nicht primär wichtig, aus welcher Sprache ein Autor kommt und in welcher er schreibt, sondern vielmehr, dass er offen und empfänglich ist für solche Augenblicke, in denen die Sprache einen ‚Knick‘ macht und ‚anders‘ wird.

Muss daher jener Knick und jenes Anders-Sein nicht einfach als ein Moment des bewussten Umgangs mit Sprache gesehen werden, der als Grundlage für jedes literarische Schreiben unentbehrlich ist? Robert Stockhammer spricht in Anlehnung an de Saussures Unterscheidung von ‚la langue‘ und ‚les langues‘ von einem „Bewusstsein von Sprachigkeit [sic] überhaupt“ (Arndt, Naguschewski und Stockhammer, 2007, S. 26), welches seinen Ausgangspunkt in der „Zwei- oder Zweitsprachigkeit, [der] Erfahrung der nicht-ersten Sprache“ (Arndt, Naguschewski und Stockhammer, 2007, S. 26), findet und das wiederum die Basis für jedes literarische Schreiben darstellen könnte.

Jenes ‚andere, geknickte‘, geknickte Deutsch, in dem die Ich-Erzählerin träumt, kann daher zusammen gelesen werden mit einer Forderung, die Deleuze und Guattari in *Kafka. Pour une littérature mineure* als Aufgabe für jedes literarische Schreiben entwickeln: nämlich eine jede Sprache nicht länger in der gängigen Art und Weise zu verwenden, die Deleuze und Guattari als „extensif ou représentatif“ (Déleuze und Guattari, 1975, S. 37) – als extensiv oder repräsentativ – bezeichnen, sondern in jeder Sprache ihre ganz eigene Form der Subversivität (wieder) zu entdecken, also die Sprache auf intensive Art und Weise zu verwenden (Vgl. Déleuze und Guattari, 1976, S. 28). Die Sprache soll bearbeitet werden, in sie sollen Löcher gegraben werden – „creuser le langage“ (Déleuze und Guattari, 1975, S. 35) – die Sprache aushöhlen. Deleuze und Guattari beschreiben in ihrem Konzept einer ‚littérature mineure‘ eine Sprache, die sich ihren inneren Spannungen nicht nur aussetzen, sondern diese bewusst suchen soll. (Vgl. Déleuze und Guattari, 1976, S. 32). Nur indem man sich vom Systemcharakter der Sprache (im Sinne von de Saussures ‚langage‘) verabschiedet und an seine Stelle eine unauflösbare Vermischung der Vielfalt der Sprachen, eine „bouille de langues“ (Déleuze/ Guattari, 1975, S. 44) – ein Sprachbrei – treten lässt, ist es demnach möglich, ans Sprachliche der Sprache zu gelangen – also an das, was Stockhammer *Sprachigkeit* nennt und was bei Tawada der Knick bezeichnet.

Anders als vielleicht zunächst zu vermuten wäre, handelt es sich also keineswegs ausschließlich um Spannungen, die einem mehrsprachigen Kontext geschuldet wären. Denn auch

„[...] celui qui a le malheur de naître dans le pays d’une grande littérature doit écrire dans sa propre langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. [...] Et pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi.“ (Déleuze/ Guattari, 1975, S. 33)

„Auch wer das Unglück hat, in einem Land mit großer Literatur geboren zu sein, muß in seiner Sprache schreiben wie ein tschechischer Jude im Deutschen oder ein Usbeke im Russischen [...]. Dazu ist erst einmal der Ort der eigenen Unterentwicklung zu finden, das eigene Kauderwelsch, die eigene Dritte Welt, die eigene Wüste.“ (Déleuze/ Guattari, 1976, S. 27)

Abschließend lässt sich daher sagen, dass die Frage, die sich grundsätzlich stellen müsste, nicht lautet: „War das deutsch, oder nicht?“,

sondern „Comment devenir le nomade et l’immigré et le tzigane de sa propre langue?“ (Déleuze/ Guattari, 1975, S. 35) – „Wie wird man zum Nomaden und zum Eingewanderten und zum Zigeuner seiner eigenen Sprache?“ [eigene Übersetzung]⁶

Wie legt man also, in einer Vernachlässigung der Unterscheidung von Fremd- vs. Muttersprache, diese jeder Sprache bereits inhärente Fremdheit offen und setzt in einem Blick von außen auf die gewählte Schreibsprache – sei es nun die Erst- oder Zweitsprache des / der Autors / in – einen kreativen, verformenden Umgang mit Sprache frei, welcher dann zu Literatur werden kann und somit eben das ist, was Tawada mit anders deutsch bezeichnet?

Quellenverzeichnis

- Tawada, Yoko (2006). *Überseetzungen*. Tübingen: Konkursbuch Verlag.
Tawada, Yoko (2007). *Spielpolizei und Sprachpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuchverlag.
Tawada, Yoko (2008). *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch Verlag.

Literaturverzeichnis

- Arndt, Susan, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer (Hg.) (2007). *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kadmos Verlag.
Anderson, Benedict (1996). *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
Bhabha, Homi (2000). *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg Verlag.

⁶ Die offizielle Übersetzung „Wie wird man in der eigenen Sprache Nomade, Fremder, Zigeuner?“ (Déleuze/ Guattari, 1976, S. 29) erscheint mir an dieser Stelle aufgrund der Übersetzung des Wortes *de* – auf deutsch *von* – mit der Lokalpräposition *in* ungenau, was das Beziehungsverhältnis zwischen dem Sprecher und der Sprache angeht. Darüber hinaus muss an dieser Stelle natürlich auf die Problematik des höchst pejorativen Begriffs des „Zigeuners“ hingewiesen werden, der in dieser Beschreibung in einer Art negativ konnotierten Klimax die Eigenschaften des Nomaden und des Fremden in sich vereint und somit das Heimatlose und Defizitäre verkörpert, welches Déleuze und Guattari – was die Verwendung des Zigeuner-Begriffes angeht, auf eine romantisierende Weise – in ihrem Konzept ins Positive und Anstrebenswerte wenden.

Déleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976). *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Déleuze, Gilles/Guattari, Félix (1975) *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Editions de Minuit.

Durzak, Manfred und Nilüfer Kuruyazici (2004). *Die andere deutsche Literatur. Istanbuler Vorträge*. Würzburg: Königshausen/ Neumann.

Grätz, Ronald (Hg.) (1999). *Zeitschrift für Kultur Austausch*, Nr. 3. Hamburg: Institut für Auslandsbeziehungen.

Kittler, Friedrich A. (1987). *Aufschreibesysteme. 1800. 1900*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Menke, Bettina (2006): ...beim Babylonischen Turmbau. In: Bay, Hansjörg und Christof Hamann (Hg.): *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg: Rombach Wissenschaft. S. 89–114.

Trabant, Jürgen (2003). *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*. München: Verlag C. H. Beck.

Trabant, Jürgen (1997): Fremdheit in der Sprache. In: Naguscheswki, Dirk und Jürgen Trabant: *Was heißt hier fremd? Studien zu Sprache und Fremdheit*. Berlin: Akademie Verlag, S. 93–114.

Tuschick, Jamal (Hg.) (2000). *Morgen Land. Neueste deutsche Literatur*. Frankfurt am Main.: Fischer.

Yildiz, Yasemin (2012). *Beyond the mother tongue. The postmonolingual condition*, New York: Fordham University Press.

Internetquellen

URL 1: Homepage der Robert-Bosch-Stiftung, zum Chamisso-Preis. Online verfügbar unter <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp>. [zuletzt geprüft am 12.10.2014].

URL 2: Die Autorin Sudabeh Mohafez über ihre Tätigkeit als Schriftstellerin, anlässlich ihrer Poetikdozentur an der Hochschule RheinMain im Sommersemester 2007. Online verfügbar unter <https://www.hs-rm.de/hochschule/ueber/poetikdozentur-junge-autoren/6-sudabeh-mohafez/index.html>. [zuletzt geprüft am 12.10.2014].

URL 3: <http://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller>. [zuletzt geprüft am 12.10.2014].

Geschichte der komparatistischen Imagologie aus dem Blickwinkel des 21. Jahrhunderts

Michaela Voltrová
Universität Plzeň

Annotation

Die Geschichte der komparatistischen Imagologie und die theoretisch-methodologische Grundlage der im 20. und 21. Jahrhundert entstandenen Abspaltungen können als Beispiel für fließende Grenzen der geisteswissenschaftlichen Disziplinen dienen. Der Beitrag soll diese Entwicklungen und ihre Folgen für die Imagologie des 21. Jahrhunderts zeigen.

Jako příklad pohyblivých hranic mezi humanitními disciplínami může sloužit historie komparatistické imagologie i teoreticko-metodologický základ směrů, které vznikly v průběhu 20. a 21. století. Příspěvek se snaží demonstrovat tento vývoj a jeho důsledky pro imagologii 21. století.

The borders between the different disciplines of the humanities are vague. The history of comparative imagology and the theory and methodology base of the different disciplines of the humanities involved in the 20th. and 21th. century can be considered as a good example for this vagueness. The article is going to demonstrate this process and his consequences in the field of imagology in the 21th. century.

Schlüsselwörter:

Komparatistik, Imagologie, Geschichte, Disziplin

Komparatistika, imagologie, dějiny, disciplína

Comparative literature, imagology, history, discipline

Beim Lesen verschiedener Fachtexte aus dem literatur- oder kulturwissenschaftlichen Bereich trifft man relativ oft auf verschiedenste Wissenschaftsdisziplinen, Quasi- und Sub-Disziplinen oder einfach auf wissenschaftliche Richtungen, die in diesem Bereich und oft mit ähnlichen Zielen forschen oder forschen wollen. Ich spreche hier außer anderem über unterschiedliche, sehr oft interdisziplinär orientierte Richtungen wie z. B. Interkulturelle Germanistik,¹ Kulinaristik² oder Xenologie.³ Die Existenz solcher Richtungen oder Tendenzen ist sehr häufig relativ kurz, man kann also kaum über eine Tradition sprechen. Andererseits werden manche älteren und traditionellen geisteswissenschaftlichen Disziplinen in den Hintergrund gedrängt. Dass es sich um eine natürliche Entwicklung handelt, die auch in anderen Bereichen existiert (s. die Entwicklung in den Naturwissenschaften), will ich nicht bezweifeln. In meinem Beitrag möchte ich jedoch über die Ursachen und Folgen dieser Prozesse nachdenken und diese am Beispiel der Entwicklung der komparatistischen Imagologie demonstrieren. Die komparatistische Imagologie wird betrachtet als eine

„Disziplin der vergleichenden Literaturwissenschaft, die Texte aus verschiedenen Einzelliteraturen bezüglich der in ihnen enthaltenen imagotypen Elemente/Systeme vergleicht. Dabei kommt es nicht nur darauf an, die Struktur dieser imagotypen Elemente/Systeme innerhalb

1 „Unter interkultureller Germanistik verstehen wir eine Wissenschaft, die die hermeneutische Vielfalt des globalen Interesses an deutschsprachigen Kulturen ernst nimmt und kulturvariante Perspektiven auf die deutsche Literatur weder hierarchisch ordnet noch als Handicap einschätzt, sondern als Quelle zu besserem, weil multiperspektivischem Textverstehen erkennt und anerkennt [...] Im Zentrum der wissenschaftlichen Arbeit der Gesellschaft [Anm.: Hier ist die Gesellschaft für interkulturelle Germanistik gemeint, die Wierlacher 1984 mitbegründet hat.] steht die *literarische* Komponente des Gesamtfachs, weil wir glauben, daß der Literatur und ihrer Vermittlung in der Ausbildung interkultureller Verstehenskompetenzen eine besondere Rolle zukommt, und weil es im Gegensatz zur Sprachforschung kaum wissenschaftliche Vereinigungen gibt, die sich die Literaturforschung *und* interkulturelle Literaturvermittlung zur Aufgabe gemacht haben.“ (Wierlacher, 1994, S. X).

2 Vgl. Deutsche Akademie für Kulinaristik (s. Geschichte der DAfK auf der Webseite der Akademie – <http://www.kulinaristik.de/uber-die-akademie/geschichte/>, zuletzt geprüft am 31.10.2014).

3 „Bezeichnung für interdisziplinär und interkulturell ausgerichtete Fremdhheitsforschung. Die Hauptgegenstände der aus der interkulturellen Germanistik hervorgegangenen X. /= Xenologie – Anm. des Autors/ [...] sind die Erscheinungsformen und Einschätzungen kultureller Fremdheit und des Fremden, das Verhältnis und die Interdependenz von Fremdem und Eigenem, die Konstitution von Fremdheitsprofilen und Fremdheitskonstruktionen, Möglichkeiten und Grenzen des Fremdverstehens, interkulturelle Verständigungsprobleme sowie Formen und Funktionen von Stereotypen, Vorurteilen und Xenophobie.“ (Nünning, 2004, S. 717).

des Textkorpus' zu analysieren, sondern die inner- und außerliterarische Funktion imagotyper Elemente/Systeme gehört ebenso wie ihre Genesis zum Untersuchungsbereich der Imagologie. Eine genetische Betrachtung von imagotypen Systemen schließt das Interesse an individuellen und gesellschaftlichen Umständen ein, die das Zustandekommen literarischen Bilder maßgebend beeinflussen.“ (Mehnert, 1997, S. 43)⁴

Gerade die historische Entwicklung der komparatistischen Imagologie könnte als ein angemessenes Exemplum dienen, weil sie sich als Bestandteil der ca. 130 Jahre alten Komparatistik im direkten Kontext der europäischen Geschichte entwickelt, in letzten ca. 20 Jahren allerdings unter dem Einfluss anderer ‚neuen‘ Disziplinen in den Hintergrund gerät.

Man könnte sehr lange darüber diskutieren, ob die angedeuteten Prozesse, die am besten an der Grenze zwischen einzelnen Richtungen, Theorien und Disziplinen zu beobachten sind, als positiv oder negativ wahrgenommen werden sollten. Aus der negativen Perspektive könnte dies vielleicht als Zersplitterung von alten Strukturen und dadurch entstehende willkürliche Unübersichtlichkeit beschrieben werden. Die sich dadurch entwickelnde Vielfalt könnte jedoch als eine gewisse positive Folge dieser Prozesse betrachtet werden. Die Bewertung des Zustands ist aber nicht der einzige mögliche Diskussionspunkt zu diesem Thema. Eine weitere Frage, über die debattiert werden könnte, klingt ganz einfach: Warum kommt es eigentlich zu dieser sehr raschen Entwicklung in den letzten Jahren? Könnte man in diesem Zusammenhang einfach nur über eine allgemeine Tendenz im 20. und 21. Jahrhundert sprechen? Sind auch auf diesem Feld die Bemühungen um Originalität zu spüren, die sich gleichermaßen auch in der immer wieder aufs Neue diskutierten Terminologie widerspiegeln? Oder sind auch im literatur- und kulturwissenschaftlichen Bereich neu entstehende und dadurch neu zu beschreibende Forschungsobjekte zu finden, wie es beispielsweise in der Informatik der Fall ist?

Wie bereits angedeutet kann die komparatistische Imagologie mit ihrer Untersuchung der Bilder von Ländern und deren Bewohnern in belletristischen Texten (Mehnert, 1997, S. 42–44) in ihrer Beschreibung dieser Prozesse als Beispiel *par excellence* dienen. Auch wenn die oben

4 Die *Images* (oder *imagotype Systeme* – eine Bezeichnung, die der systematischen Perspektive entspricht) werden dabei als „[...] die in der Literatur existierenden Bilder von Ländern und deren Bewohnern [...]“ (Mehnert, 1997, S. 42) definiert.

definierten Bilder von Ländern und deren Bewohnern und allgemein gesagt grenzüberschreitende Themen in der Literatur schon seit Jahrhunderten präsent sind (vgl. Mme de Staël oder Heinrich Heines Reisebilder), wurden die ersten Lehrstühle für Komparatistik erst am Ende des 19. Jh.s in Frankreich gegründet. Von einer spezialisierten imagologischen komparatistischen Forschung, die sich im Unterschied zur Komparatistik ganz konkret mit den Bildern (oder genauer Images) in der Literatur beschäftigen würde, kann in der Zeit noch keine Rede sein. Zu einer lebhaften Entwicklung und Verbreitung der Komparatistik kommt es in der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit. Jean-Marie Carré schreibt in diesem Zusammenhang im Jahre 1951: „Die vergleichende Literaturwissenschaft findet augenblicklich in Frankreich einen Zulauf, der ebenso ermutigend wie besorgniserregend ist. (Mehr als zweihundert Dissertationen an der Sorbonne seit der Befreiung.)“ (Carré, 1951, S. 82)

Der Zusammenhang zwischen der in Europa zu beobachtenden Rassen- und Völkerthematik jener Zeit und der Entwicklung dieser Disziplin ist offensichtlich. Dass die in dieser Zeit überall präsenten nationalistischen und rassistischen Ideologien ihren Weg auch in die Komparatistik gefunden haben, ist daher kein Wunder. Schon in 50er Jahren gibt es aber starke Tendenzen, die Disziplin von diesen Einflüssen zu befreien (z. B. im Werk von den schon einmal erwähnten Autoren Carré und von Guyard). Die Ersetzung der falschen Bilder durch wahre Bilder und die Erforschung der gegenseitigen Vorstellung einzelner Völker, die als Ziele der Komparatistik von Carré und Guyard gesetzt wurden, wurden vor folgendem wichtigen Hintergedanken ausgesprochen: Ein besseres Kennenlernen der Völker ermöglicht ihre friedliche Koexistenz.⁵

Der bekannte Wissenschaftsdisput in dieser Zeit, der zur Entstehung der sog. französischen und amerikanischen komparatistischen Schule führte, kann aus einer späteren Perspektive als eine logische Folge der damals existierenden Entwicklungstendenzen in den Geisteswissenschaften betrachtet werden. René Wellek kritisierte Carrés und Guyards komparatistische Auffassung als eine völkerpsychologische Methode, die eine zu starke politologische Orientierung aufweist und nicht textimmanent arbeitet.⁶ Seine Kritikpunkte sind unter Berücksichtigung der Tatsache, dass es sich um einen Anhänger des New Criticism handelt,

5 Vgl. z. B. Świdarska, 2013, S. 29.

6 Vgl. z. B. Świdarska, 2013, S. 29 oder Dyserinck, 1966.

durchaus verständlich. Dass die textimmanente und die politologische Richtung der Komparatistik zu einem sehr interessanten und effektiven synthetischen Ansatz führen können, wurde jedoch viel später (erst nach dem Jahre 1986) dank der zahlreichen Interpretationen gezeigt, die im Milieu von Mehnerts Chemnitzer Forschungsgruppe Imagologie entstanden sind.⁷

Die französische komparatistische Auffassung wurde (im Gegensatz zu der untergegangenen amerikanischen Richtung) vor allem im Rahmen des Aachener Programms weiterentwickelt. Vielleicht wäre es nicht zu kühn zu behaupten, dass die französische Richtung gerade in Form der von Dyserinck begründeten Imagologie bis heute fortlebt. Seine wiederholte Distanzierung von der völkerpsychologischen Beschäftigung⁸ mit den Bildern und die Entideologisierungsziele,⁹ die er der neu begründeten komparatistischen Imagologie mit auf den Weg gegeben hat, sind eng mit dem Ideal des Humanismus, der Toleranz und der Menschlichkeit verbunden. Die politische Dimension der Imagologie und deren starke Relevanz werden in Dyserincks Werk wiederholt und mit steigender Intensität vor allem im Zusammenhang mit den sich wiederholenden nationalen und ethnischen Konflikten betont. Für die Imagologie gibt es in seinen Augen daher mehrere Aufgaben zu bewältigen:

- Untersuchung der Images in solchen Texten, die ohne deren Erforschung nicht verstanden werden können,
- Untersuchung von außerliterarischen Bedeutungen von Images und deren Herkunft, Struktur und Funktion,
- Entideologisierung der Images.¹⁰

Diese klar definierten und relevanten Ziele und Aufgaben geraten jedoch trotz vieler Bemühungen von Dyserincks Schülern und trotz einer weiteren Entwicklung des Ansatzes an der TU Chemnitz in den 80er, 90er Jahren und am Anfang des 21. Jh.s eher in den Hintergrund. Wegen einer bunten Vielfalt an Ansätzen, Blickwinkeln und Autoren, die außer

7 Vgl. z. B. Schenke, Manfred Frank (2002). ... und nächstes Jahr in Jerusalem? Darstellung von Juden und Judentum in Texten von Peter Edel, Stephan Hermlin und Jureck Becker. Frankfurt am Main: Peter Lang. Oder: Sorge, Veit (1998). Literarische Länderbilder in Liedern Wölf Biermanns und Wladimir Wyssozkis. Ein imagologischer Vergleich an Liedertexten der Autor-Interpreten aus den Jahren 1960 bis 1980. Frankfurt am Main: Peter Lang.

8 Vgl. z. B. Dyserinck, 2002, S. 57–63.

9 Vgl. z. B. Dyserinck, 2002, S. 68.

10 Vgl. z. B. Świdarska, 2013, S. 31.

anderem auch die Grundtermini der Imagologie anders formulieren (s. z. B. viele starke Einflüsse der Hermeneutik oder der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturtheorien), wird die komparatistische Imagologie eher zu einer „Hilfswissenschaft“ oder „Methode“ der neu definierten kultur- und literaturwissenschaftlichen Richtungen. Diese Degradierung der Imagologie – oder sogar „das vorläufige Scheitern der europäischen Komparatistik“ (Dyserinck, 2002, S. 73) – wurde auch vom Begründer der Disziplin, Hugo Dyserinck, schon im Jahre 2002 behauptet, wie aus seiner Formulierung oben hervorgeht. Die Ausrichtung der internationalen imagologischen Konferenz in Zagreb im Jahre 2012 hat allerdings die Hoffnung auf eine quasi-selbstständige Disziplin oder komparatistische Subdisziplin nicht ganz vernichtet. Die Diskussionen über eine Neuorientierung der Imagologie waren hier nämlich ebenso präsent wie die traditionelle Imagologie (also das Aachener Programm).

Zusammenfassend könnte man also die Entwicklung der komparatistischen Imagologie in den letzten Jahrzehnten als den Weg von einer Subdisziplin zu einer Methode bezeichnen. Das Ältere gerät also in den letzten Jahren in die Dienste des Neueren. Es hat sicherlich keinen Sinn, die Entwicklungsprozesse in der Wissenschaft mit aller Kraft stoppen zu wollen. Die Problematik kann man aus dem Blickwinkel von Poppers Aufforderungen betrachten: Die Wissenschaftler sollten seines Erachtens verständlich und so einfach wie möglich ihre Gedanken formulieren. Die Gründe für eine solche Verpflichtung der Wissenschaftler sind in Poppers Augen einfach: Der tatsächliche Arbeitgeber der Wissenschaftler ist die Gesellschaft – also einzelne Menschen, die die wissenschaftlichen Textproduzenten aus ihren Steuern finanzieren. Sie haben daher ein Recht, die Ergebnisse zu verstehen, d. h. in einer verständlichen Form zu lesen:

„Jeder Intellektuelle hat eine ganz spezielle Verantwortung. Er hat das Privileg und die Gelegenheit, zu studieren. Dafür schuldet er es seinen Mitmenschen (oder ‚der Gesellschaft‘), die Ergebnisse seines Studiums in der einfachsten und klarsten und bescheidensten Form darzustellen. Das Schlimmste – die Sünde gegen den heiligen Geist – ist, wenn die Intellektuellen es versuchen, sich ihren Mitmenschen gegenüber als große Propheten aufzuspielen und sie mit orakelnden Philosophien zu beeindrucken. Wer’s nicht einfach und klar sagen kann, der soll schweigen und weiterarbeiten, bis er’s klar sagen kann.“ (Popper, 2011, S. 100)

In diesem Kontext ist also fraglich, ob immer wieder neue Strukturen und neue terminologische Versuche in den Geisteswissenschaften (dort, wo es nicht nötig ist) einen Sinn haben.

Literaturverzeichnis

Carré, Jean-Marie (1951). Vorwort zur Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: Guyard, Marius-François. *La Litterature Comparée*. Paris: Verlag Presses Universitaires de France. S. 82-83.

Dyserinck, Hugo (2002). Von Ethnopsychologie zu Ethnoimagologie. Über Entwicklung und mögliche Endbestimmung eines Schwerpunkts des ehemaligen Aachener Komparatistikprogramms. In: *Neohelicon* (XXIX/1). Budapest: Akadémiai Kiadó. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, S. 57-74.

Mehnert, Elke (1997). *Bilderwelten – Weltbilder. Vademekum der Imagologie*. Chemnitz: Technische Universität Chemnitz.

Nünning, Ansgar (Hg.) (2004). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Popper, Karl Raimund (2011). *Auf der Suche nach einer besseren Welt. Vorträge und Aufsätze aus dreißig Jahren*. München: Piper.

Świdarska, Małgorzata (2013). *Theorie und Methode einer literaturwissenschaftlichen Imagologie. Dargestellt am Beispiel Russlands im literarischen Werk Heimito von Doderers*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.

Voltrová, Michaela (2015). *Terminologie, Methodologie und Perspektiven der komparatistischen Imagologie*. Berlin: Frank & Timme.

Wierlacher, Alois (Hg.) (1994). *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. Bayreuth: iiK.

Wierlacher, Alois (2001). *Architektur interkultureller Germanistik*. München: Iudicium Verlag.

Internetquellen

Deutsche Akademie für Kulinaristik (Geschichte). On-line verfügbar unter: <http://www.kulinaristik.de/uber-die-akademie/geschichte/> [zuletzt geprüft am 31.10.2014].

Dyserinck, Hugo (1966). Zum Problem der „images“ und „mirages“ und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: *Images*. Online verfügbar unter: <http://www.imagologica.eu/dyser#note>, [zuletzt geprüft am 31.10.2014].

Zum 215. Todestag von CH. H. Spieß

Katrin Převrátilová
Universität Brno

Annotation

Der Artikel berichtet über den 215. Todestag eines tschechisch-deutschen romantischen Schriftstellers, Schauspielers und Dramatikers, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts lebte.

Er beschreibt sein Leben von der Geburt in Sachsen im Jahre 1755, sein Studium und seine Ankunft in Prag und Osek (nach dem Jahre 1770), sowie seine Studien hier, sein Wirken in der Wahrschen Truppe. Zunächst widmet er sich seinen Komödien und Ritterspielen, von denen der Beitrag im Detail das Drama *Klara von Hoheneichen* beschreibt. Ch. H. Spieß lernte in Prag den Grafen Kaspar Hermann Künigl kennen und zog zu ihm nach Bezděkov bei Klatau um, wo er seine „grausamen“ Romane zu schreiben begann, von denen im Aufsatz einer seiner berühmtesten Romane, der Roman *Das Petermännchen*, näher beschrieben wird.

Článek informuje o 215. výročí smrti česko-německého romantického spisovatele, herce a dramatika, který žil v poslední třetině 18. století. Popisuje jeho život od narození v Sasku v roce 1755, jeho studium a příchod do Čech do Prahy (po roce 1770), dále jeho studium zde, hereckou činnost ve Wahrově divadelním souboru a hlavně tvorbu. Ch. H. Spieß psal zpočátku svojí tvorby veselohry a rytířské hry, z nichž se článek věnuje podrobněji dramatu *Klára z Vysokého Dubu*. Později se seznámil s hrabětem Kašparem Hermanem Küniglem a přestěhoval se do Bezděkova u Klatov, kde začal psát strašidelné romány, z nichž se článek věnuje blíže románu *Das Petermännchen*.

To the 215th anniversary of the death of CH. H. Spieß

The article reports on the 215th anniversary of the death of Czech-German Romantic writer, actor and playwright, who lived in the last third of the 18th century. It describes his life from birth in Saxony in

1755, his studies and coming to the Czech to Prague (after 1770), as well as his studies here, acting in Wahr's theater group and his literary output.

Ch. H. Spieß initially wrote his comedies making knight plays, of which the article discusses in detail the drama *Klara von Hoheneichen*. He became later acquainted with count Kaspar Herman Künigl and moved to Bezděkov at Klatovy, where he began to write scary novels, of which the article discusses closer the novel *Petermännchen*.

Schlüsselwörter:

Ch. H. Spieß, 215. Todestag, Trivilliteratur, Klara von Hoheneichen, Das Petermännchen

Ch. H. Spieß, 215. výročí úmrtí, triviální literatura, Klara von Hoheneichen, Das Petermännchen

Ch. H. Spieß, 215th anniversary, popular literature, Klara von Hoheneichen, Das Petermännchen

Vor fünf Jahren hörte ich zum ersten Mal den Namen dieses seltsamen deutsch-böhmischen romantischen Schriftstellers, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts lebte. Der 215. Todestag war der entscheidende Anlass für die Beschäftigung mit Werk und Person von Ch. H. Spieß. Das Bewusstsein, dass ich nahe des Dorfes Bezděkov wohnte, wo er auch im Schloss lebte und im Jahre 1799 starb und auch sein Grab hat, führte mich zu der umfangreichen Forschung über ihn und zum Schreiben dieses Beitrags.

Der 215. Todestag von CH. H. Spieß gibt mir die Gelegenheit, über diese zurzeit nicht sehr bekannte literarische Person zu berichten. Der 215. Todestag, den wir am 17., laut seinem Grabstein in Bezděkov am 19., August begehen, ist ein wichtiger Grund ihn zu würdigen, weil seine Werke mehr oder weniger das Schaffen einiger damaliger oder späterer Schriftsteller beeinflussten.

In der Sekundärliteratur wurde über Spieß von mehreren Gesichtspunkten aus geschrieben, überwiegend in Zeitschriftenartikeln. Es entstanden auch eine Monografie und ein Sammelband Acta Universitatis Carolinae – Germanistica Pragensia XVI. Philologica 3 zu der

im November 1999 in Prager Franz-Kafka-Zentrum stattgefundenen Konferenz *Christian Heinrich Spieß und seine Zeit*.

Einige seiner Werke wurden sogar ins Englische und Französische übersetzt. In der tschechischen Sprache sind es heute nicht viele Übersetzungen seiner Werke zu finden.

CH. H. Spieß kam nach Böhmen aus Sachsen und lebte hier 27 Jahre. Spieß war vor allem als Schauspieler, Dramatiker und auch Autor von Trivilliteratur bekannt. Er lebte in der Zeit der Ritter-, Räuber-, und Schauerromantik, die ein ganzes Jahrhundert in den deutschen Ländern dauerte.

Christian Heinrich Spieß war geborener Sachse und stammte aus einem evangelischen Pfarrhaus. Er wurde nahe Freiberg, wahrscheinlich in Helbigsdorf, am 4. April 1755, als Sohn eines Pfarrers und einer Pfarrerstochter geboren. Er ging in Freiberg zum Realgymnasium. 1769 wurde er in die Sekunda des Freiburger Gymnasiums eingeschrieben. Aus unbekanntem Gründen brach er den Schulbesuch ab und ging 1770 nach Böhmen zum Prälaten des Zisterzienserklosters in Osek. Noch im selben Jahr empfahl dieser Prälat ihm das Studium am Carolinum in Prag.

Im Jahre 1772 begann Spieß Seibts Vorlesungen *Über eine gute Schreibart* zu besuchen, die Karl Heinrich Seibt (1735–1806) am Prager Carolinum drei Jahre hielt. Spieß war von Seibts Schaffen wesentlich beeinflusst, wie übrigens an den ersten Werken zu sehen ist.

Um Schauspieler zu werden, verließ er nach 2 Studienjahren im Jahre 1774 Prag und ging als Schauspieler zur Theatertruppe von Karl Wahr, mit der er durch ganz Österreich reiste. Er war sehr begabt, spielte bravourös und begann auch eigene Lustspiele zu schreiben. Zwischen den Jahren 1779–1788 wirkte er in Prag als Schauspieler.

Er eröffnete seine literarische Laufbahn 1782 mit einem Lustspiel: *Die drey Töchter*. Später verfasste er noch mehr als zehn Schauspiele, worunter das 1790 erschienene Ritterschauspiel *Klara von Hoheneichen* ihn berühmt machte. Es war ein Drama in vier Akten, dessen Uraufführung in Prag zur Spielsaison 1791/92 erfolgte.

In Prag lernte Spieß den deutschen Schriftsteller der Aufklärung August Gottlieb Meißner (er war Großvater von August Meißner 1753–1807)

kennen, der als Begründer der deutschsprachigen Kriminalerzählung gilt. Er verlegte den Schwerpunkt seiner Erzählungen von der Tat und der Bestrafung zu deren psychologischer und sozialer Herleitung. Der Leser kennt den Täter schon vor dessen krimineller Handlung und lernt die Umstände und Motive der Tat kennen und kann somit selbst zu Gericht sitzen.

A. G. Meißner inspirierte den jungen Spieß zum Schreiben der *Biographien der Selbstmörder* im Jahre 1785. Es ist eine Schauergeschichte, in der Geister und Gespenster auftreten. Nicht nur mit der Nostitzer Unterstützung wurde ein neues Theater auf dem Karolinenplatz gebaut, wo auch das erste Stück von Spieß *Die drei Töchter* im Jahre 1782 uraufgeführt wurde. Das Lustspiel war erfolgreich, und das ermutigte Spieß, weiter zu schreiben. Er begann auch Tragödien und Schauspiele sowie Ritterstücke, zu schreiben.

Spieß ließ sich auch von der Historie beeinflussen. Seine Trauerspiele machten ihn berühmt. Sein nächstes Erfolgsstück war das Trauerspiel *Maria Stuart* – ein Trauerspiel in vier Aufzügen, das seine Uraufführung 1784 am Wiener Burgtheater hatte. Es wurde auch am Weimarer Hoftheater unter Goethe aufgeführt. Bemerkenswert war, dass Spieß dieses Spiel schon 17 Jahre vor Schillers gleichnamigen Drama *Maria Stuart* schuf. Einzelne Szenen überstürzten sich in ihrer Handlung und machten es so für die Zuschauer und Leser spannender und interessanter. Das trug den Stücken wesentlich mehr Erfolg bei, als denen der Klassiker. Spieß fesselte die Leser mit seiner Erfindungsgabe und einer unermüdlichen und geduldig spinnenden Vorstellungskraft. Alles in seinen Werken war wunderbar, übernatürlich und gruselig.

Sein weiteres Leben wurde wesentlich durch die Bekanntschaft von Kaspar Hermann von Künigl, dem Kreishauptmann von Klattau beeinflusst. Graf Künigl gehörte, wie sein Vater, zu den Freimaurern. Er wurde zuerst Lehrling (1764, Wien), später Handwerksgehilfe (1764, Klatovy), im Jahre 1765 sogar Großmeister der Freimaurer und 1766 schottischer Großmeister in Klatovy, der im Jahr 1772 die Tätigkeit der altschottischen Loge *U Tří korunovaných hvězd* in Prag gründete und sich erfolgreich entfaltete. Karl Friedrich Wahr (1745–1811) war nicht nur als Schauspieler und Direktor tätig, sondern auch als Freimaurer, der zu vielen Logen gehörte.

Graf Künigl fand Spieß, oder vielleicht besser gesagt seine Freundin Sophie Körner aus Bayreuth so interessant, dass er sie beide auf sein Schloss in Bezděkov einlud. Zu der Schauspielerin Sophie Körner, geb. Bauer (1750–1817), stand Spieß in einer angeblich besonderen persönlichen Beziehung. Es ist zuzusagen, dass er sie später sogar als Universalbibliothekarin eingesetzt hat und ihr regelmäßig die Titelrollen seiner zahlreichen Dramen ‚auf den Leib‘ geschrieben hat, zum Beispiel das Theaterstück *Roxelane als Braut*, das erstmals Anfang 1776 erschien. Nachdem Wahr im Jahre 1779 die Leitung des dortigen Theater an der Kotzen übernommen hatte, wurde Spieß in Prag sesshaft.

Nach der Auflösung der Wahr'schen Bühne, mit der er unter anderem in Salzburg, Pressburg sowie auf dem Schloss der Esterhazy in Eisenstadt gastierte, trat er Ostern 1784 als Sekretär und Verwalter in den Dienst des Grafen Caspar Hermann von Künigl (1745–1814) auf Schloss Bezděkau.

Bezděkov, dieses kleine Paradies in Westböhmen, mit dem alten Schloss, dessen ursprüngliche Festung aus dem 14. Jahrhundert sein soll, wurde für Spieß eine unerschöpfliche Quelle für sein Schaffen. Er schuf hier den größten Teil seiner Werke und war zugleich dem Grafen Künigl bester Freund und Gesellschafter. Spieß reiste gern allein in die Umgebung des Böhmerwalds bis zur deutschen Grenze. Er beobachtete hier die Natur, Bäume, Moore, Ruinen, Burgen und Schlösser, die später Schauplätze seiner Werke wurden. Spieß war in Bezděkov beliebt und geachtet. Wie in den Bezděkauer Pfarrbüchern geschrieben steht, taufte er und wirkte auch als Trauzeuge.

In Bezděkov, wo er als Verwalter und Sekretär im Dienst des Caspar Hermann Grafen von Künigl (1745–1814) wirkte, blieb er bis zu seinem Tod und hatte hier viel freie Zeit zu literarischer Produktion, insbesondere von Schauerromanen, die seinerzeit großen Anklang fanden.

Er schrieb hier zwischen den Jahren 1791/1792 seinen zweibändigen Roman *Das Petermännchen*: Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhundert., dessen Handlung im 13. Jahrhundert spielt.

Weiter erschienen *Der Mäusefallen und Hächelkrämer* (1792) und *Der alte Überall und Nirgends* (1792). Der Roman *Der alte Überall und Nirgends* war eine ‚Schicksalstragödie‘, in der ein Büsser von seinen Zweifeln an Gottes Gerechtigkeit erlöst wird. Dieser Mensch, der seine eigene

Bestimmung nicht erkennen kann, stürzt blindlings ins Verderben, da er sich von seinen Leidenschaften treiben lässt. Am Ende jedoch besiegt er das Böse in sich.

Typische Adjektive, die auf sein Werk angewandt wurden, sind gruselig, wunderbar und übernatürlich. Spießens Gräuelromane wurden in Wien zu erfolgreichen Bühnenstücken verarbeitet und vertont. Das Petermännchen und andere Spieß-Grusicals wurden auf Tausenden von österreichischen und süddeutschen Bühnen noch dreißig Jahre nach dem Tod ihres Urhebers aufgeführt.¹

Im Jahre 1794 lebte Spieß kurze Zeit auch in Ellbogen (Loket), weil sein Gönner, Graf Künigl, hier als Hauptmann gearbeitet hat. Er hörte hier viele Volkssagen, die ihn zur Heimkehr bewogen, um sein vierteiliges Werk über Hans Heiling, den vierten und letzten Regent der Erd-, Luft, Feuer- und Wassergeister zu schreiben. Er verarbeitete seine Gedanken in vielen kurzen und grausamen Geschichten. Er wurde so langsam zu einem Schauerromantiker. Es war offensichtlich, dass seine angeblich seelische Krankheit seine Dichtung zu beeinflussen begann.

In seinen Sammlungen *Biographien der Selbstmörder* (4 Bde., 1786–1789), *Biographien der Wahnsinnigen* (4 Bde., 1795–1796, Auswahl und Nachwort von Wolfgang Promies, 2. Auflage 1976) und *Meine Reisen durch die Höhlen des Unglücks und Gemächer des Jammers* (4 Bde., 1796) schildert Spieß ein Schicksal, das letztlich jeden treffen kann. Er gibt die authentischen Lebensläufe heraus, um die moralische Abschreckung seiner Beispiele zu betonen. Die Geschichten erzählen, wie unglückliche Bürger durch geringfügige Vergehen, Leidenschaften oder äußere Umstände ins Verderben geraten.

In den *Biographien der Wahnsinnigen* orientierte sich Spieß an wirklichen Biographien, indem er sie miteinander verknüpfte und mit eigenen Erfindungen ausbaute.

In dieser Zeit schrieb er *Die Geheimnisse der alten Egipzier*, eine wahre Zauber- und Geistergeschichte des achtzehnten Jahrhunderts (1798/1799) und *Maria Clement oder die Glocke um Mitternacht*.

1 Auch der Herausgeber und deutsche Germanist Wolfgang Promies entdeckte das Werk dieses erfolgreichen Autors von moralisierenden Schauergeschichten, Geister- und Ritterromanen und zugleich geschätztem Dramatiker nach über anderthalb Jahrhunderten neu.

Im Ganzen veröffentlichte Spieß von 1785 bis 1799 neunzehn verschiedene Romane, von denen wir sicher wissen, dass er der Autor ist. Es wurden ihm auch fremde Werke zugeteilt, wie *Der Geisterseher des fünfzehnten Jahrhunderts*, oder *Idee von der Gewalt über die Geister*, Aus den hinterlassenen Papieren eines berühmten Magus dieser Zeit. Angeblich sollte diese Geschichte nach Spieß bearbeitet und im Jahre 1797 herausgegeben werden.

Spieß war eifersüchtig und wenn er erfuhr, dass er von seiner geliebten Frau (Sophie Körner) und dem Grafen Künigl betrogen wurde, wurde er heftig enttäuscht. Binnen kurzer Zeit starb seine Mutter und er verkräftete ihren Tod schwer.

Die Enttäuschung und Eifersucht verursachten, dass der charmante Spieß im Laufe der Zeit ein trübsinniger Exzentriker wurde und sein Schwermut hörte nicht auf, ständig zu wachsen.

In seiner Einsamkeit machte er Ausflüge in die Umgebung und mied den Umgang mit Menschen. Er schrieb viel, dachte an seine Mutter und Frau Künigl wurde ihm die einzige Freundin. Er beschäftigte sich sehr mit Geistern, Gespenstern und Teufeln. Im Jahre 1795/1796 erschienen *Die Biographien der Wahnsinnigen* und im Jahre 1796/1797 sein vierteiliges Werk *Meine Reisen durch die Höhlen des Unglücks und Gemächer des Jammers*.

Spieß verfasste nach seiner Rückkehr nach Bezděkov am 17. Oktober 1795 seinen letzten Willen, weil sich seine Gesundheit schnell verschlechterte. Er verschenkte alle seine Einkünfte an die Armen. Das Leben fiel ihm immer schwerer, er mied Menschen und besuchte oft Tupadelské skály, die später auch Spießfelsen genannt wurden. Er hatte auf einem Felsen seinen primitiven Unterschlupf, eine kleine hölzerne Hütte, die von einem künstlichen Friedhof umgeben war. Spieß wurde langsam wahnsinnig. Trotz seiner Krankheit arbeitete er aber an seinen Schauerromanen weiter.

Der Tod seiner nahestehenden Mutter und kurz danach auch seiner nahen Freundin Gräfin Theresia Künigl (am 3. August 1799) führten dazu, dass er am 17. September 1799 im Alter von 44 Jahren wahrscheinlich an Nervenfieber und Abzehrung starb. Das Todesdatum auf dem Grabstein ist laut Jan Antonín Mager nicht genau geschrieben, weil der Todeseintrag im Bezdíekauer Personenstandsregister den

19. September 1799 angibt. Die Ursache des Todes soll laut diesem Register eine andere sein, nämlich die Tuberkulose, die den Wahnsinn vor seinem Tod verursacht hatte und zu seinem Tod am 19. August im Jahre 1799 führte. Wie die Datumverwechslung geschehen konnte, ist bis heute unklar.

Ch. H. Spieß wurde auf dem Friedhof der Annakapelle in Bezděkov begraben. Sein Grabstein wurde laut Informationen von Dr. Volf in den dreißigen Jahren des 19. Jahrhunderts erneuert und ist heute auf dem Friedhof in Bezděkov zu besuchen. Nach Spießens Tod heiratete Graf K. H. Künigl Sophie Körner.²

Trivilliteratur zu lesen, ermöglichte den Menschen, neben ihrem Arbeitsalltag, sich mit etwas Neues in der Freizeit unterhalten. Es war sicher, dass das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums durch das eigentliche Kunst drama allein nicht befriedigt werden konnte, deshalb begann auch die Weimarer Bühne Trivialdramatik aufzuführen.³

Die Beamten der höfischen Verwaltung, Universitätsprofessoren, Kaufleute, Pastoren und Ärzte oder Manufakturbesitzer sahen ihre Belehrungsbedürfnisse, Ablenkungs- oder Zerstreuungsansprüche vorwiegend in den Unterhaltungsromanen von K. G. Cramer, A. Lafontaine, Chr. H. Spieß, Chr. A. Vulpius oder H. D. Zschokke befriedigt. Christian Heinrich Spieß war einer der bedeutendsten deutschsprachigen Vertreter des Genres Trivilliteratur und zugleich Unterhaltungsromane der Zeit. Sein Leben war voll von Tragik und Unwahrscheinlichkeiten, die in manchen seiner Werke spiegelten. Er gehörte zur Gruppe der meistgelesenen Schriftsteller im ausgehenden 18. Jahrhundert.

Am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das Ritter schauspiel im deutschen Sprachraum zur großen Mode und leitete die Blütezeit dieses Theatergenres ein. Bühnenschriftsteller dieser Zeit verwendeten neben selbsterfundenen Stoffen und Motiven aus der Volksüberlieferung (Teufelsbündnis, verfeindete Brüder u. a.) auch Romane der Goethezeit als Quellen.

2 Mager, J. A.: *K 200. výročí úmrtí Ch. H. Spiesse*. Rodopisná revue 2, Léto 1999, S. 2–6; Ch. H. Spieß a jeho doba, ed. V. Maidl (v tisku).

3 Bahr, Ehrhard (2006). *Dějiny německé literatury: kontinuita a změna: od středověku po současnost*. Svazek 2, Od osvětenství k době předběžnové. Vyd. 1. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-1048-5.

Als neuzeitliches Genre der Unterhaltungsliteratur entstand Ende des 18. Jahrhunderts der Ritterroman. Wir können sagen, dass die Grenzen zwischen den Genres Ritterroman, Geisterroman, Räuberroman und Geheimbundroman sich überschneiden. Hier gab es nämlich keine feste Regel, mit dem man die Grenzen spezifizieren würde. Interessant war die Handlungszeit der Ritterromane, die fast immer im Mittelalter lag- sie wurden vor allem an den Hoftheatern, Nationaltheatern und Wanderbühnen aufgeführt.

Die Ritterschauspiele zeichneten sich durch eine direkte und intensive Sprachgestaltung mit pathetischen Aufschwüngen aus. Dabei entstandene stereotype Floskeln machten dieses Genre sehr geeignet für Parodien. Von den Autoren und vom Publikum wurde eine historische Wahrhaftigkeit der Ritterschauspiele eingefordert und typisch für sie waren selbsterfundene Stoffe.

Bühnenschriftsteller nutzten Motive wie Teufelsbündnis, verfeindete Brüder, Frauen in Männerkleidern, feindliche Brüder, Vatersuche u. a. und als Quellen dienten oft Romane der Goethezeit. Die Handlungen erzählten von z. B. Liebenden aus verfeindeten Geschlechtern, Intrigen, Machtkämpfen, verborgenen Verwandtschaftsbeziehungen, Morden und Zweikämpfen in einer ständisch geprägten Gesellschaft. Die dramatischen Muster wirkten bis zu Johann Wolfgang von Goethe (*Götz von Berlichingen*, 1774) und Heinrich von Kleist.

Zu den bekanntesten Autoren von Ritterschauspielen dieser Zeit gehörten u. a. Elise Bürger, Andreas Josef von Guttenberg (*Jakobine von Baiern, Gräfin von Holland*, 1800), Heinrich Amann (*Der Bruderhass*), und Christian Heinrich Spieß (*Klara von Hoheneichen*, 1791).

Ch. H. Spieß erfolgreichstes, 1790 erschienenes Ritterschauspiel, hieß *Klara von Hoheneichen*.

Die Handlung wurde von Spieß in ein märchenhaftes Mittelalter versetzt. Interessant ist, dass nicht nur die Motive im Spiel, sondern auch die Personen, ähnlich denen in *Emilia Galotti* von Gotthold Ephraim Lessing sind. Das Trauerspiel *Emilia Galotti* handelte von einem Prinzen Hettore Gonzaga, seiner Liebe zu dem bürgerlichen Mädchen Emilia Galotti und seinem Plan, das Mädchen für sich zu gewinnen. Der Handlungsort des Spiels *Emilia Galotti* war ein kleines Fürstentum in Italien im 18. Jahrhundert.

Spießens Drama *Klara von Hoheneichen* besteht aus vier Akten und handelt von einer tugendsamen, vor Liebe und Herzensjammer hitzigen Heldin, von einem edlen, in Ketten schmachtenden Ritter und einem höchst ruchlosen Bösewicht, der zuletzt gehörig bestraft wird.

Was die Handlung betrifft, stellt Klara in dem Buch eine Geliebte von Ursmars von Adelungen dar, die einem ungeliebten Mann, dem Heinrich, der ein Landgraf von Thüringen war, ihre Hand versprechen sollte. Dieser Tyrann tötete ihren Ehemann Hoheneichen, als er seine Burg überfiel.

Klara floh dann zu Otto von Schönborn mit ihrer Magd und Heinrich belagerte Ottos Zuflucht und Otto suchte eine Hilfe, die er schließlich bei dem mächtigen Adelungen fand. Er bewog ihn dazu, dass er den Tod von Klaras Mann rächen sollte. Die Feinde (Heinrich und Bruno) aber nahmen Klara und Ottos Frau und Kinder gefangen und am Ende des Spiels bekam Otto die Burg endlich zurück.

Auch Adelungen wurde von Heinrichs Günstling Bruno gefangen genommen. Bruno drohte ihm mit Tod, wenn Klara seinen Herrn nicht heiratet, deshalb versprach Klara, ihn zu heiraten, aber unter einer Bedingung, dass sie noch zum letztenmal Adelungen sehen konnte und dass Heinrich ihn aus dem Gefängnis entließ. Sie hatte inzwischen an ihren Selbstmord gedacht, wenn der Geliebte frei sei. Im letzten Augenblick brachte aber Otto Hilfe durch einen unterirdischen Gang in die Burg und befreite auch Klara. Eine baldige Hochzeit wurde geplant und damit endete das Stück.

Ch. H. Spieß zeigte in diesem Spiel, wie er ausgezeichnet Bescheid wusste, wie man die Zuschauer zum Gruseln und Schluchzen bringen kann. Er konnte dazu bravourös Dialoge benutzen, wie im dritten Auftritt des zweiten Aufzugs zu sehen ist.

„Heinrich: ‚Wohl dann! Du sollst erfahren, was ich kann! Was der Landgraf von Thüringen vermag! Heute noch, merke dirs wohl! Heute noch soll vor deinen Augen der Priester Klarens Hand in die meine legen! Heute noch sollst du sehen, wie ich sie, die von dir Beschützte, zu meinem Ehebette führe, oder schleppe! Sehen sollst du dies alles, und dieser Blick soll dein letzter sein! Jzt geh!‘

Adelung: (macht einige Schritte gegen Heinrich. Er zittert, seine Knie schwanken, seine Zahne klappern. Er raft sich empor, und fährt mit

der Hand über sein bleiches Gesicht. Mit dumpfen, gebrochenen Tone)
,Glaube nicht Heinrich, das dies Furcht ist! – – Ich scheue den Tod
nicht! [...]“ (Spieß, CH. H., 1801, S. 56–57)

Die Sprache, die Spieß in diesem Schauspiel *Klara von Hoheneichen*, besonders im dritten Aufzug, sechsten Auftritt verwendete, beweist, wie treu Spieß die Liebe beschreiben konnte.

Sein Ziel war vor allem die Belehrung der unschuldigen Mädchen durch seine Geschichte. Er wollte, dass sie in ihren schmeichelnden Liebhabern einen zweiten Rudolph erkennen sollten und seinen Begierden tapfer und mutig widerstehen, um nicht, gleich der verlassenen Klara, den Verlust ihrer Unschuld und seine Liebe im Kloster beweinen zu müssen.

Das Drama *Klara von Hoheneichen* schrieb Spieß in Bezděkov nahe Klattovy, wo er seit dem Jahr 1784 lebte. Im Jahre 1790 führte J. W. Goethe in Weimar das Ritterschauspiel auf. Schon im Jahre 1791/92 kam auch eine tschechische Übersetzung auf die Bühne. Danach begannen auch viele große deutsche Bühnen dieses Stück aufzuführen.

Es inspirierte später auch den Dramatiker Franz Grillparzer, der im Jahr 1817 das Schicksalsdrama *Die Ahnfrau* schrieb. Das Hauptmotiv dieses Trauerspiels in fünf Aufzügen war die Erlösung einer sündigen Seele. Das Stück spielte auch im Mittelalter, in der Räuberzeit und der Ort war Burg Borotin in heutigen Tschechien. Sprache wurde im Dialog geführt und war voll von Metaphern, emphatischen Ausdrücken, Anaphern und Prunkreden. Die zentrale Figur des Dramas war der Räuber Jaromir und alles wurde als Täuschung entlarvt. Die Ahnfrau wurde auch zur Ehe gezwungen, ebenso wie Klara. Sie konnte ihren früheren Geliebten nicht vergessen und ließ sich mit ihm ein, wobei sie von ihrem Gatten ertappt wurde.

Ch. H. Spieß blieb in Bezděkov bis zu seinem Tod und er hatte hier Muße zur literarischen Produktion, insbesondere von Schauerromanen, die seinerzeit großen Anklang fanden. In Bezděkov schrieb er zwischen 1791/1792 seinen zweiteiligen Roman *Das Petermännchen*. Eine Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhundert. Er knüpfte damit an das Genre der gothic novel an. *Das Petermännchen* erschien zunächst in Fortsetzungen in der Zeitschrift „Apollo“.

Diese Geistergeschichte mit Gesang in vier Aufzügen wurde zum berühmtesten und meistgelesenen phantastischen Roman der Goethezeit, was auch die mindestens zwei dramatischen Bearbeitungen von Carl Friedrich Hensler (1794) und Josef Georg Schmalz (1838) bestätigen.

Im Roman *Das Petermännchen* finden wir sowohl Geistermotive als auch Rittermotive. In der Vorrede der zweiten Auflage stellt sich Spieß als ein tugendhafter Mensch oder Lehrer vor, der absichtlich die zügellose Wollust schildere, weil sie zu seiner Zeit zu den Lieblingslastern gehörte. Spieß wünschte häufig gelesen zu werden und war sich zugleich bewusst, daß er etwas Anziehendes benutzen muss, um das Interesse der menschlichen Einbildungskraft zu wecken. Deshalb ließ er Geister und Teufel in seinen Werken auftreten.

Was den Inhalt dieser Geistergeschichte betrifft, lässt er sich kurz zusammenfassen. Die Handlung spielt im 13. Jahrhundert. Das Petermännchen war ein böser Geist im Körper eines Zwergs und dieser Geist verführte den Ritter Rudolf von Westenburg zum Bösen. Er verführte sechs unschuldige Frauen und lebte mit seiner Tochter, ohne zu wissen, dass es sich um eine blutschänderische Ehe handelte. Er ermordete viele Menschen. Es wurde überliefert, dass es mehr als sechzig Menschen waren. Zum Teil tötete er sie mit eigener Hand. Für seine Verbrechen wurde er letztendlich vom Teufel Beelzebub geholt und unter schaurigem Wutgeheul in der Luft zerrissen.⁴

Ch. H. Spieß inspirierte mit seinem Roman *Das Petermännchen* den Stoff für das Schauspiel mit Musik von Karl Friedrich Hensler. Das Ritterschauspiel regte den österreichischen Dramatiker und Spielleiter Josef Georg Schmalz (1804–1845) zum Schreiben von Schauspiel mit Musik *Rudolf von Westenburg oder Das Petermännchen* mit Arien und Chören an. Heute werden über Das Petermännchen und sein Aussehen viele Sagen erzählt.⁵

4 Spieß wünschte, dass manch irrender Jüngling durch Rudolphs Ende abgeschreckt würde und seinen Plan aufgäbe, den er zur Entführung seines Mädchens ausgedacht hatte und das Mädchen lieber ehelichte und in ihren Armen ein Glück genoss, welches Rudolph mit seinem Verhalten nie erreichen konnte.

5 *Das Petermännchen* sollte ein kleiner und gutmütiger, aber finster dreinblickender Zwerg und Hausgeist des Schlosses in Schwerin sein, wo er als Schmied arbeitete. Er ist gewöhnlich in grauen Kleidern einhergegangen. Meist ging es in grau; wenn es aber Krieg geben sollte, trug es rot, und wenn einer sterben sollte, trug es kohlschwarz. Das Männchen zeigte sich den Menschen in den verschiedensten Gestalten. Ein anderes Mal erschien er als mittelalterlicher Reitersmann mit Schnurrbart. Es trug dann hohe Reiterstiefel, einen Degen und einen Federhut und einen Schlüsselbund an seinem Gürtel.

Weiter erschienen Spießens Werke wie *Der Mäusefallen und Hächelkrämer* (1792) und *Der alte Überall und Nirgends* (1792). Der Roman *Der alte Überall und Nirgends* war eine Schicksalstragödie, in der ein Büsser von seinen Zweifeln an Gottes Gerechtigkeit erlöst wird. Dieser Mensch, der seine eigene Bestimmung nicht erkennen kann, stürzt blindlings ins Verderben, da er sich von seinen Leidenschaften treiben lässt. Am Ende jedoch besiegt er das Böse in sich.

Christian Heinrich Spieß zählt zu den beliebtesten und meistgelesenen Schriftstellern. Er wird oft als der Begründer des Kolportageromans bezeichnet. Obwohl dieser deutsch-böhmische Dichter insgesamt 43 Romane und Geschichten und 15 Theaterspiele schuf, starb er arm. Er verschenkte an die Armen alles, was er verdiente. Heute ist er beinahe vergessen, trotz seiner guten Taten und Werke. Anliegen meines Beitrags ist es, an sein Leben und Schaffen zu erinnern und es nahezubringen.

Quellenverzeichnis

Spieß, Christian Heinrich (1792–1793). *Der Alte Überall und Nirgends*. Geistergeschichte. 2 Bände, Prag 1792–1793.

Spieß, Christian Heinrich (2005). *Biographien der Selbstmörder*. Wallstein Verlag, Göttingen.

Spieß, Christian Heinrich (1796). *Biographien der Wahnsinnigen*. 4 Bände. Leo, Leipzig.

Spieß, Christian Heinrich (1801). *Klara von Hoheneichen*. *Ritterschauspiel aus dem funfzehnten Jahrhundert*. Frankfurt und Leipzig. S. 56–57. Quelle: http://books.google.cz/books?id=Nzs7AAAAcAAJ&hl=&source=gbs_api&redir_esc=y

Spieß, Christian Heinrich (1791). *Der Mäusefallen und Hechelkrämer, eine Geschichte sehr wunderbar und doch ganz natürlich*. Prag.

Spieß, Christian Heinrich (1796). *Meine Reisen durch die Höhlen des Unglücks und Gemächer des Jammers*. 4 Bände. Leipzig.

Spieß, Christian Heinrich (1791). *Das Petermännchen*. *Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte*. 2 Bände. Schönfeld-Meißner, Prag.

Literaturverzeichnis

Appell, Johann Wilhelm (1859). *Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur*. Leipzig. S. 35–41.

Bahr, Ehrhard (2006). *Dějiny německé literatury: kontinuita a změna: od středověku po současnost*. Svazek 2 Od osvícenství k době předběžnové. Vyd. 1. Praha: Karolinum.

Balzer, Bernd – Mertens, Volker (1990). *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*. Mannheim: Meyers Lexikonverlag.

Čermák, Josef (Prag) (2003). Christian Heinrich Spieß in europäischen Zusammenhängen. In: *Philologica Germanistica Pragensia* (3) 1999 XVI. S. 33–42.

Dippel, Roland (2013). *Festschrift der Ritterschauspiele Kiefersfelden 2013: Rudolf von Westerbürg oder Das Pet(t)ermännchen*. Kiefersfelden: Theatergesellschaft Kiefersfelden.

Gödeke, Karl (1986). *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. Aufl. Dresden: Ehlermann. S. 475.

Hartje, Ulrich (1995). *Trivilliteratur in der Zeit der Spätaufklärung, Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spiess (1755–1799)*. Frankfurt am Main: P. Lang.

Hartje, Ulrich (Hamburg) (2003). Der Romanautor Christian Heinrich Spieß im Kontext populärer Unterhaltungsliteratur. In: *Philologica Germanistica Pragensia* (3) 1999 XVI.. Praha: Carolinum.

Haubelt, Josef (2006). *Wolfgang Amadeus Mozart v jasu svobodného zednářství*. Praha: Nakladatelství Slávy dcera. S. 100, 122, 160, 87.

Jakubcová, Alena (Prag) (2003). Das Theater in Prag zur Zeit von Christian Heinrich Spieß. In: *Philologica Germanistica Pragensia* (3) 1999 XVI. Praha: Carolinum. S. 61–74.

Jakubcová, Alena – Maidl, Václav (2001). Überzeugter Theateraufklärer, moralisierender Beobachter, Autor von Trivilliteratur. Lebens- und Schaffensaporien von Christian Heinrich Spiess (1755–99). In: Jakubcová, Alena – Maidl, Václav. *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*. Praha: Divadelní ústav. S. 205–226.

Kieser, Harro (1999). Spiess, Christian Heinrich. In: *Ostdeutsche Gedenktage*. S. 196–198.

- Köpke, Wulf (1998). *Geschichte der deutschen Literatur in 3 Bänden*. Edited by Ehrhard Bahr. 2. Aufl. Tübingen: Francke Verlag xii, S. 556.
- Košenina, Alexander (1999). Gläserne Brust, lesbares Herz: Ein psychopathographischer Topos im Zeichen physiognomischer Tyrannei bei Chr. H. Spieß und anderen. In: *German Life and Letters* (52). S. 151–165.
- Košenina, Alexander (2007). Schiller und die Tradition der (kriminal)psychologischen Fallgeschichte bei Goethe, Meißner, Moritz und Spieß. In: Alice Stašková (Hg.): *Friedrich Schiller und Europa: Ästhetik, Politik, Geschichte*. Heidelberg. S. 119–139.
- Lier, Hermann Arthur (1893). Spieß, Christian Heinrich. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Band 35, Leipzig: Duncker & Humboldt. S. 177.
- Maidl, Václav (Prag) (2003). Die Rezeption von Christian Heinrich Spieß in den böhmischen Ländern. In: *Philologica Germanistica Pragensia* (3) 1999 XVI.. Praha: Carolinum. S. 43–54.
- Mager, J. A.: K 200. výročí úmrtí Ch. H. Spiesse. In: *Rodopisná revue* (2) 1999, S. 2–6
- Meißner, Alfred (1871). *Rococo-Bilder. Nach Aufzeichnungen meines Vater*. Krauseneck, Gumbinnen.
- Mašek, Petr (2008). *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti*. Argo.
- Monroy, Ernst Friedrich (1939). Das „Petermännchen“ - Bild im Schweriner Schloß und seine ursprüngliche Bedeutung. In: *Mecklenburgische Jahrbücher* (103), S. 67–76.
- Nusser, Peter (1991). *Trivilliteratur*. Metzler, Stuttgart
- Paulsen, Wolfgang (1983). *Die Ahnfrau. Zu Grillparzers früher Dramatik*. Tübingen.
- Promies, Wolfgang (1966 und 1976). *Nachwort zu Christian Heinrich Spieß: Die Biographien der Wahnsinnigen*. Darmstadt und Neuwied. Luchterhand.
- Sangmeister, Dirk (2010). Zehn Thesen zu Produktion, Rezeption und Erforschung des Schauerromans um 1800. In: *Lichtenberg Jahrbuch*. S. 177–217.
- Skalitzky Sepp (1934). *Christian Heinrich Spiess – Ein Schauerdichter und sein Schicksal*. Prag. č. i. 116791.

- Stromšík, Jiří – MAIDL, Václav (2003). *Philologica Germanistica Pragensia* (3) 1999 XVI. Praha: Carolinum.
- Seibt, Ferdinand (München) (2003). Karl Heinrich Seibt (1735–1806). In: *Philologica Germanistica Pragensia* (3) 1999 XVI.. Praha: Carolinum. S. 83–96.
- Teuber, Oskar (1883, 1885). *Geschichte des Prager Theaters I*. Prag. S. 362.
- Teuber, Oskar (1883, 1885). *Geschichte des Prager Theaters I*. Prag. S. 48–62, 81–85, 90, 100–120, 311.
- Titzmann, Michael (Passau) (2003). Die Erzähltexte von Christian Heinrich Spieß und ihr Beitrag zur Anthropologie der Goethezeit. In: *Philologica Germanistica Pragensia* (3) 1999 XVI. Praha: Carolinum. S. 9–19.
- Trautwein, Wolfgang (1980). *Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriss, Untersuchungen zu Bürger, Maturrin, Hoffmann, Poe und Maupassant*. München: Hanser u. a.
- Volf, Josef (1932/33). Das Testament des Romanschriftstellers Christian Heinrich Spiess. In: *Germanoslavica* (2), S. 251–254.
- Zelle, Carsten (2010). Spieß, Christian Heinrich. In: *Neue Deutsche Biographie* (NDB). Band 24. Berlin: Duncker & Humblot. S. 694 f.
- Zelle, Carsten (1995). Böhmisches Selbstmörder – Giacomo Casanova und Christian Heinrich Spieß über die Selbsttötung. In: „Böhmisches Dörfer“. Streifzüge durch eine seltene Gegend auf der Suche nach den Herren Karl Riha, Agno Stowitsch und Hans Wald. Gießen: Red. Gendolla Peter. S. 80–91.

Die vergessenen Freunde von Marie von Ebner-Eschenbach

Eleonora Jeřábková
Mährisches Landesmuseum Brno

Annotation

Die Schriftstellerin Marie von Ebner-Eschenbach schuf während ihres Lebens ein umfangreiches literarisches Werk, das mit Poesie und dramatischer Tätigkeit seinen Anfang hat und seinen Höhepunkt in der Prosa findet. Wie umfangreich ihr Werk und wie bunt ihre literarischen Gestalten sind, so umfangreich und bunt ist auch ihr Freundeskreis. Die meisten Persönlichkeiten, die sie umgaben, waren in ihrer Zeit anerkannte und bekannte Künstler und Wissenschaftler.

Während Baronin Eschenbach mit der mitleidlosen Kritik kämpft, war Hieronymus Lorm (Heinrich Landesmann mit eigentlichem Namen) ein schon anerkannter literarischer Kritiker. Während Marie von Ebner-Eschenbach mit dem Unwillen ihrer Familie kämpft, die nicht wünschte, dass Eschenbach weiter schreibt, besucht Josephine von Knorr Wiener und Pariser Kulturkreise. Das hat sich mit der Zeit geändert. Der Name Marie von Ebner-Eschenbach ist bis jetzt in der Welt, sogar mehr als in ihrem geliebten Mähren, bekannt. Wenn man aber den Namen Lorm erwähnt, erinnern sich manche vielleicht an den Begriff Fingerzeichensprache. Aus dem Bewusstsein der Leser ist seine künstlerische, literaturkritische und sogar seine philosophische Arbeit verloren gegangen. Seine Überlegungen über den grundlosen Optimismus sind aber gewiss ein interessanter Beitrag zur deutschen Philosophie des 19. Jahrhunderts.

Eine weitere fast schon völlig vergessene Dichterin aus dem Umkreis von Marie von Ebner-Eschenbach ist Josephine von Knorr. Sie stammt aus anderem gesellschaftlichen Umfeld als Lorm, dem Sohn einer jüdischen Bürgersfamilie aus Nikolsburg (Mikulov). Knorr ist Repräsentantin des niederen österreichischen Adels, der oft zu den gebildetsten und kulturellsten Gesellschaftsschichten der Monarchie gehörte. Obwohl sie

ein Mitglied des Verbands der Schriftstellerinnen in Wien war, der sich gegen die moderne Literatur stellte, trägt ihre Poesie schon Andeutungen von Impressionismus und Symbolismus.

Das Werk von beiden Künstlern vollendet das Bild der kulturellen Welt des 19. Jahrhunderts in Österreich und trägt in sich auch zeitlose Werte.

Spisovatelka Marie von Ebner-Eschenbachová vytvořila po dobu svého života rozsáhlé literární dílo, které začíná u poezie, dramatické činnosti a vrcholí v díle prozaickém. Jak rozsáhlé je její dílo a jak různorodé její literární postavy, tak rozsáhlý a různorodý byl i okruh jejich přátel. Je až pozoruhodné, že většina z osobností, kterými byla obklopena, se těšila ve své době již značného uznání.

Zatímco baronka Eschenbachová bojuje s nelitostnou kritikou, Hieronymus Lorm (vl. jm. Heinrich Landesmann) je již uznávaným kritikem. Zatímco Marie von Ebner-Eschenbachová bojuje s nevolí své rodiny, která si nepřeje, aby dál psala, navštěvuje uznávaná básnířka Josephine von Knorr nejen vídeňské, ale i pařížské literární kruhy. To vše změnil čas. Dílo Marie von Ebner-Eschenbachové je doposud známé, dokonce v mnohých zemích více než na její milované Moravě. Pokud však v současné době zmíníme jméno Lorm, vybaví se povětšinou jen malému okruhu lidí pojem Lormova hluchoslepecká abeceda. Z povědomí čtenářů se zcela vytratila jeho umělecká i kritická literární tvorba, ba dokonce jeho spisy filozofické. Jeho úvahy o bezdůvodném optimismu jsou však rozhodně zajímavým příspěvkem v oblasti německé filozofie 19. století.

Další zcela již zapomenutou básnířkou z okruhu bližších přátel Marie von Ebner-Eschenbachové je Josephine von Knorr. Pochází z jiného prostředí než Lorm, syn židovské měšťanské rodiny z Mikulova. Knorr je představitelkou nižší rakouské šlechty, která často patřila k těm nejvzdělanějším a nejkulturnějším vrstvám monarchie. Přestože je členkou ženského literárního spolku ve Vídni, který bojuje proti moderní literatuře, přesahuje její tvorba však styl běžné poezie poloviny 19. století. Je v ní již náznak, imprese a symbol.

Dílo obou umělců dotváří obraz kulturního světa 19. století v Rakousku a z větší části nese v sobě nadčasové hodnoty.

The writer Marie von Ebner-Eschenbach created an extensive literary work during her lifetime, having its beginning in poetry and dramatic activity and culminating in fiction. As extensive as her work and as colourful as her literary characters, as extensive and colourful was also the circle of her friends. It is remarkable that most personalities who surrounded her enjoyed broad recognition already in their period.

While Baroness Eschenbach struggles against merciless criticism, Hieronymus Lorm (by his own name Heinrich Landesmann) is already a recognized literary critic. While Marie von Ebner-Eschenbach struggles against the displeasure of her family that does not wish Eschenbach to continue writing, the renowned poetess Josephine von Knorr visits Viennese and Parisian cultural circles. This has changed with time. The name Marie von Ebner-Eschenbach is far more than even known in their beloved Moravia, in the world. But if you mention the name Lorm these days, some might remember the term finger sign language. From the consciousness of the readers are lost his artistic, literary criticism, and even his philosophical work. However, his reflections on the baseless optimism are certainly an interesting contribution to the German philosophy of the 19th century.

Another poetess, almost completely forgotten, from the vicinity of Marie von Ebner-Eschenbach, is Josephine von Knorr. She comes from a different social environment than Lorm, a son of a Jewish middle-class family from Mikulov (Mikulov). Knorr is representative of the lower Austrian nobility, which often represented the most educated and most cultural class of the monarchy. Although she is a member of the Women's Association of Writers in Vienna that opposes modern literature, her writing overlaps the ordinary poetry style of the 19th century. There are already innuendos, impressions and symbols.

The works of both artists complete the picture of the cultural world of the 19th century in Austria and also carry timeless values within themselves.

Schlüsselwörter:

Heinrich Landesmann, Hieronymus Lorm, Essays, Philosophie, Natur, Optimismus, Josephine Knorr, Poesiesammlung, Marie von Ebner-Eschenbach

Heinrich Landesmann, Hieronymus Lorm, eseje, filozofie, příroda, optimismus, Josephine Knorr, sbírka poesie, Marie von Ebner-Eschenbach

Heinrich Landesmann, Hieronymus Lorm, essays, philosophy, nature, optimism, Josephine Knorr, collection of poetry, Marie von Ebner-Eschenbach

1 Hieronymus Lorm

Den 9. August 1821 wurde in Nikolsburg (Mikulov) Heinrich Landesmann als zweiter Sohn von Christian und Therese Landesmann geboren. Christian kaufte zur Zeit der Geburt von Heinrich ein großes Handelshaus in Wien und der kleine Heinrich bekam auch bald noch drei weitere Geschwister. In diesem Haus entwickelte sich das Kind mit allen seinen Talenten am Anfang völlig problemlos, sein Vater war nicht nur ein guter Geschäftsmann, sondern auch ein Mensch, dem das Elend anderer nicht egal war, man bezeichnete ihn als Freund der Armen. Er studierte hebräische Literatur, interessierte sich für Kunst und sein Wiener Sitz diente als Treffpunkt verschiedener Wiener Persönlichkeiten wie z.B. Friedrich Hebbel¹ oder Betty Paoli.²

Leider meldeten sich schon während der Gymnasialzeit die ersten gesundheitlichen Probleme und der zwölfjährige Heinrich war nicht mehr fähig, die Schule zu besuchen. Im Jahre 1834 wurde er fast gelähmt, nach einem Aufenthalt in Bad Teplitz (Teplice) besserte sich zwar sein Zustand, der Junge blieb aber taub. Es war dies natürlich sehr schwer für ihn, hauptsächlich auch weil es das Ende seiner musikalischen Laufbahn bedeutete. Ein hervorragender Klavierspieler wollte er werden und bis zu der unerklärlichen Krankheit stand dieser Vorstellung auch nichts im Wege. Heinrich fand aber bald einen Ersatz im Studium der

1 Friedrich Hebbel, 1813–1863, deutscher Dichter und Dramatiker.

2 Betty Paoli, 1814–1863, österreichische Lyrikerin, Novellistin, Journalistin und Übersetzerin.

Mathematik und Logik. Er las auch sehr viel, von der klassischen Literatur angefangen bis zur Literatur seiner Gegenwart. Im Jahre 1837 erschien in der Zeitschrift *Österreichisches Morgenblatt* sein erstes Gedicht *Klage eines Tauben*. Seit dieser Zeit beginnt eigentlich seine schriftstellerische Laufbahn, außer dem Studium und der breiten Lektüre gehört seine ganze Tätigkeit eigenem literarischem Schaffen. Man spürt am Anfang einen starken Einfluss von Heinrich Heine, Nikolas Lenau oder George Gordon Byron. In seinem Märchen *König Ewig* können wir schon die Linie der Denkweise des zukünftigen Schriftstellers, Literaturkritikers und Philosophen erkennen. Ein Prinz, der in der Unwissenheit, dass es in der Welt auch einen Tod gibt, erzogen wird, sucht zuletzt den Ausweg aus dem weltlichen Leben. Er verübt Selbstmord, um die Welt der Ideen und die Ewigkeit zu entdecken.

Nicht nur gesundheitliche Probleme verfolgen den Dichter. Auch das Klima in dem damaligen Österreich der Vormärzzeit lässt den Nachdenkenden nicht gleichgültig. Das Theaterstück *Weh dem der lügt* von Franz Grillparzer³ wurde damals von den adeligen Zuschauern abgelehnt, eine starke Zensur verfolgte jeden Autoren, der nicht dem Absolutismus von Metternich und der sogenannten Gemütlichkeit des Bürgertums entsprach. Zum Freundeskreis von Hieronymus Lorm⁴ gehören Moritz Hartmann⁵ und die Dichterin Betty Paoli, mit der er im Haus von Ida Fleischel-Marxow viele Abende verbringt. Über Betty Paoli schrieb er auch einen seiner ersten literaturkritischen Aufsätze *Eine Dichterin aus Österreich*. Im Jahre 1844 begann auch die Arbeit an seinem epischen Gedicht *Abdul*, wo die Idee, dass man im Glauben und Entsagen das richtige Glück finden kann, fortgesetzt wird. Auch die Gedanken über Natur bekommen hier schon ganz deutliche Umrisse:

„Der Geist, der zeugt, auch wenn er scheint zu morden,
Ist in Natur Gesetz und Zwang geworden,
Und Glück und Freiheit in des Menschen Brust.“
(Kreisler, 1922, S. 25)

Im Jahre 1845 überfällt den Dichter eine schwere Augenentzündung, die die völlige Erblindung des linken Auges verursacht. Die ersten Selbstmordgedanken überwindet der Leidende indem er weiter an seinem Gedicht *Die letzte Schlacht* arbeitet und im Kopf über acht hundert

3 Franz Grillparzer, 1791–1872, österreichischer Schriftsteller und Dramatiker.

4 Pseudonym von Heinrich Landesmann.

5 Moritz Hartmann, 1821–1872, Journalist, Lyriker und Novellist.

Verse komponiert. Es handelt sich um ein Werk, in dem sich der Autor mit der absoluten Freiheit der Menschen befasst. Eines Tages wird jeder Mensch seinen eigenen Gott haben können und in eigener Wahl über sein Leben entscheiden. Es ist auch das Jahr, in dem der Schriftsteller und Journalist ernsthaft darüber nachdenkt, Österreich als ein unfreies Land für lange Zeit zu verlassen. Seine ersten Schritte führen ihn in die Schweiz. Anfangs erscheinen dort unter dem Pseudonym Asmodeus junior (später benützt er das Pseudonym Hieronymus Lorm) seine politischen und literarischen Aufsätze in der Zeitung *Grenzbote*, wie z.B. *Stifter und Börne* oder *Börne über Wien*. Bald aber bekommt sein Vater unangenehmen Besuch und es wird ihm erklärt, dass sein Sohn im Ausland Artikel gegen sein Vaterland schreibt und dass es auch Folgen für die ganze Familie haben könnte. Christian Landesmann zeigt aber Verständnis für die Tätigkeit seines Sohnes und hilft ihm seinen Traum nach Deutschland zu ziehen zu erfüllen. Die erste Zeit verbringt Lorm mit seinem Freund Moritz Hartmann in Leipzig. Hier arbeitet er an seinen Texten *Wiens poetische Schwingen und Federn*, in denen er die literarische Szene in Österreich kritisch behandelt. Er schreibt über die österreichische Zensur, über ängstliche Dichter, die tagsüber in den Büros sitzen und am Abend dann brave, der Politik entsprechende Tendenzgedichte schreiben. Er verteidigt die Freidenkenden, kritisiert die Diener der Macht und erschafft so ein Bild der österreichischen Literatur der Vormärzzeit. Seit dem Jahre 1847 wohnt der Autor in Berlin, in Charlottenburg bewohnt er allein ein schönes Haus. Lorm fand mit seinen *Poetischen Schwingen* Anerkennung und hatte damals noch ein ziemlich geselliges Leben.

In die Zeitschrift *Europa* schreibt er literaturkritische Artikel, die er später unter dem Titel *Das literarische Dachstübchen* herausgeben wird. Seine Texte widmen sich z.B. der Philosophie von Immanuel Kant⁶ und auch dem Schriftsteller Adalbert Stifter,⁷ den er früher sehr schätzte, nun aber nur noch für einen Dekorationsmaler hält.

Das ganze Leben führte Lorm auch eine reiche Korrespondenz, aus den Briefen wird klar, dass er oft nur des Geldes wegen arbeitete und deswegen manche seiner Werke nicht hoch schätzte. So war es auch mit der Sammlung *Gräfenberger Aquarelle*, in der verschiedenartige Texte zusammengestellt wurden. Satire, Tragik, ernst gemeinte Überlegungen,

6 Immanuel Kant, 1724–1804, deutscher Philosoph.

7 Adalbert Stifter, 1805–1868, österreichischer Schriftsteller, Maler, und Pädagoge.

novellistische Anfänge, die die Grundlage für seine weitere künstlerische Entwicklung bilden. Langsam fühlt er sich in Berlin verlassen, obwohl er sich an der Revolution aktiv beteiligte und fast ums Leben kam. „Mein Leben ist ein innerlich sehr bewegtes und äußerlich totenstilles.“ (Kreisler, 1922, S. 70) Die immer schlimmer gewordenen gesundheitlichen Probleme – er sieht immer weniger, zur Verständigung beginnt er sein Tastalphabet zu benutzen – bringen Selbstmordgedanken mit sich. Andererseits ist sein Arbeitsleben sehr reich, er schreibt z.B. für die *Allgemeine Zeitung*, das Stuttgarter *Morgenblatt*, *Deutsches Museum* und befasst sich mit dem Gedanken an eine eigene Zeitung (*Die neue Welt* sollte sie heißen. Nach der Revolution am Ende der 40er Jahre beginnt er über die Rückkehr nach Österreich nachzudenken. Er findet sein Zuhause in Baden bei Wien, schreibt die ersten Theaterstücke, von denen *Das Forsthaus* auf das Unverständnis der Zuschauer am Wiener Burgtheater stößt. Im Gegensatz dazu feierte der Einakter *Der Herzensschlüssel*, ein Lustspiel, in dem am Beispiel einer Liebesgeschichte gezeigt wurde, dass der Mensch, um glücklich zu sein, sein eigenes Milieu nicht verlassen soll, am Burgtheater in Wien und dann auf den Theatern in Berlin, Dresden und München große Erfolge hatte.

Die fünfziger Jahre brachten dem Dichter zwar viel Erfolg in der Arbeit, aber auch große Änderungen im persönlichen Leben. Im Jahre 1855 starb der geliebte Vater. 1856 heiratete Lorm seine Cousine Henriette Frankl, mit der er dann später drei Kinder haben wird. 1857 erscheint bei der Allgemeinen deutschen Verlagsanstalt eine Novellensammlung *Am Kamin*. Es handelt sich um reflexives Erzählen, das in der damaligen deutsch geschriebenen Literatur eher selten war. Vor allem finden wir hier Liebes- und Intrigengeschichten, Feuilletons, philosophische Überlegungen. Es erscheint hier auch das erste Mal Lorms Begriff Naturgenuss. Die Natur hilft dem Menschen seine Wunden, die er in der schmerzlichen Welt der Menschen erlitt, zu heilen. Das vollkommen reine Glück findet man im Augenblick, in der Erinnerung, im Trieb und in der Sehnsucht. Die Ehe ist nur eine Konvention.

In dieser Zeit entstehen auch *Grübeleien* über das gewöhnliche Leben *Mystik der Cigarre* und eine weitere Novellensammlung *Erzählungen des Heimgekehrten*, welche bei Karl Bellmann in Prag erschien. Hier finden wir vor allem Reisebeschreibungen und verschiedene Geschichten aus fremden Ländern und Städten, wie z.B. *Paris*, *Geschichte aus Venedig*, *Bilder von der Ostsee*, *Schwäbische Fahrten* oder auch die Schicksalsgeschichte *Zwei Schiffe*.

Mehr Psychologie ist in dem Band *Intimes Leben* aus dem Jahre 1860 zu erkennen. Zum Beispiel in der Erzählung *Blanche* versucht der Autor wieder auf die Frage, ob man straflos sein eigenes Gebiet, Niveau verlassen darf und gemeinsam mit gesellschaftlich anders gestellten Menschen das wahre Glück erreichen kann, zu antworten. Das Resultat ist negativ, ein adeliges Mädchen heiratet wieder einen Adligen, nicht den Bauernjungen, den sie zu lieben glaubt, aber mit dem sie nie glücklich sein dürfte, weil er aus einer anderen Welt herkommt. Ähnlich gesinnte Novellen in dieser Sammlung tragen die Titel *Die Gesellschafterin*, *Der Onkel aus Amerika*, *Eine moralische Jungfrau*, *Der Roman des Ehemanns oder Hol über*. In der letzten Erzählung zeigt der Autor an der Hauptfigur, dem Sohn eines Fährmanns, dass es unmöglich ist mit Menschen, zu denen man nicht gehört, zu leben. Der Jüngling spielte öfters mit den Kindern aus dem Schloss, später aber, als alle grösser geworden sind, geben die Adligen dem Jungen zu verstehen, dass er nicht zu ihnen gehört. Er will sich rächen, revoltiert, wird verhaftet. Später hilft ihm ein Mädchen seines Ranges und er lebt glücklich mit ihr, während das Schloss und seine Insassen langsam untergehen. Die These, die Lorm in seinen Erzählungen immer wieder behauptet, drückt der Satz aus: „Wer das Leben zu begreifen weiß, für den ist es weder ein Lustspiel, noch ein Trauerspiel, sondern ein Schauspiel.“ (Kreisler, 1922, S. 98)

Im Jahre 1860 wurde die Tochter Marie geboren und er schreibt wieder, um Geld zu verdienen, konzentriert sich auf Feuilletons und Kritiken, die er vor allem an die *Wiener Zeitung* schickt. 1864 stirbt seine Mutter.

Das Drama *Das Forsthaus*, dem das glückliche Ende durch das Burgtheater aufgezwungen wurde und deswegen auch eine künstliche Wirkung auf die Zuschauer hatte, ist eigentlich das letzte, das Lorm einem Theater angeboten hat. Er hat dann später zwar noch einige Stücke geschrieben oder skizziert, wie z.B. *Der lateinische Bauer*, *Kurgäste* oder *Noch nicht Amtmann*, wo auch J. W. Goethe dargestellt wird – keines von ihnen ließ sich aber an einem Theater realisieren. Landesmann benützt in dieser Zeit auch das Pseudonym Hirse. Seine Sehkraft ist immer schwächer, es erwartet ihn eine Operation, bei der man aber nicht weiß, welches Ergebnis sie bringen wird. Er fühlt sich wieder wie ein zum Tod Verurteilter und abermals findet er Rettung beim Philosophiestudium. Sein ganzes Interesse widmet er den Gedanken und Ausführungen von Immanuel Kant. Seine Augen sind so empfindlich, dass er keine Spaziergänge mehr in die freie Natur machen kann, stattdessen schreibt er ausführliche Briefe an seine Freunde und erhält selber sehr

viel Korrespondenz. Seine Briefe sind entweder Kunstwerke, sie ähneln zarten Liebesbriefen, oder philosophischen Abhandlungen. Lorm wurde für seine Kunst Briefe zu schreiben bekannt und geehrt. Er selbst schreibt:

„Briefe sind nichts als von einer zur anderen Person ein Schmerz – oder ein Freudenschrei, ein Seufzer, ein Kosename, ein Faustschlag, ein Kuß, kurz immer ein unwillkürlich Gegebenes, vom Moment Eingebenes...“ (Kreiser, 1922, S. 36)

Sein Freundeskreis hat sich in den letzten Jahren stark erweitert, unter seine Bekannten gehört auch die große österreichische Schriftstellerin Marie von Ebner-Eschenbach.⁸ Auch sie führt seit dem Jahr 1868 eine reiche Korrespondenz mit ihm. In dem Buch *Ausgewählte Briefe, Hieronymus Lorm*. Eingeleitet und herausgegeben von Ernst Friedegg, Berlin 1922, finden wir auch einen Brief von Hieronymus Lorm an Marie von Ebner-Eschenbach, der auf ihr literarisches und dramatisches Werk reagiert. Der Brief wurde am 12. Mai 1869 geschrieben, also im Jahr, als die Schriftstellerin vor allem an Theaterstücken arbeitete:

„Wenn also Ihr Gemüt dazu disponiert wäre, wie Ihr Schicksal es Ihnen gestattet, sich vom Schaffen und dadurch von einer dornenvollen Berührung mit der Welt frei zu machen, wie sollte gerade ich diese Disposition nicht unterstützen? Allein wie wollen Sie sich die Ruhe dieser inneren Einsamkeit schaffen, wenn die Geister Ihrer Vergangenheit, Ihrer Tätigkeit Sie unruhvoll, Leben, Gestalt heischend, umschweben. Was Sie geschrieben, das haben Sie gelebt. Ihre Stücke sind Stücke Ihres Lebens, abgerissene Stücke, von denen Sie gequält werden, solange sie nicht in fester und bestimmter Form abgetan, dem Fatum übergeben sind, dem bekanntlich Bücher unterworfen. Meines Erachtens müssen Ihre Stücke erscheinen, wenn es auch auf Ihre eigenen Kosten sollte geschehen müssen.

Ist aber Ihr asketischer Wunsch, sich von der Produktion zurückzuziehen, nicht ein tiefes Bedürfnis Ihres Gemütes nach Schutz vor jeder rauen Berührung mit der Welt, sondern nur eine Folge Ihrer momentanen subjektiven Verstimmung, so ist diese, ich wiederhole es, nicht berechtigt. Ihr Schriftsteller-Name hat einen bedeutenden Ruf in Deutschland, der durch die an so vielen Bühnen hervorstechenden Aufführungen des kleinen Stückes *Doktor Ritter* wachsen wird.“ (Friedegg, 1912, S. 307)

8 Marie von Ebner-Eschenbach, 1830–1916. Österreichische Schriftstellerin, Dramatikerin und Dichterin.

Der große Literaturkritiker unterstützt Marie von Ebner-Eschenbach in ihrem Kampf mit dem Wiener Burgtheater, auch sie erlebte mit ihren Theaterstücken zwar manchen Erfolg, aber doch eher Missverständnisse durch eine Gesellschaft, die entweder nicht nachdenken oder nicht kritisiert sein wollte. Später kehrte auch sie dem Theater den Rücken und wurde vor allem durch ihre prosaischen Werke weltbekannt.

Hieronimus Lorm betrachtet sich selbst eher als einen Dichter: „Meine Gedichte sind mir wichtiger als alles, was ich schrieb“, behauptet der Autor in seinen Erinnerungen. Im Jahre 1870 erscheint in Hamburg bei Richter die erste Sammlung *Gedichte*, 1877 in Dresden erscheinen *Neue Gedichte*, ein Band, der immer wieder bis in das Jahr 1894 erweitert und insgesamt siebenmal veröffentlicht wurde. Ein wichtiges Thema ist der Tod, aber eher im Sinne einer neuen Erkennung. Der Mensch erkennt sich selbst erst mit dem Tod:

„Wer du bist, wie auch
Stürmt dein Fragen,
Erst dein letzter Hauch
Wird's dir sagen...“
(Kreisler, 1922, S. 87)

Lorm erscheint meistens, vor allem durch seine Leiden, seine Taubheit, Blindheit und all die Schmerzen, die er sein ganzes Leben aushalten musste, als ein Denker des Pessimismus und der Trauer. Obzwar er oft über Tod und Einsamkeit spricht oder auch schreibt, ist es eben die innere Kraft, die ihm in der Einsamkeit, im Schmerz, im Leben und der Liebe das Glück finden lässt. Der Pessimismus ist sein Hauptthema, später in seinen philosophischen Schriften aber auch in dem höchsten, was er seiner Meinung nach entworfen hat, in der Poesie. Und so können wir den so oft zitierten Vers schon hier finden:

„Ein Glück das Grund hat, geht mit ihm zu Grunde stündlich.
Und nur ein grundlos Glück ist wahr und unergründlich.“
(Kreisler, 1922, S. 101)

Natürlich ist seine Denkweise vom Werk Arthur Schopenhauers⁹ stark beeinflusst. Der Wille bestimmt zwar das irdische Los, aber Lorm geht weiter und stellt sich zum Ziel, den Willen zu erkennen. Und so finden wir in einer Strophe Worte wie Nacht, Schmerz, Sonne und Herz beisammen:

9 Arthur Schopenhauer, 1788–1860, deutscher Philosoph.

„Und droht auch Nacht der Schmerzen ganz
Mein Leben zu umfassen
Ein Unvernünft'ger Sonnenglanz
Will nicht mein Herz verlassen.“
(Kreisler, 1922, S. 9)

1873 verlässt Lorm mit seiner Frau, Tochter und zwei Söhnen wieder einmal Österreich, zieht nach Dresden und kauft dort ein schönes Haus mit Garten. In Österreich fühlte er sich zu sehr ausgenützt und zu wenig verstanden. Gleich beginnt er für die Zeitungen *Dresdner Presse*, *Dresdner Zeitung*, *Schlesische Presse* und philosophische Artikel für die *Gegenwart* zu schreiben. Es entstehen neue Novellen, und auch Essays spielen eine wichtige Rolle in seinem Schaffen. Zu dieser Zeit ist Lorm schon fast völlig blind, lesen kann er kaum mehr. Seine Texte diktiert er seiner Tochter. Er unternimmt aber viele anstrengende Spaziergänge in die Umgebung von Dresden, immer mit einem großen Hut, um die Augen vor der Luft und der Sonne zu schonen. Obzwar seine Gesundheit nicht die beste ist, begibt er sich auf Reisen nach Weimar, Posen und Wien zu den Verwandten. Seine Korrespondenz erweiterte sich, den Briefpartnern schlossen sich z.B. Peter Rosseger,¹⁰ Ida Fleischel-Marxow¹¹ oder Sophie Waldburg-Syrgenstein¹² an.

Die Sehkraft wird aber immer schwächer und seine Tochter Marie wird zu seiner Sekretärin, Begleiterin, Beraterin und Vorleserin. In Gesellschaft half sie ihrem Vater bei der Konversation. Ungeachtet dieser großen Hindernisse erscheinen in Dresden drei Novellen in der Sammlung *Geflügelte Stunden*. Eine von ihnen trägt den Titel *Ein Drama von 1809*, die Geschichte spielt nur einige Jahre nach der Schlacht bei Aspern, inhaltlich gleicht sie dem Theaterstück *Forsthaus*, diesmal aber mit einem tragischen Ende, was dem Thema entspricht.

Fünf Erzählungen beinhaltet das Buch *Wanderers Ruhebank*. Unter ihnen finden wir *Kleine Memoiren*, die im Jahre 1876 geschrieben worden sind und das Leben in Dresden darstellen. Es treten hier auch einige Freunde von Lorm auf, wie z.B. Otto Ludwig¹³ oder Karl Ferdinand Gutzkow.¹⁴ In der Zeitschrift *Gartenlaube* erschien im Jahre 1882

10 Peter Rosseger, 1843–1918, Schriftsteller und Dichter.

11 Ida Fleischel-Marxow, 1825–1899, Freundin und Gönnerin der österreichischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts.

12 Sophie Waldburg-Syrgenstein, 1857–1924, deutsche Lyrikerin.

13 Otto Ludwig, 1813–1865, Dramatiker und Literaturkritiker.

14 Karl Ferdinand Gutzkow, 1811–1899, Schriftsteller, Dramatiker, Journalist.

die Erzählung *Die Geheimrätin*, die vor allem wegen der Darstellung der einzelnen Charaktere von Marie von Ebner – Eschenbach hoch geschätzt wurde.

Für einige prosaische Werke erhielt der Autor auch verschiedene Ehrungen. Zum Beispiel bekam er für die Erzählung *Das Kopftuch der Madonna* im Jahre 1887 den Preis der *Allgemeinen Kunstchronik*, und die Geschichte wurde auch ins Italienische übersetzt.

Für seine Sammlung von Essays *Philosophisch-kritische Streitzüge*, die im Jahre 1873 in Berlin erschien, bekam Hieronymus Lorm an der Universität Tübingen den Dokortitel der Philosophie verliehen. In diesem Werk finden wir im Aufsatz *Die Muse des Glückes* den Begriff „grundloser Optimismus“ und die Erläuterung des Begriffes „Naturgefühl“.

Aus der literarischen Welt befasst sich Lorm mit solchen Persönlichkeiten wie Otto Ludwig, Jean Paul, Gotthold Ephraim Lessing, Heinrich von Kleist. Neben Fragen der Poesie befasst er sich in seinen Sammlungen *Märchen der Gegenwart* und *Diogenes im Tintenfass* mit der Frauenfrage und Politik.

Sächsischer Lesetisch aus dem Jahre 1876 ist eine Auswahl seiner Essays, die in der *Dresdener Zeitung* erschienen sind. Sie betreffen z.B. Dumas, Prosper Merimeé, Gustav Freytag und Adalbert Stifter.

Das Buch *Der Abend zu Hause* aus dem Jahre 1881 hat Hieronymus Lorm Marie von Ebner-Eschenbach gewidmet. Der Untertitel des Buches lautet *Verweilen bei Wissenschaft und Literatur* und sollte nach seinen Worten ein Beitrag zur Geschichte des Lesens für denkende und nicht denkende Leser zugleich sein. Dieses Buch besteht aus drei Teilen: *Aus der Ernte des Lebens*, wo er sich auch mit Nestroy befasst. Zum Unterschied zu Aristophanes, mit dem Nestroy verglichen wurde, fehlte es dem österreichischen Dramatiker an Bildung und politischer Orientierung. Der zweite Teil trägt den Titel *Deutsche Belletristik von 1830* und im dritten Teil *Philosophische Unterhaltungen* stößt der Leser wieder auf die Frage nach der Stellung der Frau in der Gesellschaft. Der Autor findet zwar, dass man den Frauen mehr Rechte, Bildung und Selbstständigkeit ermöglichen sollte, dies darf aber nicht „das göttlich Weibliche am Weib“ zerstören.

Hieronimus Lorm war zweifellos ein hervorragender Essayist, seine Romane aber erreichten kein vergleichbares Niveau, der Schriftsteller

war sich dessen durchaus bewusst. Sie entstanden vor allem aus dem Gedächtnis, denn er musste sie diktieren, zum Schreiben war er zu dieser Zeit nicht mehr fähig. Sie dienten vor allem, wie er selbst erwähnt hat, zum Gelderwerb. In der *Posener Zeitung* erschien die Romanfolge *Tote Schuld*. Später wurde dieser Roman unter dem Titel *Verschwiegene Schuld veröffentlicht*. Meistens entdecken die Gestalten in seinem Werk eine vergangene, geheime Schuld auf, oft stellt er gegeneinander die Konvention und wirkliche Liebe, Standesunterschiede, manchmal wird die Hauptgestalt zum Opfer von Intrigen. Der Lauf der Geschichte wird oft durch ein entdecktes Testament oder unbekannte Verwandtschaften geändert. Die Erlösung ist, wie bei Lorm zu erwarten ist, Flucht in die Einsamkeit. Auch Landschaft und Natur spielen in seinen Romanen eine wichtige Rolle. Die mährische Landschaft ist der Hintergrund für den Roman *Der fahrende Geselle* aus dem Jahre 1884. Die Begebenheit spielt zwar in Lorms Gegenwart, sie entwickelt sich aber aus der Vorgeschichte, die sich in der Zeit der Schlacht bei Austerlitz (Slavkov) abspielt. Auch die Romannovelle *Die mährische Gräfin*, die im Jahre 1897 im Deutschen Haus Brünn erschien, ist vorwiegend in Mähren situiert. Hier beschreibt der Autor den Verfall einer großen Adelsfamilie. Die Gräfin Beatrice von Martenegg, Hauptgestalt dieses Romans, ist die einzige Person, die lieber auf ihren Wohlstand verzichtet, um den Ruf und Stand der Familie zu retten. Durch ihre Intelligenz, Seelengröße und Liebe führt sie die komplizierte Geschichte zum guten Ende. Sie ist ein Abbild der Geduld und Selbstaufopferung und erinnert in vielem an die Persönlichkeit von Marie von Ebner-Eschenbach, die hier möglicherweise für Lorm ein Beispiel war.

Den Höhepunkt des Schaffens von Hieronymus Lorm bildet aber gewiss sein philosophisches Werk. In der Schrift *Der Naturgenuß* aus dem Jahre 1876 befasst sich der Philosoph mit verschiedenen Stellungnahmen zur Vereinigung von Natur und Geist in der Zeit der Antike, des Christentums, der Renaissance bis zur Gegenwart, dort sucht er den Ausgleich von Sinnenglück und Seelenfrieden. Die Gedanken von Rousseau, Schiller und vor allem von Kant spielen hier eine wichtige Rolle. Kants *Kritik der reinen Vernunft wird* der Schwerpunkt seines Ansatzes. *Der Naturgenuß* erscheint noch einmal im Jahre 1884 bei Prochazka in Wien und Leipzig, als ein Beitrag zur Glückseligkeitslehre. Dem folgt noch das Buch mit dem Titel *Natur und Geist im Verhältnis zu den Kulturepochen*.

In diesen Jahren verstärken sich die gesundheitlichen Probleme des Philosophen, fast gelähmt arbeitet er liegend weiter an seinem Werk. Nach fast zwanzig Jahren kehrt die Familie Lorm wieder in die k. u. k. Monarchie zurück, sie ziehen in die Stadt Brünn (Brno), wo sein älterer Sohn als Arzt tätig ist. Die Tochter Marie sorgt für den Kranken und seine Frau führt den Haushalt. Nur der jüngere Sohn, ein Bankbeamter, bleibt in Berlin. Zu dieser Zeit verlässt Lorm seine Wohnung fast nicht mehr, die Stadt bleibt ihm völlig unbekannt sein gesundheitlicher Zustand erlaubt ihm keine Ausflüge. Dank Tochter Marie liest er Ibsen, den er zwar kritisch doch zugleich mit Interesse aufnimmt. Eine große Welt eröffnet sich ihm in dem Werk von Lew Nikolajewitsch Tolstoi. Und gerade in diesen Jahren entsteht auch sein größtes philosophisches Werk, das unter dem Titel *Der grundlose Optimismus als Religion des Pessimismus* geschrieben wurde und im Jahre 1894 unter dem Titel *Der grundlose Optimismus* in Wien im Verlag der Literarischen Gesellschaft erschienen ist. Als Motto wählt der Schriftsteller eine Variation auf eigene Verse:

„Ein Glück das Grund hat geht mit ihm zugrunde stündlich, und ein grundlos Glück ist wahr und unergründlich.“
(Lorm, 1894, S. 302)

Das Buch besteht aus vier Abteilungen:

- Entdeckung des wissenschaftlichen Pessimismus durch Kant
- Rückfall aus dem Wissen in das Meinen bei Nachfolgern Kant's
- Das Fundament des wissenschaftlichen Pessimismus
- Die Konsequenz des wissenschaftlichen Pessimismus

Seine Überlegungen, die dem Einzelnen und nicht dem Kollektiv oder der Masse gewidmet sind enden mit diesen Worten:

„Die Durchschnittsbildung wird auch niemals aufhören, an den Fortschritt zu glauben, wenn auch die immer sich gleich bleibende Rohheit und Blindgläubigkeit der Massen, sowie die niemals sich mindernde Vergeblichkeit der Anstrengungen, die höchste Erkenntnis zu erreichen, zu den notwendigen Existenzbedingungen der Welt gehören, was eben ihre Verurteilung in Gestalt des wissenschaftlichen Pessimismus herausfordert.

Ihm gegenüber erhebt sich der grundlose Optimismus mit seiner hoffnungslosen Sehnsucht und seinem verborgenen Glück. Sehnsucht ist unter allen Umständen ein Gefühl der Schranke, aber es schließt notwendig den Begriff der Unbeschränktheit mit ein. Das Reich des grundlosen Optimismus ist nicht von dieser Welt, die durch und durch Schranke ist, aber dass er trotzdem in ihr vorhanden, dies allein macht sie zur bloßen Grenze eines bessern, wenn auch nur empfundenen Reiches.“ (Lorm, 1894, S. 328)

Noch einmal verkündet Lorm seine Anschauung von Natur und Welt in seinem lyrischen Buch *Nachsommer*, das im Jahre 1897, dann noch erweitert im Jahre 1901 erscheint. Trotz der gesundheitlichen Hindernisse arbeitet er fast bis zu seinen letzten Tagen. Alles musste er seiner Tochter Marie diktieren. Wenn Besuch kam, vermittelte sie durch die Tastzeichensprache, über die sie das Büchlein *Dr. phil. Heinrich Landesmanns Fingerzeichensprache*¹⁵ schrieb, das Gespräch.

Hieronymus Lorm starb fast hundertjährig am 3. 12. 1902. Er wurde zu seinen Lebzeiten sehr geehrt, vor allem von Frauen bewundert und nicht nur im deutschsprachigen Raum bekannt.

Im Jahre 1886 veröffentlichte in Frankreich Alfred Marchand das Buch *Les poètes lyriques de l'Autriche*, wo er unter anderem auch über Lorm schreibt. Er befasst sich hier auch mit einer anderen österreichischen Dichterin, die heutzutage fast vergessen ist und über die wir hier berichten möchten. Es ist Josephine von Knorr, die zum Bekanntenkreis von Marie von Ebner-Eschenbach und Hieronymus Lorm gehörte.

2 Josephine Knorr

Josephine Knorr wurde am 16. April 1827 in Wien geboren, lebte aber ihr ganzes Leben auf Schloss Stiebar bei Gersten in Niederösterreich. Der Vater starb, als Josephine zwölf Jahre alt war, ihre Mutter heiratete später den Diplomaten und Wirtschaftspolitiker Ferdinand Graf Colloredo-Mansfeld. In dieser Zeit herrschte auf Schloss Stiebar ein buntes gesellschaftliches Leben. Im Jahre 1834 war hier Kaiser Franz I. zu Besuch, im Jahre 1866 Erzherzog Karl Ludwig. Neben solchen Persönlichkeiten war das Schloss vor allem den Künstlern geöffnet: Schriftstellern, Musikern und Malern wie z. B. Franz Alt, einem Aquarellist

¹⁵ *Dr. Phil. Heinrich Landesmanns Fingerzeichensprache*, herausgegeben von Marie Landesmann, Brünn 1908, Irrgang.

und Porträtist, unter anderem auch Freund und Lehrer der berühmten Schriftstellerin Marie von Ebner-Eschenbach, die zum engsten Freundeskreis von Josephine Knorr gehörte.

Die Mutter starb schon 1866 und Josephine mit ihren zwei Schwestern Emilie und Marie erbten das Schloss. Trotz des frühen Todes der Eltern erhielt Josephine eine so breite Bildung, wie sie vor allem bei Mädchen in dieser Zeit nicht üblich war. Sie las Vergil im Original und sprach fließend Italienisch, Französisch und Englisch. Und es war vornehmlich das Werk von G. G. Byron, das sie für ihr ganzes Leben inspirierte und dessen Gedicht *Manfred* sie später ins Deutsche übersetzte. Ihr eigenes episches Gedicht *Irene* schrieb sie im Geiste der „Byronischen“ Poesie.

Josephine Knorr heiratete nie, lebte meistens allein auf Schloss Stiebar und in Wien. Auch sie, ähnlich wie Hieronymus Lorm, führte eine umfangreiche Korrespondenz vorwiegend mit zeitgenössischen Künstlern. Zu ihrem Bekanntenkreis gehörte außer Lorm der Dramatiker Franz Grillparzer, die Dichterin Betty Paoli, der Schriftsteller Ferdinand von Saar¹⁶ und Marie von Ebner-Eschenbach. Gerade die Freundschaft der beiden Autorinnen war im wahren Sinne des Wortes sehr fruchtbar, sie inspirierten sich gegenseitig. Josephine Knorr unterstützte ihre Freundin hauptsächlich in deren Anfängen, gab ihr Kraft weiter zu schreiben. Marie von Ebner-Eschenbach stieß am Anfang ihrer literarischen Laufbahn auf viel Unverständnis. Es waren v.a. ihre Theaterstücke, die meistens hart und ungerecht kritisiert wurden, was ja auch in der Familie, z.B. vom Ehemann Moriz von Ebner-Eschenbach mit Unwillen aufgenommen wurde. Und so lesen wir in einem der vielen Briefe von Knorr an Eschenbach: „Maria Stuart¹⁷ ist, so weit ich es beurteilen verstehe, sehr dramatisch ausgefallen und macht deinem Mann und seinem Name große Ehre.“ (Knorr, Korrespondenz, Handschrift, Brünn)

Josephine Knorr war in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts in den kulturellen Kreisen Wiens schon eine bekannte und anerkannte Persönlichkeit, sie führte auch ihre Freundin Eschenbach in diese Gesellschaft ein, ermöglichte es ihr, die Bekanntschaft des damals hoch geschätzten Dramatikers und Literaturkritikers Grillparzer zu erlangen, was Eschenbach in ihrem Buch *Meine Erinnerungen an Grillparzer* mit

16 Ferdinand Ludwig Adam von Saar, 1833–1906, österreichischer Schriftsteller, Dramatiker und Lyriker.

17 *Maria Stuart aus Schottland*, das erste Theaterstück von Marie von Ebner-Eschenbach, das auf die Bühne kam. 1860 im Druck bei Wallishausen in Wien.

großer Hochachtung beschreibt. Wiederholte Reisen nach Paris, wo sie sich wieder unter Schriftstellern und Künstlern bewegte, erweiterten noch den breiten Überblick der gebildeten Lyrikerin. Dort übernahm Josephine Knorr im Jahre 1894 auch eine Auszeichnung des französischen Schulministeriums „Palmes d’Officier d’Akademie“, eine der ältesten Auszeichnungen für Zivilpersonen im Rahmen der Bildung, Wissenschaft und Kultur in Frankreich.

In den Jahren 1891–1904 war Knorr Mitglied des Wiener Schriftstellerinnenvereines *Iduna*, dessen Mitglieder sich strikt gegen den Naturalismus und andere moderne künstlerische Richtungen stellten.

Natürlich bezog sich das Interesse der Dichterin nicht nur auf den kulturellen Bereich. Auch sie, ähnlich wie Lorm und Eschenbach oder Saar reagierte auf die gesellschaftlichen und sozialen Probleme, die sie umgaben. Unter anderem wurde sie im Jahre 1878 zum Ehrenmitglied des adelig-weltlichen Fräuleinstifts Maria Schul zu Brünn in Mähren, welches schon im 17. Jahrhundert gegründet wurde und als Heim für adelige und bürgerliche Waisenmädchen diente. Es war eine der ersten Anstalten, die in diesem Sinne im Österreichischen Kaiserreich für Frauen bestimmt waren.

Josephine Knorr führte also auch ohne Familie ein reiches und schöpferisches Leben, auch sie wird aber in ihrem von außen gesehen idyllischen Leben gestört. Im Jahre 1873 kommt sie bei einem Börsenkrach um den größten Teil ihrer Wertpapiere und hat seit dieser Zeit mit finanziellen Problemen zu kämpfen. Dies wäre aber wahrscheinlich für die geistreiche Frau nicht das Schlimmste. Aus den Briefen, die sie an Eschenbach über fünfzig Jahre schreibt, wird oft deutlich, dass Knorr an psychischen Problemen, Depressionen, verbunden mit unerträglichen Kopfscherzen litt. Es sind Tage, sogar Wochen, an denen sie nichts schreiben oder lesen kann, sich nicht aus dem Schloss hinaus traut. Marie von Ebner-Eschenbach versucht ihr nicht nur finanziell zu helfen, sie schickt auch ihren Arzt Josef Breuer,¹⁸ der bei der Entstehung der Psychoanalyse neben Sigmund Freud wirkte und dann seinen eigenen Weg als Hausarzt von Wiener Bürgern ging. Er praktizierte nicht nur die damals gewöhnliche Medizin, sondern benutzte auch seine psychologischen Erkenntnisse, um seine Patienten zu heilen oder ihnen wenigstens zu helfen.

18 Josef Breuer, 1842–1925, österreichischer Psychiater.

Am 26. April 1908 schrieb Josephine Knorr ihren letzten Brief an Marie von Ebner-Eschenbach, sie plane eine neue Sammlung ihrer Gedichte zusammenzustellen. Leider wurde dieser Wunsch nicht mehr erfüllt, sie starb unerwartet am 31. Mai 1908 auf ihrem geliebten Schloss Stiebar.

Während ihres Lebens gab Josephine Knorr drei Gedichtsammlungen heraus. Im Jahre 1885 erschien im Verlag L. Rosner in Wien die Sammlung *Sommerblumen und Herbstblätter*, 1887 in demselben Verlag waren es die *Neuen Gedichte* und im Jahre 1897 das Buch *Aus späten Tagen* (Verlag J. G. Gotta'schen Buchhandlung in Stuttgart).

Dieser Band besteht aus sieben Teilen. Aus dem Ersten, *Vermischte Gedichte*, in dem wir neue, moderne Richtungen der künstlerischen Empfindung beobachten können, sei das Gedicht *Impressionisten-Malerei* zitiert:

„Impressionisten-Malerei

I.

Aus dem grünen Klee der Wiese
Fliegt ein grüner Spanner auf,
Und im grünen Rock ein Knabe
Kommt mit grünem Netz im Lauf.

II.

Blau bekleidet steht der Blonde
Mit der blauen Augen Glanz,
Flicht im Feld bei blauem Himmel
Von Cyanen einen Kranz.

III.

Bei des Frührots erstem Schimmer
Sieht, geschmückt mit Rosaschleifen,
Rosenwangig eine Jungfrau
Man im Rosegarten schweifen.

IV.

Schwarz das Roß und schwarz der Reiter,
Schwarz die Gegend, schwarz die Nacht –
Und der Fürstin, schwarzgekleidet
Wird ein Trauerbrief gebracht.

V.

Malven stehen in dem Garten
Und die ersten A stern blüh'n;
Doch die Dame bindet Veilchen
Sich zum Amethystenschmuck.

VI.

Apfelblüten an den Zweigen,
Auf dem Boden Blütenschnee;
Weiß geschmückte Mädchen locken
Weiße Schwäne dort am See.“
(Knorr, 1897, S. 29)

Voll von Farben und Naturbildern erinnert ihre Poesie an die Bilder der Impressionisten. So bleibt es auch im zweiten Teil *Blumen und Farben*. Dies führt uns zu einem Vergleich mit dem mährischen Dichter Jakub Deml¹⁹ und seinem Gedichtbuch *Moji přátelé*. Ähnlich wie Knorr spricht er die Blumen direkt an, wie z.B. Jakub Deml:

„Petřklíči, není třeba ani tolik tvrdit, že matkou všech barev, je záře sluneční.“ „Primel, man muss doch gar nicht behaupten, dass die Mutter aller Farben der Schein der Sonne ist.“ [Übersetzung EJ] (Deml, 1990, S. 180)

Die Dichterin ruft in ihrem Gedicht ähnliche Impression aus:

„Primula veris

Einem Dichter

Liebliche Blume,
Blume des Frühlings,
Blume des Dichters,
neige dich ihm!

Heller als Veilchen,
Holder als Crocus,
Neig' im September-
Neige dich ihm!
Bis du lebendig
Wieder vor ihm
Gründenden Lorbeer
Goldig umspielst.“
(Knorr, 1897, S. 41)

19 Jakub Deml, 1878–1961, mährischer Pfarrer, Dichter und Prosaiker.

Im dritten Teil, *Rückschau*, widmet sie sich historischen Gestalten. Schöne Bilder finden wir auch in den Gedichten mit dem Titel *Paris*. Im Teil *Gelegenheitliches* werden einzelne Gedichte an verschiedene Persönlichkeiten gerichtet, wie z.B. *An Betty Paoli* oder *An Ferdinand von Saar*.

Im letzten Teil *Elegien* findet der Leser noch zwei Übersetzungen aus dem Englischen und aus dem Italienischen. Das Vorwort schrieb Marie von Ebner-Eschenbach, die an der ganzen Zusammenstellung der Sammlung beteiligt sein wollte:

„Meine teure Sephine!

Lange schon hege ich den Wunsch einer ausgewählten Sammlung deiner Gedichte das Geleit geben zu dürfen. Du bestehst aber darauf, dein Bändchen „Aus späten Tagen“ zu veröffentlichen, noch ehe du uns die Auswahl spendest, auf die ich hoffe. So heiße ich es denn willkommen und nicht nur als einen Vorboten. Wenn auch manche Stimme in diesen Liedern schweigt, die deinen früheren erklang, finde ich dich in ihnen wieder, deine mir so liebe Eigenart, die Schwermut und den Schwung Deiner Jugend, den Zauber der Empfindung, der die Herzen rührt, und jene Färbung, die du selbst am treffendsten bezeichnet hast, als du vor Jahren gesungen:

X

Wenn ich's auch verhehle
In der Stunde Scherz:
Ja mir ist die Seele
Dunkel und das Herz.

Herz und Seele dunkeln
Nur so tiefschwarz nicht
Daß sie nicht auch funkeln
Könnten Farbenlicht.

Wie oft plötzlich Schimmert
Eines Fittichs Samt
Die Granate flimmert
Und der Purpur flammt.

So wie Ranunkel,
Die Viole blüht:

So von Farbe dunkel
Ist auch mein Gemüt.

Wien, im März 1897, Marie von Ebner-Eschenbach“
(Knorr, 1897, S. 50)

Quellenverzeichnis

- Lorm, Hieronymus (1886). *Die schöne Wienerin*. Stuttgart: Hallberger.
- Lorm, Hieronymus (1897). *Die mährische Gräfin*. Brünn: Verlag „Deutsches Haus“.
- Lorm, Hieronymus (1894). *Der grundlose Optimismus*. Wien: Verlag der Literarischen Gesellschaft.
- Knorr, Josephine (1885). *Sommerblumen und Herbstblätter, (Dritte Sammlung)*. Wien: Verlag von L. Rosner.
- Knorr, Josephine (1897). *Neue Gedichte*. Wien: Verlag von L. Rosner.
- Knorr, Josephine (1897). *Aus späten Tagen*. Stuttgart: Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung.
- Knorr, Josephine. Korrespondenz an Marie von Ebner-Eschenbach. Handschrift. Mährisches Landesarchiv in Brünn, Archiv des Zdislawitzer Zweiges der Familie Dubskey. Fonds 366, No. 723.
- Knorr, Josephine. Korrespondenz an Marie von Ebner-Eschenbach. Handschrift. Wienbibliothek, Rathaus Wien, Handschriftensammlung. Nr. 226 390, 226 381.
- Deml, Jakub (1990). *Moji přátelé*. Praha: Odeon.

Literaturverzeichnis

- Wittner, Otto (1906). *Österreichische Porträts und Charaktere*. Wien: H. Heller Verlag.
- Kreisler, Karl (1922) *Hieronymus Lorm. Schicksal und Werk*. Brünn: Verlag bei L.& A. Brecher.
- Friedegg, Ernst (1912). *Hieronymus Lorm. Ausgewählte Briefe*. Berlin: Hofbuchhandlung Karl Siegmund.
- Strzemcha, Paul (1903). *Deutsche Dichtung in Österreich im XIX. Jahrhunderte*. Wien: F. Tempsky, Leipzig: G. Freytag.

Tanzer, Ulrike (2011). Wiederentdeckt. Die Lyrikerin Josephine von Knorr. In: *Mitteilungen aus dem Brenner Archiv* (30/2011). S. 25–37. Innsbruck: Universität Innsbruck.

Fussi, Irene und Tanzer, Ulrike (2012). Josephine Knorr als literarische Vermittlerin. In: Franz, Peter und Murray G. Hall (Hg.). *Buchforschung (Beiträge zum Buchwesen in Österreich, Band 7)*. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag. S. 298–307.

Marie von Ebner-Eschenbach und Božena Němcová

Jiří Munzar
Universität Brno

Annotationen

Beide Autorinnen werden häufig verglichen, Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten werden gesucht. In dem vorliegenden Beitrag wird untersucht, was sie wirklich verbindet und worin sie sich unterscheiden.

Obě autorky bývají často srovnávány a hledají se podobnosti a to, co mají společného. V předkládaném příspěvku se na základě některých příkladů zkoumá, co je skutečně spojuje a v čem se odlišují.

Marie von Ebner-Eschenbach and Božena Němcová are often compared and parallels and similarities in their works are looked for. The present article tries to show what they really have in common and at the same time all the differences.

Schlüsselwörter:

Marie von Ebner-Eschenbach, Božena Němcová, tschechische Literatur, Realismus, Biedermeier

Marie von Ebner-Eschenbach, Božena Němcová, česká literatura, realismus, biedermeier

Marie von Ebner-Eschenbach, Božena Němcová, Czech Literature, Realism, Biedermeier

Beide Autorinnen werden oft zusammen erwähnt und werden verglichen, Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten (oder auch Unterschiede) werden gesucht. Warum eigentlich? Was verbindet sie wirklich und wo sind die Unterschiede?

Sie lebten beide im 19. Jahrhundert, im österreichischen Kaisertum, während der Regierung von Franz Joseph dem Ersten. Eine von ihnen wurde in der Nähe von Kremsier geboren und ist in Wien gestorben, die andere wurde in Wien geboren und ist in Prag gestorben. Die erste hat als Kind Tschechisch gelernt, wurde allerdings die größte deutschsprachige Schriftstellerin Österreichs ihrer Zeit. Die zweite wurde, nach den anfänglichen deutschsprachigen Versuchen, die grösste tschechische Schriftstellerin, nicht nur des 19. Jahrhunderts.

Sie haben beide um 1850 eine Kur in Franzensbad absolviert und beide haben darüber ausführlich referiert. Ebner-Eschenbach in einer anonym herausgegebenen Sammlung *Aus Franzensbad, Sechs Episteln von keinem Propheten* (1858), Božena Němcová in einer Serie von Briefen (*Dopisy z Lázní Františkových*, 1846) für Havlíčeks Zeitschrift *Česká včela*. Bei Ebner-Eschenbach handelt es sich sowohl um ironische und heitere als auch sozialkritische, stilisierte und ein wenig gekünstelte Texte. In keine der Werkausgaben, die zu ihren Lebzeiten erschienen, wurde *Aus Franzensbad* aufgenommen. Kurz vor ihrem Tod hat die Autorin gesagt: „Ich habe gegen das Büchlein *Aus Franzensbad* dieselbe Abneigung, die manche Mutter gegen ein vor der Ehe geborenes Kind hat.“ (Ebner-Eschenbach, 1958, S. 319) Die Briefe Němcovás sind ebenfalls heiter, aber realistischer, natürlicher und konkreter in der Kritik der Gesellschaft im Kurort. (Nur am Rande: Beide haben auch Eger besucht und erwähnen Wallenstein.) Beide haben ebenfalls eine *Grossmutter* geschrieben: Němcová 1855 und Ebner-Eschenbach 1875. (Das aber eher im Scherz.) Eine gewisse Ähnlichkeit, nur auf den ersten Blick, suggerieren vielleicht auch die Titel *Dorf- und Schlossgeschichten* (1883) bei Ebner-Eschebach und *V zámku a v podzámčí* (1857) bei Němcová.

Mit dem eigentlichen Problem, das heißt, mit den möglichen Ähnlichkeiten, Parallelen oder Einflüssen, befassen sich eher ausländische Germanisten als tschechische. Wahrscheinlich aus einem einzigen Grund: weil sie das Werk von Božena Němcová nicht kennen (oder nicht so gut kennen) (Eines ist aber sicher: Ebner-Eschenbach kannte es auch nicht.

Man findet bei ihr keine Notiz über Nĕmcová, der Name Nĕmcová erscheint bei ihr überhaupt nicht, obwohl sie sonst in den Tagebüchern die Autoren, die sie las, erwähnt. Und es gab damals schon deutsche Übersetzungen, zumindest *Die Grossmutter*.) Karolína Světlá oder Tereza Nováková erwähnt sie ebenfalls nicht.

Am häufigsten findet man den Namen Nĕmcová in diesem Kontext bei dem Wiener Germanisten Herbert Zeman. Ein paar Beispiele:

„Auch ihre (d.h. der Ebner) anschaulich-realistischen sozial-psychologischen Gesellschaftserzählungen sind nicht aus den Quellen des deutschen philosophisch-programmatischen Realismus, dem sogar ein Gottfried Keller folgte, gespeist, sondern sind – bei stark religiös-katholischer Grundhaltung – angeregt vom sozialen Blick und realistischen Stil Turgenjews oder – wie im Fall der Sammlung *Dorf- und Schlossgeschichten* (1884) von der tschechischen Autorin Božena Nĕmcová (1820–1862) bzw. deren Roman *Babička* (1855). Daraus resultiert die Haltung von Güte und Mitleid, die ihren Erzählungen eine eigengeartete Tönung verleiht.“ (Kaszyński, Zeman 1989, S. 11)

Und weiter noch:

„Eine ganz andere Linie verfolgten die Realisten, die bald zu Freidenkern und Monisten werden sollten und in der österreichischen Literatur eine beachtliche Rolle spielten. Sie brachten vor allem soziale Züge in die Dichtung und wurden, wenn nicht alles täuscht, zum Teil doch von der slawischen, vor allem der tschechischen Literatur beeinflusst. So etwa wenn Marie von Ebner-Eschenbach ein Märchen *Die Prinzessin von Banalien* (1871) schrieb, das schon im Titel die Aussenseiterstellung betonte. Die vom Hofschranzen angewiderte Prinzessin mag durch Züge in Perraults Feenmärchen angeregt sein. Wichtigere, zeitgemäße Anregungen hat die Ebner-Eschenbach wohl den tschechischen Märchen der Božena Nĕmcová (1820–1862) zu verdanken.“ (Kaszyński, Zeman 1989, S. 1396)

Und noch einmal:

„Der biedermeierliche Roman *Babička* (*Die Grossmutter*, 1855) von Božena Nĕmcová (1820–1863) zeigt einen Lebensabschnitt des Habsburgerreiches, der Marie von Ebner-Eschenbach nahestand und später immer wieder auf ihr realistisches erzählerisches Werk abfärbte.“ (Kaszyński, Zeman 1989, S. 13.)

Und zum letzten Mal Herbert Zeman:

„Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählungen sind ferner angeregt vom sozialen Blick und realistischen Stil Turgenjews oder – wie im Fall der Sammlung Dorf- und Schlossgeschichten (1884) – von der tschechischen Autorin Božena Němcová (1820–1862) bzw. deren Roman *Babička* (1855). Interessant ist freilich, dass Božena Němcová in ihrer ganzen Welthaltung und mit ihrem Weltbild kulturgeschichtlich eine Epoche vor Marie von Ebner-Eschenbach liegt und dementsprechend die Menschen des böhmisch-mährischen Raumes anders gestaltet als jene. Die Němcová wird man als Autorin des Biedermeier charakterisieren, Marie von Ebner-Eschenbach als Autorin des bürgerlichen Realismus, und zwar folgendermaßen: Božena Němcová stellt die Landmenschen als Typen dar, die in eine überindividuelle Weltordnung eingebettet sind. Die ethischen Anschauungen Němcovás sind in diesem Weltbild als überindividuelle Ideen enthalten, die über dem Typ stehen. Marie von Ebner-Eschenbach dagegen realisiert ihre ethischen Anschauungen vor allem in der charakteristischen Handlung. Die Figuren sind individualisierte Charaktere, hinter denen kein übergeordnetes Weltbild mehr steht. Der Dorfmensch ist bei ihr, im Gegensatz zu jenem bei der Němcová, ein Mensch ‚ohne Wurzeln‘. Er wird aus seiner Umwelt hervorgehoben, die sich zumeist nur als ‚Hintergrund‘ präsentiert. Bei Božena Němcová ist der Mensch in seiner Dorfwelt verwurzelt und lebt innerhalb der von Gott gesetzten Standesordnung. Sein Leben kann sich nur als eine immer wieder kehrende Bestätigung dieser Weltordnung abspielen.“ (Kaszyński, Zeman 1989, S. 315)

Hier stützt sich Zeman grösstenteils auch auf die Diplomarbeit von Hanna Vintr. Nur am Rande: Zeman ist von Němcová fast besessen – er betrachtet z.B. die Grossmutter Němcovás als eine mögliche Inspiration für Teta Linek bei Werfel (im Roman *Der veruntreute Himmel*).

Konkrete Hinweise gibt es auf diesem Feld nur wenige, so gut wie keine. Erwähnen möchte ich hier lediglich eine Dissertation (I. Geserick, Potsdam, 1995), in der die Grossmutter und der Roman Božena und dann die Novelle *Die Resel* (es geht um ein Mädchen, die aus unglücklicher Liebe einen Selbstmord begeht) mit der Viktorka-Episode in der Grossmutter konfrontiert werden (in beiden Fällen erzählt die Geschichte ein Förster). Titel kennzeichnen

Die tschechischen Interpreten sind, wie schon angedeutet, meistens eher sehr skeptisch. Beginnen wir mit einem der besten Kenner der Werke von Marie von Ebner-Eschebach Jiří Veselý. Der äussert sich eindeutig:

„In der Fachliteratur wird des öfteren eine Parallele zwischen der Ebner und der berühmten tschechischen Dichterin Božena Němcová gezogen. Diese Parallele hält jedoch einer strengen Prüfung nicht stand. Die Unterschiede zwischen der Ebner und der Božena Němcová sind weit wesentlicher, als die Berührungspunkte. Eine Beziehung Marie von Ebner Eschenbach – Božena Němcová existiert allerdings, so wie auch zweifellos eine Beziehung Shakespeare – Goethe, Mácha – Hora, und z.B. auch Puškin – Vrchlický existieren. Es sind Beziehungen grosser Persönlichkeiten der Literaturgeschichte, die miteinander durch das feste Band der Humanität verbunden sind. Die Beziehung Marie von Ebner-Eschenbach – Božena Němcová auf eine andere Ebene stellen zu wollen, wäre unbegründet.“ (Veselý 1972, S. 94)

Ein anderer Kenner, Stanislav Sahánek, sagt in der Abhandlung:

„*Das Čechische Dorf bei Marie Ebner von Eschenbach*: Die wahre Güte des Volkes gehörig einzuschätzen, sich bis in die letzten Fasern seines Wesens zu versenken, in seine Gedankenwelt hinabzusteigen, dieses Volk liebevoll aufzufassen, war wohl einer Božena Němcová vergönnt; für eine Aristokratin mit noch so humanen Wesenseigenschaften war dies ein Ding der Unmöglichkeit.“ (Sahánek 1929, S. 49–50)

Das ist, meiner Meinung nach, ziemlich ungerecht. Und dazu noch Pavel Eisner:

„Božena Pankl – Marie Ebner: die erste lebte genau die Hälfte der Jahre, die der zweiten vergönnt waren. Die erste vom Volk zum Volk, die zweite von dem Schloss in die Ansiedlung vor dem Schloss. Die erste die verkörperte holdselige Anmut, die zweite, obwohl von edlem Blut, etwas robusteren Ansehens, aber dann eine anmutige Greisin. Die erste lebenslang Elend und Sorge, die zweite hoch über materiellen Erwägungen; die erste von der rohen Schindmähre des Lebens zu Tode geschleppt, aber zumindest eine leidenschaftliche Frau und von Sorgen bedrückte Mutter, die zweite von Jugend an ohne Mutter, die Ehe bleibt ohne Kinder und die erotische Erfüllung bleibt ihr versagt, sie besass kein so hohes persönliches Liebesverlangen, in das sie ihren Gefühlsüberschuss einflössen lassen konnte: und so bluten die beiden Frauen ihr ganzes Leben aus sehr tiefen Wunden, jede mit einem anderen Schwert verletzt und von anderen Dolchen durchstossen. Und somit also die erste, die wonnevolle Božena beim Aufbruch ihres Volkes; und die zweite, die tapfere Marie, in der Dämmerung des Reiches, an das sie glaubte und auf das sie hoffte; heimliche Bettlerin und vornehme Adelige, eine gefeierte Schriftstellerin, Ehrendoktorin der Wiener Universität, zwei Zeitgenossinnen, über zweiunddreissig

Jahre nebeneinander und weg voneinander lebend in verhältnismässig kleinem räumlichen Abstand, verwandte Herzen mit unterschiedlichen Bestimmungen der Schicksalspole, Fremde, Weggefährtinnen. Aber die Fürstin aus Ratibořitz (Ratibořice) von Božena Panklová, die verkörperte Erinnerung an das Paradies von Grossmutterns Tal, wurde in Marie Ebner, der Autorin der Božena, zur literarischen Tat.“ (Eisner, 1933, S. 340. Übersetzung: J. M.)

Mit dieser poetischen Kadenz sollte ich wahrscheinlich Schluss machen. Erlaubt sei mir aber noch eine Bemerkung. Von den Deutschschreibenden Autoren jener Zeit stand der idealisierenden Auffassung der Wirklichkeit (ähnlich wie bei Němcová) wohl Adalbert Stifter am nächsten. Und dazu noch ein Zitat, das letzte, von Hugo Rokyta (aus seiner Monographie Adalbert Stifter und Böhmen):

„Legen wir doch einmal einige Kapitel des Nachsommers neben die Novelle Pohorská ves von Božena Němcová. Auf Einzelheiten soll hier nicht eingegangen werden. Aber soviel ist sicher. Aus einem gemeinsamen gesellschaftlichen und musischen Ideal ist beispielsweise das Schlossinterieur im böhmischen Ratibořice im Roman *Grossmütterchen*, sowie die Idylle des Rosenhauses im *Nachsommer* gezeichnet“. (Rokyta, 1968, S. 13)

Quellenverzeichnis

Ebner-Eschenbach, Marie von (1958). Aus einem zeitlosen Tagebuche, In: *Erzählungen, autobiographische Schriften*. München: Winkler.

Literaturverzeichnis

Eisner, Pavel (1933). *Německá literatura na půdě Čs. od roku 1848 do našich dnů. Československá vlastivěda. VII. Písemnictví*. Praha: Sfinx.

Kaszyński Stefan H., Herbert Zeman (1989). *Die österreichische Literatur – Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart 1880 – 1980*. Teil 2. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. S. 11.

Rokyta, Hugo (1968). *Adalbert Stifter und Böhmen*. České Budějovice: Stráž.

Sahánek, Stanislav (1929). *Das Čechische Dorf bei Marie Ebner von Eschenbach*. Praha: Xenia Pragensia.

Veselý, Jiří (1972). *Marie von Ebner-Eschenbach und die tschechische Literatur*. Praha: Acta Universitatis Carolinae. Philologica 5.

Ungarndeutsche Heimatliteratur in der Zwischenkriegszeit am Beispiel von Hans Faul-Farkas: *Die neue Heimat* (1922) und Ella Triebnigg-Pirkhert: *Goldene Heimat* (1926)

Anett Hajnal
Universität Budapest

Annotation

Die deutschsprachige Bevölkerung Ungarns, deren größter Teil im 18. Jahrhundert, nach den Türkenkriegen, in ihre neue Heimat siedelte, behielt mehrere Generationen lang ihre Sitten, Gebräuche und Sprache bei. Die Assimilierung an die ungarische Nation wurde Mitte des 19. Jahrhunderts immer schneller, besonders unter den Stadtbewohnern bzw. in der Hauptstadt Budapest. Viele Dorfbewohner – Bauern – pflegten ihre Kultur aber länger, teilweise sogar bis heute. Ihre Welt geriet in der Zwischenkriegszeit in den Fokus der deutschsprachigen Literatur in Ungarn.

Wie sahen sich die Ungarndeutschen nach dem Ersten Weltkrieg? Was waren ihre wichtigsten Identifikationspunkte? Am Beispiel des Romans *Die neue Heimat* (Hans Faul-Farkas, 1922) und des Sammelbandes von Erzählungen *Goldene Heimat* (Ella Triebnigg-Pirkhert, 1926) wird das Selbstbild der deutschstämmigen Bevölkerung in Ungarn während der Zwischenkriegszeit untersucht. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Eigenarten des ‚typischen Deutschen‘ bzw. die Herkunft solcher Vorstellungen über die typischen Charaktereigenschaften der Deutschen unter die Lupe zu nehmen. Außerdem sollen Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Darstellung der Donauschwaben in den beiden Werken gezeigt werden.

Německy mluvící obyvatelstvo v Maďarsku, které se do nové vlasti přistěhovalo po válkách s Turky v 18. století, si po generace udržovalo své zvyky, obyčjeje a svůj jazyk. Asimilace k Maďarům zrychlila až v polovině 19. století především mezi obyvateli měst resp. hlavního města

Budapešti. Venkované a sedláci však pěstovali svou kulturu déle, částečně pěstují až do současnosti. Do centra pozornosti německy psané literatury v Maďarsku se jejich svět dostal v době mezi světovými válkami.

Jak nazírali maďarští Němci sami sebe po první světové válce? Co tvořila hlavní body jejich identifikace? Na příkladu románu *Die neue Heimat* (Hans Faul-Farkas, 1922) a sbírky povídek *Goldene Heimat* (Ella Triebnigg-Pirkhert, 1926) zkomá tento příspěvek vlastní obraz německého obyvatelstva v Maďarsku v meziválečné době. Cílem studie je přiblížit povahu ‚typického Němce‘ resp. původ těchto charakterových představ a ukázat jak podobnosti, tak rozdíly při ztvárňování podunajských Švábů v obou dílech.

Most of Hungary's German-speaking population came to the country in the 18th century, after the Turkish wars. In their new home country, they kept their traditions, customs and language for several generations. Their assimilation to the Hungarian nation accelerated in the middle of the 19th century, especially among townfolk and in the new capital city Budapest. A lot of villagers – farmers – upheld their culture for a longer period of time; some groups even continue to do so to this day. Their world became the focus of German-language literature in Hungary in the interwar period.

How did Germans in Hungary see themselves after World War I? What were their main points of identification? Using examples from the novel *Die neue Heimat* (Hans Faul-Farkas, 1922) and the collection of short stories *Goldene Heimat* (Ella Triebnigg-Pirkhert, 1926), the article analyses the self-perception of Hungarians with German roots during the interwar period. The aim of this article is to examine the characteristics attributed to ‚typical Germans‘ and the sources of our beliefs about typical character traits. Furthermore, the similarities and differences between the Germans in Hungary depicted in the novel and the Germans described in the short stories will be highlighted.

Schlüsselwörter:

Ungarndeutsche, Heimat, Zwischenkriegszeit, Faul-Farkas, Triebnigg-Pirkhert

Maďaští Němci, vlast, meziválečné období, Faul-Farkas, Triebnigg-Pirkhert

Germans in Hungary, home country, interwar period, Faul-Farkas, Triebnigg-Pirkhert

1 Selbstbild und Fremdbild

Vorurteile und Klischees über die Anderen kennt jeder. Einige denken, dass diese Klischees etwas mit der Realität oder mit Erfahrungen zu tun haben. Andere, darunter viele Historiker und Kulturwissenschaftler, meinen hingegen, dass hinter dem Begriff ‚Nationen‘ eine reine Erfindung steckt. Anderson bezeichnet die neuzeitlichen Nationen als ‚imagined communities‘ (Vgl. Anderson, 2005). Er schlägt vor, Nation als „[...] vorgestellte politische Gemeinschaft [...]“ zu definieren, weil die Mitglieder dieser Gemeinschaft „[...] die meisten anderen niemals kennen [...]“ und nur eine Vorstellung von den anderen in der Gruppe hätten. Obwohl er in seiner Arbeit auch über die Ursprünge des Nationalbewusstseins schreibt und die im Buchdruck des späten 16. Jahrhunderts das Latein ablösenden neuen Schriftsprachen das „[...] Fundament für das Nationalbewusstsein [...]“ nennt (Anderson, 2005, S. 15), sehen viele heute im 19. Jahrhundert die Geburtsstunde der Nationen.

Auch der Literaturwissenschaftler Franz K. Stanzel behauptet, dass die nach nationalen und ethnischen Merkmalen bestimmten kollektiven Charaktertypen schon vor der Ausbildung der modernen Nationalstaaten bekannt waren. Er meint, dass ‚solche Typen‘ in der Denkweise der Bevölkerung in Europa bereits prägend waren und „[...] daher auch einen Niederschlag in der Literatur [...]“ fanden. (Stanzel, 199, S. 9)

Stanzel unterscheidet zwischen Selbstbild und Fremdbild:

„Ein Selbstbild (Autostereotyp) fällt aus verständlichen Gründen immer differenzierter aus als ein Fremdbild (Heterostereotyp), ist also in der Regel weniger stereotyp als dieses. Der tågliche autoptische Befund

von der Vielfalt des Lebens um ihn herum zwingt nämlich den Beobachter zur fortwährenden Korrektur seiner generellen Ansichten über das eigene Volk. Das Gegenteil gilt für das Fremdbild, das in der Regel auf unvollständigen, vereinzelt, in ihrer Repräsentativität schwer abzuschätzenden Beobachtungen an einem fremden Volk basiert. In der Folge ist das Fremdbild immer stärker stereotyp, d.h. mehr verallgemeinernd und vorurteilsbehaftet als das Selbstbild.“ (Stanzel, 1999, S. 23)

1.1 Völkercharaktere und ethnische Stereotypen

Die Begriffe ‚Völkercharaktere‘ oder ‚ethnische Stereotypen‘ werden heute in vielen literaturwissenschaftlichen Texten reflektiert. Nach Ansicht von verschiedenen Wissenschaftlern aus unterschiedlichen Fachbereichen sind diese ‚besonders zäh, langlebig‘ und ‚langhaltig‘. Typisch für sie sei es, dass sie „[...] sich langsam verändern [...]“ und dass sie „[...] von Generation zu Generation weitergegeben und schriftlich fixiert [...]“ werden. (Lénárt, 2013, S. 13)

Das wäre dann eine Erklärung dafür, wieso wir heute, im 21. Jahrhundert, teilweise immer noch dasselbe über bestimmte Nachbarvölker denken wie vor zweihundert Jahren. Was die Menschen z. B. Mitte des 18. Jahrhunderts über die Deutschen und über die Ungarn dachten, ist auch relevant für die heutige Wahrnehmung. Deutsche und Ungarn leben seit vielen Jahrhunderten neben- und miteinander. Genauso alt sind ihre Bilder voneinander.

2 Imaginierte Charaktere der Deutschen und der Ungarn

Deutschsprachige und ungarischsprachige Regionen waren lange Zeit benachbart bzw. nicht weit voneinander entfernt. Es gab von frühen Zeiten an wirtschaftliche Beziehungen und Mobilität dank der Donau; so ist es verständlich, dass sich Deutsche und Ungarn ein Bild voneinander machten.

Es lohnt sich, die *Völkertafel* aus der Steiermark (entstanden ca. zwischen 1730/1740) und den *Leopold-Stich* (ca. zwischen 1719 und 1726) unter die Lupe zu nehmen und die damals den verschiedenen Völkern zugeordneten Eigenschaften kennenzulernen (Vgl. Stanzel, 1999).

Die Beschreibungen erläutern uns nicht nur, was die Deutschen über sich und über die Ungarn dachten. Sie zeigen uns auch den Unterschied zwischen Selbstbild und Fremdbild. Während der Untersuchung kommt der Leser nämlich schnell zum Schluss, dass das Autostereotyp ziemlich einseitig und undifferenziert ist, besonders im Verhältnis zum vielfältigeren und einfallsreicheren Heterostereotyp.

2.1 Die Deutschen

Laut *Völkertafel* sind die Deutschen „offenherzig“, von „Natur und Eigenschaft: ganz gut“, vom Verstand: „witzig“.¹ Auch ihr Land sei „gut“. Sie seien außerdem sehr fromm („Gottesdienst: noch andächtiger“ als die anderen auf der Liste) und „[...] erkennen für Ihren Herrn: einen Kaiser [...]“. Eine der wenigen negativen Eigenschaften: Die Deutschen „[...] lieben den Trunck [...]“. (Stanzel, 1999, Vorsatz).

2.2 Die Ungarn

Das Land der Ungarn sei „frucht und goldreich“, sie hätten „Überfluß: in allen“, was Péter Ötvös „[...] einen der ältesten und meistverbreiteten Topoi über Ungarn [...]“ nennt. (Ötvös, 1999, S. 277)

Aber die Ungarn selbst sind laut jener *Völkertafel* aus der Steiermark „untrey“, ihre Natur und Eigenschaft „aller graussamst“, Verstand hätten sie „noch weniger“ (als die Polen). Sie seien „Veräther“, „erkennen für Ihren Herrn: einen Unbeliebigen“ und liebten „die Aufruhe“ (den Aufruhr). Außerdem seien sie „bluthbegirig.“

Waren diese Vorstellungen allgemein bekannt, dann müssen wir sie in literarischen Werken wiederfinden. Auch bei der Rezeption müssen sie eine Rolle spielen.

3 Zeitgenössische Rezeption

Die neue Heimat und *Goldene Heimat* waren in der Zwischenkriegszeit nicht nur beim Lesepublikum beliebte Werke; auch die Literaturwissenschaft hatte ein Auge für sie. Der aus dem Gebiet der Siebenbürger Sachsen stammende Theologe und Germanist Karl Kurt Klein schrieb

1 Verständlich, klug (Stanzel, 1999, S. 199).

eine Art Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland, in der er „[...] Schrifttum und Geistesleben der deutschen Volksgruppen im Ausland vom Mittelalter bis zur Gegenwart [...]“ (Klein, 1939, S. 199), d. h. bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges aufarbeitete. Sein Ziel war es, die Literatur der ‚Außendeutschen‘ vorzustellen, zu denen er Hans Faul-Farkas und Ella Triebnigg-Pirkhert zählte.

3.1 Klein über Faul-Farkas

Über den Roman von Faul-Farkas schreibt Karl Kurt Klein 1939 in seiner Literaturgeschichte:

„Faul schafft den Mythos der Einwanderung des Schwabenvolkes in die Umgebung Ofens; lehrhaft und absichtsvoll stellt er die ehrwürdige Gestalt des greisen Pfarrers Wolff, den Hüter christlicher und deutscher Innerlichkeit, an allen Wendepunkten des Geschehens ins Blickfeld der Siedler und der Leser [...].“ (Klein, 1939, S. 399)

Er nennt das Werk einen Volksroman und beschreibt die Handlung als „[...] langsam und massig wie die Wasser der Donau [...].“ (Klein, 1939, S. 399) Er, der Sachse aus Siebenbürgen, bezeichnet den Autor Faul-Farkas als einen Ofener Schwaben (Klein, 1939, S. 399) und findet in ihm offensichtlich einen der Brüder, „[...] die in ihren Werken der Heimat Denkmäler setzten [...].“ (Klein, 1939, S. 399)

3.2 Klein über Triebnigg-Pirkhert

Über *Goldene Heimat* von Ella Triebnigg-Pirkhert, „[...] aus adliger Familie in Budapest geboren [...]“ (Klein, 1939, S. 399) schreibt Klein:

„Ihr landschaftlicher Hintergrund ist die Schwäbische Türkei, das Land jenseits der Donau, die Tolnau, der Bakonyer Wald, ihr seelischer die Verwurzelung im Volkstum der Heimat. Alter Schwabenbrauch, bäuerliche Kraft und Treue, die schwäbischen Tugenden und Laster: Arbeitssamkeit, Gottesfurcht, Steifnackigkeit und Festhalten am Väterbrauch, die Spottsucht, Habgier, die Mundfertigkeit der Schwäbinnen nicht zu vergessen, leben in den einfachen Handlungsabläufen ihrer Erzählungen auf; seelische Sauberkeit kennzeichnet ihre Gestalten [...].“ (Klein, 1939, S. 399-400)

Klein schätzt bei der Baronesse, dass sie sich ins „[...] Fühlen und Empfinden des bäuerlichen Menschen [...]“ einfühlern kann. (Klein, 1939, S. 400)

4 Bilder der Ungarndeutschen in der Zwischenkriegszeit

Wir haben gesehen, dass die ‚Erfindung der Nationen‘ im 19. Jahrhundert nicht ohne Vorgeschichte und Vorbilder geschah. Wir haben auch gesehen, was die Menschen im deutschsprachigen Raum, genauer gesagt in der Steiermark des 18. Jahrhunderts über sich selbst und über die Ungarn dachten. Wir haben erfahren, dass diese Klischees langlebige Erscheinungen sind, die von Generation zu Generation weitergegeben werden. Kann man diese auch in den beiden hier untersuchten Werken wiederfinden?

4.1 Klischees bei Faul-Farkas

Faul-Farkas' Werk wurde vom Germanisten Karl Kurt Klein geschätzt, weil er einen Mythos über die Einwanderung der Deutschen über die Donau in das ungarische Königreich schuf. Für Mythen ist es charakteristisch, dass sie mit kräftigen und beeindruckenden Bildern arbeiten. Insofern ist es keine Überraschung, dass der Volksroman *Die neue Heimat* auch als eine Kette von Klischees zu lesen ist.

„Gott soll's geben, daß sie für immer eine deutsche Heimat bleibt, in der deutsche Sitten und Gebräuche, deutscher Fleiß, deutsche Zähigkeit und Ausdauer, deutsche Sprache, deutsche Treue, deutscher Glaube nie aussterben. Denn leben die nicht mehr im Volke, dann ist ihm die Heimat keine Heimat mehr. Daß sie unseren Kindern und Kindeskindern für alle Zeiten eine Heimat bleibe, gebe Gott! – sagte Pfarrer Wolff.“
(Faul-Farkas, 1925, S. 196)

Blättert man das Werk durch, so findet man auf fast allen Seiten bekannte einzelne Wendungen, die ganz gut zu unseren Klischees passen: *Das goldene Kreuz* taucht bereits ganz am Anfang der Geschichte auf, die frommen Deutschen nehmen an einer Fronleichnamsprozession teil, wo sogar Kaiser und Kaiserin mitwirken. Und die Reb'n sind immer wieder im Bild, damit wir sehen, wie tüchtig und fleißig diese Donauschwaben waren. Die Haarfarbe blond tritt auch in Erscheinung, als ob alle Deutschstämmigen unbedingt blond sein müssten.

Faul-Farkas beschreibt in seiner Abstammungsgeschichte nicht nur, wie und warum die Ahnen ihre Dörfer der Donau entlang fleißig aufbauten, sondern erklärt ihren Fleiß damit, dass sie schon damals an ihre Enkel

gedacht hätten. Der Leser in der Zwischenkriegszeit bekommt also ein Bild der Urgroßeltern, die für ihn gearbeitet hätten und damit auch eine verborgene Verpflichtung, auch selbst etwas für seine Enkel zu tun.

„Pfarrer Wolff erzählte alles, wie es war. Daß sie aus verschiedenen deutschen Gegenden kommen und jetzt auf dem Weg in die neue Heimat sind. Der Kaiser freute sich, als er hörte, daß die Leute unten im zerstörten, verwüsteten Ungarn viele neue Dörfer anlegen, mit zähem Fleiß und deutscher Ausdauer aus dem wüsten Ödland eine neue Heimat schaffen wollen. Er lobte ihr Vorhaben und sagte, sie sollen nur fleißig sein und aushalten. In Jahren werde ihr Fleiß und Schweiß wunderschöne Früchte tragen, und sie selbst, mit Kindern und Kindeskindern ihre Freude daran haben. Er, der Kaiser werde sie schützen, daß sein heimtückischer Feind ihre Nester zerstöre und die Frucht ihrer Mühe und Plage zunichte mache.“ (Faul-Farkas, 1926, S. 93–94)

4.2 Klischees bei Triebnigg-Pirkhert

Auch in den Novellen aus Goldene Heimat sind leicht Schlüsselwörter wie ‚blauäugig‘ und ‚blond‘, ‚sparsam‘ oder Wendungen wie ‚ordentlicher Haushalt‘ zu finden.

Vieles kommt wieder vor, was schon bei Faul-Farkas präsent war. Im folgenden Zitat kommen mehrere der oben genannten ‚deutschen Tugenden‘ innerhalb weniger Zeilen vor:

„Die blauäugige, blonde Kaiserin Maria Theresia war die richtige deutsche Frau. Sie wirkte in ihrem Reiche wie in einem ordentlichen Haushalt, wo dem Auge der Herrin nichts entgeht und wo diese nicht nur Anordnungen trifft, sondern deren Ausführung auch überwacht.“ (Triebnigg-Pirkhert, 2003, S. 12)

Die Mehrheit der Kurzgeschichten spielt zur Lebenszeit der Autorin um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Der wesentliche Unterschied zu den vorbildlichen Figuren von Faul-Farkas ist, dass die Gestalten von Triebnigg-Pirkert zwar schon auf dem Gebiet des ungarischen Königreiches geboren wurden und nicht wie jene von Faul-Farkas durch eine Fahrt auf der Donau dort hingekommen sind, aber trotzdem irgendwie ‚nicht heimisch‘ wirken, wie fremd an ihrem eigenen Geburtsort. Es gibt u. a. Geschichten über Leute, die ihr Glück in Amerika versuchen. Sie machen den Eindruck, als ob sie sich in ihrem Dorf nicht richtig zuhause fühlen würden.

Das folgende Zitat zeigt sehr schön die angesprochene Atmosphäre:

„Wenn der Frühling ins Tal einzieht, da steht das ganze Dorf im Zeichen der Akazienblüte. Duftige weiße Wolken hängen über den schmucken Häuschen, lasten auf den Ästen der Bäume und Blütenflocken rieseln unaufhörlich auf den Erdboden herab, füllen die Straßengräben aus, bedecken jedes Dach, jeden Hof und alle Rasenplätze und lassen sich durch den leisesten Wind aufwirbeln und treiben, bis sie zerzaust und unsauber geworden wieder in einen Winkel sinken. Da hilft kein Wegfegen. So lange die Blütezeit der Akazien dauert, so lange hat man keine Ruhe, könnte den ganzen Tag kehren und bekäme doch keinen sauberen Hofgrund, weil alles im Nu wieder mit den herabfallenden Blüten bedeckt ist.

Wenn ein Fremder um diese Zeit hierher kommt, so kann er sich nicht sattsehen: diese Schönheit! Die Einheimischen aber haben wenig Freude an den Bäumen, die das ganze Jahr ‚misten‘. Denn wenn die Blütezeit vorbei ist und sich die Kronen aus zartgefiederten Blättchen entfalten, da beginnt das Herunterfallen der Blätter auch zugleich und das dauert bis in den späten Herbst hinein. Und wenn man die Akazien hier, wo es so wenig Waldungen gibt, nicht so notwendig brauchte, weil man doch von diesen rasch wachsenden Bäumen wenigstens für das ganze Jahr das Bürtelholz zum Brotbacken herabhacken kann, so würden es alle so machen, wie der junge Rummel, der nicht nur die Akazien auf seinem Grund, sondern auch den großen alten Nußbaum umhackte und sich neben dem Hause im Hof einen so schönen Garten anlegte, dass es eine Freude war.“ (Triebnigg-Pirkhert, 2003, S. 112)

Man hat den Eindruck, als ob sich die ‚Einheimischen‘ an ihrem Geburtsort nicht richtig heimisch fühlen würden. Als ob sie die Gegebenheiten vor Ort immer mit den Gegebenheiten an einem anderen Ort vergleichen würden, mit dem Ort, von dem ihre Ahnen gekommen waren. Als ob sie nach den riesigen Wäldern in den deutschen Bergen Sehnsucht hätten, die sie eigentlich nicht aus eigener Erfahrung, sondern vielleicht nur aus Volksmärchen kennen könnten.

5 Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, die Unterschiede in der Darstellung der Ungarndeutschen in der Zwischenkriegszeit bei den Autoren Hans Faul-Farkas und Ella Triebnigg-Pirkhert zu zeigen. Während der Untersuchung wurde aber festgestellt, dass es viel mehr Ähnlichkeiten als Unterschiede zwischen den beiden Werken *Die neue Heimat* und *Goldene Heimat* gibt. Es ist auch anzunehmen, dass es diese ähnlichen Ansichten sind, die nicht nur von beiden Schriftstellern, sondern wahrscheinlich auch vom breiten Lesepublikum geteilt wurden.

In beiden Werken wird auch versucht, Mundart darzustellen. Für die Figuren werden häufig Kosenamen verwendet (wie Seppl, Toni), so wie sich die Leute in den Dörfern ansprachen. Die Namen kommen bei beiden Autoren fast ausschließlich in der Reihenfolge Familienname-Vorname vor – Knapp Karl, Müller Jakob, Rummel Heinrich (Triebnigg-Pirkhert) und Stöhr Martl, Kralek Heinrich, Friedl Hans, Frech Toni, Sauter Peter, Reisner Ignaz, Tafferner Josef (Faul-Farkas). Das ergibt eine familiäre Atmosphäre; interessant ist aber aus der ungarischen Perspektive, dass diese Reihenfolge für Namen in Ungarn charakteristisch ist.

Ein Unterschied zwischen den zwei Werken ist offensichtlich etwas, was auch der Literaturwissenschaftler Karl Kurt Klein erwähnt, nämlich dass Triebnigg-Pirkhert neben den schwäbischen Tugenden auch einige Laster unter die Lupe nimmt, so wie Spottsucht und Habgier. „Bei den Weigands hat es halt immer nur geheißt: verdienen! Verdienen!“ (Triebnigg-Pirkhert, 2003, S. 77) Faul-Farkas konzentriert sich immer wieder eher auf die Arbeitsamkeit der Deutschen, auf das, was sie geschafft haben:

„Traurig sah es im Ungarnland aus. (Faul-Farkas, 1925, S. 96) [...] Trümmer niedergebrannter Dörfer und Städte (Faul-Farkas, 1925, S. 96) [...] Gestrüpp und Sumpf [...] nichts wie Himmel und Erde.“ (Faul-Farkas, 1925, S. 97)

„Überall rührten sich deutsche Leute wie die Ameisen auf den Äckern und Feldern. Ein paar Jahre noch, einige hundert deutsche Leute noch und der Donau entlang, wird alles sein wie in der alten Heimat.“ (Faul-Farkas, 1925, S. 100)

Aber auch er geht auf das Klischee ein, dass die mitgebrachten Reben und der Weingarten auch Probleme mit sich bringen konnten:

„[...] da hab' ich halt eins g'trunk'n. Ich glaub' damit hab' ich noch keine Sünd' begang'n. Aber die Weiber mach'n halt gleich aus einem Floh' einen Elefanten. Im ganz'n war ich vielleicht dreimal im ung'risch'n Wirtshaus. Da wird man gleich als Lump verschrien.

So ist's, Herr Pfarrer, - bestätigte der Frech Toni. – Zweimal hat der Sepp sogar die Flasch'n mitg'nommen und mir auch einen Wein mitg'bracht. Wir sind ihn ja von daheim aus g'wohnt und da „g'lust“'s einem halt hie und da darnach.“ (Faul-Farkas, 2003, S. 156)

Im Schlusswort gibt es jedoch einen eindeutigen Hinweis darauf, wie die Deutschen in Ungarn schon immer gelebt haben sollen und auch in Zukunft leben sollten:

„Meine Bienen... meine braven, fleißigen Bienen... Sie waren meine Freunde. Ich hatte sie lieb, weil sie mich immer an meine braven Schwaben erinnerten, die ebenso emsig und fleißig sind, wie die Bienlein... [...] ihr seid, wie meine Bienlein: rastlos fleißig und nimmermüde emsig... Ich geh' jetzt. Aber meine Bienen und ihr bleibt da. Gebt acht auf sie und lehrt eure Kinder die Bienen ehren und schätzen, damit Kinder und Kindeskindern auch werden, wie die Bienen sind und wie ihr seid... unermüdlich fleißig und emsig... tüchtig und brav... Wie die Bienen, wenn eine räuberische Hand in den Korb um den süßen, mühevoll zusammengeschleppten Honig greift, sich voll Wut und gerechtem Zorn auf den Feind werfen, also wollt auch ihr in Augenblicken der Gefahr zusammenstehen wie ein Mann, um euer heiligstes Eigentum bis in den Tod zu wahren und zu schützen... sanken aufs Knie, machten das Kreuz und beteten.“ (Faul-Farkas, 2003, S. 222)

Es ist bemerkenswert, wie hier, in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ein Mythos kreiert wird, sozusagen eine nachgetragene Vorwarnung. Es stellt sich die interessante Frage, inwiefern die in den beiden Büchern dargestellten Mythen die Denkweise der ungarndeutschen Leser beeinflusst haben. Beide Bücher waren ziemlich bekannte und populäre Werke, der Roman von Faul-Farkas ein richtiger Bestseller, der zuerst als Artikelreihe in einer Zeitschrift erschienen war. Man könnte aber auch fragen: Inwiefern spiegelten die geschriebenen Texte die bereits in den Köpfen vorhandenen Klischees wider? Das ist eine sehr spannende Frage, auf die keine eindeutige Antwort gegeben werden kann. Denn

nehmen wir an, es habe die Klischees in der Zwischenkriegszeit bereits in den Köpfen der Menschen gegeben, bevor sie die Bücher lasen, heißt das noch nicht, dass die beiden Autoren bzw. die Literatur als solche unschuldig wären. Denn – wie wir bereits anhand der *Völkertafel* sehen konnten – kamen die *alteingesessenen* Klischees teilweise auch aus der Literatur, d. h. diejenigen, die sie aufgezeichnet hatten, hatten auch zu ihrer Verbreitung beigetragen.

Die Untersuchung der beiden ungarndeutschen Werke aus der Zwischenkriegszeit zeigt nicht nur die Klischees auf, welche die Autoren und möglicherweise die Leser im Kopf hatten. Sie verweist auch auf die Verantwortung der Literaturtreibenden und ihre Rolle bei der Weitergabe von Klischees.

Quellenverzeichnis

Faul-Farkas, Hans (1925). *Die neue Heimat: Roman aus der Siedlungszeit der Schwaben in den Ofner Bergen*. Budapest: Sonntagsblatt, Sárkány Ny.

Triebnigg-Pirkhert, Ella (2003). *Goldene Heimat: Erzählungen aus der schwäbischen Türkei*. Budapest: J. Bleyer Gemeinschaft e. V.

Literaturverzeichnis

Anderson, Benedict (2005). *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreiches Konzepts*. Frankfurt, New York: Campus Verlag.

Klein, Karl Kurt (1939). *Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland: Schrifttum und Geistesleben der deutschen Volksgruppen im Ausland vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Leipzig: Bibliogr. Inst.

Ötvös, Péter (2005): Aktualisierung alter Klischees. Die Ungarn auf der Völkertafel. In: Stanzel, Franz K. (Hg) (1999). *Europäischer Völkerspiegel. Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter. S. 265–282.

Stanzel, Franz K (2005). Zur literarischen Imagologie. Eine Einführung. In: Stanzel, Franz K. (Hg) (1999). *Europäischer Völkerspiegel. Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter. S. 9–39.

Internetquellen

Lénárt, Orsolya (2013). *Das Königreich Ungarn in der deutschsprachigen Literatur am Ende der Frühen Neuzeit. Eberhard Werner Happs Der Ungarische Kriegs-Roman im Kontext der Ungarnbilder in der Medienlandschaft des 17. Jahrhunderts.* Dissertation, Andrassy Universität Budapest. Online verfügbar unter <http://www.andrassyuni.eu/upload/File/PHD/Dissertationen/LenartDissertationBibliothek.pdf> [zuletzt geprüft am 5.2.2015].

Die Fremde bei Nelly Sachs

Jana Hrdličková
Universität Ústí nad Labem

Annotation

Am liebsten wäre Nelly Sachs eine schreibende „junge Deutsche“ (Brief an Selma Lagerlöf vom November 1921) geblieben, doch sie darf seit 1933 nur in jüdischen Periodika veröffentlichen und nur ‚rein jüdische‘ Themen verarbeiten; 1940 flieht sie nach Schweden, dessen Staatsbürgerin sie 1952 wird. Der Beitrag behandelt ihr Insistieren auf der deutschen Sprache bei gleichzeitiger Akzentuierung der Thematik der Fremde und Heimatlosigkeit.

Nejráději by Nelly Sachsová zůstala písíci „mladou Němkou“ (dopis Selmě Lagerlöfové z listopadu 1921), od roku 1933 smí ale publikovat jen v židovských periodikách a zpracovávat jen ‚ryze židovská‘ témata. V roce 1940 utíká do Švédska, jehož státní občanství získává v roce 1952. Příspěvek pojednává o jejím setrvávání u německé mateřštiny při současném tematizování cizoty a bezdomoví.

Strangeness in Nelly Sachs

As Nelly Sachs wrote to her friend Selma Lagerlöf in 1921, she would love to be nothing but a „young German woman-writer“. Unfortunately, since 1933 she was allowed to publish in Jewish periodicals and deal with ‚purely Jewish‘ themes only. In 1940, she fled to Sweden, and gained the Swedish citizenship later, in 1952. The paper focuses on Nelly Sachs‘ insistence of writing in her mother tongue, German, while dealing with strangeness and homelessness at the same time.

Schlüsselwörter:

Nelly Sachs, Deutsche Lyrik nach 1945, Fremde

Nelly Sachs, německá lyrika po roce 1945, cizota

German Poetry since 1945, Strangeness

Gleich, als Nelly Sachs' Erstlingswerk, die Prosa *Legenden und Erzählungen*, im November 1921 erscheint, schickt sie es der schwedischen Nobelpreisträgerin Selma Lagerlöf zu, mit der sie seit ihrem fünfzehnten Lebensjahr im Briefwechsel steht. Die Widmung unterstreicht einen „[...] innigen Gruß aus Deutschland [...] von einer jungen Deutschen [...]“,¹ was eine klare Identitätszuweisung der Senderin erkennen lässt. Nelly Sachs ist keine Berlinerin, keine Jüdin, sondern eben eine bald dreißigjährige ‚junge Deutsche‘.

Diese ‚junge Deutsche‘ ist, wie sie gesteht, „[...] fast ohne Kontakt mit der zeitgenössischen Literatur [...]“ (zitiert in: Fritsch-Vivié, 2001, S. 55) und im Bann des Neuromantismus, dem auch Lagerlöfs *Gösta Berling*, Nelly Sachs' Geschenk zu ihrem 15. Geburtstag und der Impuls für den Briefwechsel der beiden Frauen, zuzurechnen ist. Gerade, als Freunde sich gegen 1929/30 ohne Nelly Sachs' Wissen um die Veröffentlichung ihrer Gedichte bemühen und sie, da Leo Hirsch ihr dies in seiner Zeitung ermöglichen will, ihrer Mutter um den Hals fällt mit den Worten „Ich bin eine Dichterin, eine wirkliche Dichterin.“ (zitiert in Fritsch-Vivié, 2001, S. 56), wird es kompliziert um die ‚junge Deutsche‘. Zwar erscheinen im Februar, Juli und Dezember 1933 in Leo Hirschs *Berliner Tageblatt* drei Gedichte von ihr, nachdem eines schon 1929 in der *Vossischen Zeitung* abgedruckt wurde. Aber nach der nationalsozialistischen Machtübernahme stehen nun der assimilierten Jüdin Sachs nur noch die jüdischen Organe offen; bis 1939 gelingen ihr darin 24 Einzelveröffentlichungen (Fritsch-Vivié, 2001, S. 56).

Was aber schlimmer ist: ein *Leben unter Bedrohung* (1956) beginnt, eine kafkaeske „Zeit unter Diktat. Wer diktiert? Alle! Mit Ausnahme derer, die auf dem Rücken liegen wie Käfer vor dem Tod.“ (Sachs IV, 2010, S. 12) Nur mit äußerster Mühe² und in der letzten Minute gelingt Nelly Sachs und ihrer Mutter am 16. Mai 1940 die Flucht nach Schweden,

1 Wortwörtlich steht in diesem Brief vom November 1921 und aus dem Berliner Siegmundshof 16: „Dieses Buch soll Selma Lagerlöf zu ihrem Geburtstag einen innigen Gruß aus Deutschland bringen. Es ist geschrieben von einer jungen Deutschen, die in der großen schwedischen Dichterin ihr leuchtendes Vorbild verehrt. Nelly Sachs“ Zitiert in Fritsch-Vivié, 2001, S. 51.

2 Die Freundin Gudrun Dähnert, geborene Harlan, muss ihre Möbel verkaufen, damit sie eine Reise nach Schweden finanzieren kann, wo sie sich persönlich um das Einreisevisum für Nelly Sachs und ihre Mutter kümmert. Sie lässt sich nicht einschüchtern, als die über achtzig Jahre alte Selma Lagerlöf sie zuerst nicht empfangen will, und engagiert sich auch bei dem ‚Malerprinzen‘ Eugen Bernadotte sowie der jüdischen Gemeinde Stockholms. Zeit ihres Lebens wird Nelly Sachs diese Freundin dankbar ihre Lebensretterin nennen.

dessen Sprache sie jedoch in den fast 30 Jahren hier nie vollständig lernt und das ihr noch 1958 gegenüber dem Lyriker Hamm die emphatischen Worte entlockt: „Peter, es ist ein hartes Klima, in der Fremde zu sein! Glaub es mir. Es gehört Mut, immer wieder Mut dazu.“ (Sachs, 1985, S. 186) Der Neuromantismus hat sich überlebt, die Fremde kommt, mitten durch die Muttersprache Deutsch, die nun auch die Sprache der bestialischen Gewalttäter und der ihnen schutzlos ausgelieferten Opfer ist, in den Fokus des Schreibens. Und die Heimatlosigkeit der Dichterin beginnt.³

Natürlich ist der Grund für diese Fremdheit nicht (nur) in dem schönen, liberalen Schweden zu suchen.⁴ Angesichts der Shoah scheint der Dichterin zuerst nur ein völliges Verstummen möglich zu sein. Doch bald weicht diese Ohnmacht, die Katastrophe des europäischen Judentums zu fassen, dem Wunsch, das Singuläre der Shoah auszudrücken. Dieses Befremden findet in Verse Eingang wie „AUCH DIR, DU mein Geliebter,/Haben zwei Hände, zum Darreichen geboren,/Die Schuhe abgerissen,/Bevor sie dich töteten.“ (Sachs I, 2010, S. 21)

Alles, was jetzt kommt, soll der überlebenden Dichterin eine Qual sein; die zwar zuerst im Gedicht QUAL, ZEITMESSER EINES fremden Sterns auf einem fernen „fremden Stern“ lokalisiert wird, bald jedoch,

3 Dass Nelly Sachs gerade auf dieser Literatursprache insistierte, war verständlich, denn sie war für sie tatsächlich vor allem die Sprache der Mutter, der einzigen nahen Person nach der Flucht. „Umgeben von lauter fremden Menschen, von einer Sprache, die ihr lange verschlossen bleiben sollte, hatte Nelly Sachs keinen anderen Menschen, mit dem sie alle Erinnerung und alles Gefühl hätte teilen können“, sagt dazu die Nelly-Sachs-Biographin Ruth Dinesen. (Dinesen, 1992, S. 186) Als die junge Lenke Rothman, eine Überlebende von Auschwitz, Bergen-Belsen, nach dem Tod von Nelly Sachs' Mutter ihre Stelle übernehmen soll, zeigt sich, wie spezifisch diese Muttersprache war. Ruth Dinesen berichtet in diesem Zusammenhang: „Die Forderung nach einem liebevollen Umgangston war störend, wenn man selbst aus dem einen oder anderen Grund nicht dazu aufgelegt war. So kam es vor, daß Nelly Sachs am Ende eines Telefongesprächs sagte: ‚Du hast nicht einmal Liebchen gesagt.‘“ (Dinesen, 1992, S. 183-184) Auch der Wille zur Versöhnung in Nelly Sachs' Gedichten war für diese direkter betroffene Freundin abstoßend. „Das Lächeln des Kindes, das lebendig ins Feuer geworfen wird, das habe ich selbst erlebt, aber nicht das Sternbild“, führte sie an. (Zitiert in Dinesen, 1992, S. 183).

4 Die Schönheit des Landes, doch auch die Einsamkeit hier unterstreicht die Dichterin an mehreren Stellen ihrer Korrespondenz, z.B. im Brief an Jacob Picard vom 19.9.1951: „Hier oben in der Nähe des Polsternes ist die Einsamkeit zu Hause. Schweden ist wunderbar schön, und es sind liebe Freunde da, aber ein Jeder ist wie eingehüllt und ist scheu vor dem andern.“ (Sachs, 1985, S. 134) Am Anfang überwiegt allerdings die Dankbarkeit Schweden gegenüber für das Asyl (s. Brief an Enar Sahlin vom 26.6.1940: „Ich bin so sehr froh, diesen schönen Sommer in diesem wunderbaren Lande genießen zu dürfen.“; Sachs, 1985, S. 23).

ab der dritten Zeile, in die Mutmaßungen über die Todesart des geliebten Du umschlägt, das hilflos registrierend auf seinem letzten Weg begleitet wird. Nur eine einzige Reminiszenz, „die Flur unserer Sehnsucht“, zeugt von einem „Wir“ und der verlorenen Liebe, während das ganze folgende Leben des lyrischen Ich sich als ein Vorraum des Todes erweist. Nur im Bezug auf diesen Tod hin definiert das Ich sich fortan, „übt“ sich im zeitgenössisch bedingten, offenbar unnatürlichen Sterben. Der antizipierte eigene Tod erweist sich im Vergleich mit den Mühen dieses Sterbens als außerordentlich ‚leicht‘:

„QUAL, ZEITMESSER EINES fremden Sterns,
Jede Minute mit anderem Dunkel färbend –
Qual deiner erbrochenen Tür,
Deines erbrochenen Schlafes,
Deiner fortgehenden Schritte,
Die das letzte Leben hinzählten,
Deiner zertretenen Schritte,
Deiner schleifenden Schritte,
Bis sie aufhörten Schritte zu sein für mein Ohr.
Qual um das Ende deiner Schritte
Vor einem Gitter,
Dahinter die Flur unserer Sehnsucht zu wogen begann –
O Zeit, die nur nach Sterben rechnet,
Wie leicht wird Tod nach dieser langen Übung sein.“
(Sachs I, 2010, S. 22–23; e.1943/44)

Beide zitierten Gedichte, *AUCH DIR, DU mein Geliebter* und *QUAL, ZEITMESSER EINES fremden Sterns*, gehören der ersten publizierten Sammlung mit dem Titel *In den Wohnungen des Todes* von 1947 an. Auch in der nächsten Sammlung, *Sternverdunkelung* von 1949, begegnen wir der Fremde und Entfremdung der Welt. Doch der Fokus liegt nun nicht in der Aussage über die Opfer und die Fürchterlichkeiten der Shoah, sondern über ihre bis zum Tode stigmatisierten Überlebenden. „WIR SIND So wund,/daß wir zu sterben glauben/wenn die Gasse uns ein böses Wort nachwirft“, wird in Hinsicht auf diese angeblichen ‚Überlebenden‘ konstatiert (Sachs I, 2010, S. 71), denn ihre Erschrockenheit macht aus jeder noch so kleinen Beschimpfung des profanen Lebens einen Todeskampf, bei dem das Stigma ständig erneuert wird. Und das Gedicht *WELT, FRAGE NICHT die Todentrissenen* thematisiert eine Fremderfahrung, in der sich die Emigrierten, die immer noch Flüchtlinge sind, fortan befinden müssen. Typischerweise befinden sie

sich in einer „fremden Stadt“ und mitten im Paradoxon, einerseits dem Tod entrissen zu sein, doch zugleich „ihrem Grabe zu“ zu streben, und zwar „immer“, ohne Ausnahme und bis ans Ende ihres Lebens. Nicht einmal die Geschenke der hilfsbereiten, diesseitsorientierten *Bilderbuchhimmel*, der Häuslichkeit, helfen ihnen. Sogar die einzige *Freundin*, typischerweise der Natur, nicht der menschlichen Welt, zugehörig, segnet sie mit ihrem *Marterlicht*, dem mit Blut und Gewalt assoziierten Abendrot. Erst angesichts dieser das Stigma grell verkörpernden und sichtbar machenden Metapher erschallt endlich beruhigend „Ein Psalm der Nacht“:

„WELT, FRAGE NICHT die Todentrissenen
wohin sie gehen,
sie gehen immer ihrem Grabe zu.
Das Pflaster der fremden Stadt
war nicht für die Musik von Flüchtlingsschritten gelegt worden –
Die Fenster der Häuser, die eine Erdenzeit spiegeln
mit den wandernden Gabentischen der Bilderbuchhimmel –
wurden nicht für Augen geschliffen
die den Schrecken an seiner Quelle tranken.
Welt, die Falte ihres Lächelns hat ihnen ein starkes Eisen ausgebrannt;
sie möchten so gerne zu dir kommen
um deiner Schönheit wegen,
aber wer heimatlos ist, dem welken alle Wege
wie Schnittblumen hin –

Aber, es ist uns in der Fremde
eine Freundin geworden: die Abendsonne.
Eingeseget von ihrem Marterlicht
sind wir geladen zu ihr zu kommen mit unserer Trauer,
die neben uns geht:
Ein Psalm der Nacht.“
(Sachs I 2010, S. 71)

Noch die Sammlung *Flucht und Verwandlung* von 1959 zeichnet oft einen Menschen, dem die Welt fremd geworden ist, der der Welt fremd geworden ist, und seine „Heimat im Arm [hat]/wie eine Waise/für die er vielleicht nichts/als ein Grab sucht.“ (Sachs II, 2010, S. 95) Dieser Mensch wird im Gedicht *KOMMT EINER von ferne* als „einer“ feindlich apostrophiert, und es wird geschildert, wie seltsam er ist, denn er ist ausgestattet „[...] mit einer Sprache/die vielleicht die Laute verschließt/mit dem Wiehern der Stute/oder/dem Piepen/junger Schwarzamseln

[...]“, ja, in der zweiten Strophe, „[...] mit Bewegungen des Hundes/oder/vielleicht der Ratte [...]“.

„KOMMT EINER
von ferne
mit einer Sprache
die vielleicht die Laute
verschließt
mit dem Wiehern der Stute
oder
dem Piepen
junger Schwarzamseln
oder
auch wie eine knirschende Säge
die alle Nähe zerschneidet –

Kommt einer
von ferne
mit Bewegungen des Hundes
oder
vielleicht der Ratte
und es ist Winter
so kleide ihn warm
kann auch sein
er hat Feuer unter den Sohlen
(vielleicht ritt er
auf einem Meteor)
so schilt ihn nicht
falls dein Teppich durchlöchert schreit –

Ein Fremder hat immer
seine Heimat im Arm
wie eine Waise
für die er vielleicht nichts
als ein Grab sucht.“
(Sachs II, 2010, S. 95)

Anscheinend höchst paradox fordert einem solchen Fremdling gegenüber die Erzählinstanz des Gedichts dann in der gleichen zweiten Strophe „so kleide ihn warm“, „so schilt ihn nicht.“ (Sachs II, 2010, S. 95) Seine Heimatlosigkeit ist es, der der Fremde das Mitleid der Welt verdanken kann, doch dies ändert nichts an der tragischen Tatsache, dass dieser Fremde möglicherweise ‚immer‘ nur ein Ziel hat: ein Grab für seine Heimat zu suchen.

Konnte man davon ausgehen, dass der seltsame Fremde des Gedichts *KOMMT EINER von ferne*, das eben besprochen wurde, ein Selbstporträt der Nelly Sachs ist und dass das Gedicht stellvertretend sehr in ihrer Sache spricht, so haben wir es beim nächsten Gedicht aus der gleichen, symptomatisch benannten Sammlung *Flucht und Verwandlung* mit einer viel unverstellteren Aussage zu tun. Dieses Gedicht heißt nicht weniger bezeichnend *IN DER FLUCHT* und ist berühmt durch seine letzten Zeilen: „An Stelle von Heimat/halte ich die Verwandlungen der Welt –“ (Sachs II, 2010, S. 74). Diese Verse nämlich zitierte Nelly Sachs bei der Übernahme des Nobelpreises für Literatur im Dezember 1966. Antizipierend entwarf sie schon in der ersten Strophe dieses Gedichts ihre leise ironische Verwunderung darüber, welchen Empfang die freundlich-feindliche Welt nun dem armen Flüchtling doch noch bereithielt:

„IN DER FLUCHT
welch großer Empfang
unterwegs –

Eingehüllt
in der Winde Tuch
Füße im Gebet des Sandes
der niemals Amen sagen kann
denn er muß
von der Flosse in den Flügel
und weiter –

Der kranke Schmetterling
weiß bald wieder vom Meer –

Dieser Stein
mit der Inschrift der Fliege
hat sich mir in die Hand gegeben –

An Stelle von Heimat
halte ich die Verwandlungen der Welt –“
(Sachs II, 2010, S. 73–74)

Das Bild des kranken Schmetterlings ist hierbei, wenn man es auf Nelly Sachs' eigenes Leben bezieht, ein großer Euphemismus, denn ihre Leiden waren alles andere als schön. Die Sammlung *Und niemand weiß weiter* von 1957 ist da viel einprägsamer benannt. Jahre-, jahrzehntelang ist die Dichterin nach dem Tod der geliebten Mutter in der

Obhut der Psychiater, nur in der Klinik sind ihre Verfolgungsängste erträglich, wenn auch nicht völlig zu beseitigen. Nach der Übergabe des Literaturnobelpreises antwortet sie auf die Frage „Leben Sie gern?“ überraschend offen: „Nein... Das ist zu viel gesagt. Aber heute ‚kann‘ ich mit meiner Trauer leben – ich habe gute Freunde.“ (zitiert in Fioretos, 2010, S. 291) Die Überlebende einer zivilisatorischen Katastrophe, eines Zivilisationsbruchs (Dan Diner), findet eine relative Ruhe in der Einstellung, dass sie mit ihrer Todessehnsucht nun endlich leben könne. Sie empfindet sich zwar heimatlos, doch glaubt sie an die positiven „Verwandlungen der Welt“ (Sachs II 2010, S. 74), die ihr einzig ein Gefühl der Entspannung, der Ruhe und Sicherheit geben.

Noch im Gedicht *BIN IN DER Fremde* aus der Sammlung *Glühende Rätsel III*, 1964 erstmals gedruckt, wird ausgesagt:

„BIN IN DER Fremde
die ist behütet von der 8
dem heiligen Schleifenengel
Der ist immer unterwegs
durch unser Fleisch
Unruhe stiftend
und den Staub flugreif machend –“
(Sachs II, 2010, S. 173)

Der Fremde wird hier die Ewigkeit zugewiesen, deren Symbol die waagerechte Acht ist. Aris Fioretos schreibt zu diesem Gedicht:

„Die Ewigkeit wurde buchstäblich in ‚acht‘ genommen und aktiviert – will sagen: trat in der Gegenwart auf. Die fremde Region, in deren Licht Sachs die Dichtung betrachtete, wurde von einem heiligen Schleifenengel geschützt. (Die 8 als Ewigkeitszeichen ist wie eine Schleife gebildet, erläuterte sie in einem Brief an Jürgen P. Wallmann.) In dieser Kreuzung zwischen Heute und Ewigkeit verlor das lyrische Ich seinen pronominalen Status, lebte jedoch als verbale Instanz weiter, verwandelt in eine ‚Unruhe‘, über die es in einer früheren Version des Gedichts hieß, sie bedeute, daß man sich ‚auf dem Ewigkeitsweg‘ befand.“ (Fioretos, 2010, S. 298)

Auf diesem „Ewigkeitsweg“ verlieren Orte, auch Heimatorte, ihre Signifikanz. Die Dichterin Sachs bekennt zuletzt, nach ihrer Heimat gefragt: „Ich habe Schweden sehr lieb gewonnen, und es hat uns gerettet, aber auf Erden ist kein Ort mehr, ich habe keinen Ort mehr auf der Welt. Es ist ortlos, wo ich bin und lebe. Nicht Stockholm und nicht Berlin

und nichts.“ (O-Ton Nelly Sachs 2010, 1. Minute) Die Muttersprache, Mördersprache (Theo Buck) Deutsch vermisst diese Ort- und Heimatlosigkeit, bildet ein Instrument, ihnen zu begegnen. Nachdem Nelly Sachs in ihr versucht hatte, „das Unsägliche [der Shoah]“ auszudrücken (Sachs, 1985, S. 83), so wie in Gedichten *AUCH DIR, DU mein Geliebter* und *QUAL, ZEITMESSER EINES fremden Sterns*, nachdem sie den Überlebenden der Shoah in dieser Sprache gedacht hatte (Gedichte wie *WIR SIND SO wund* oder *WELT, FRAGE NICHT die Todentrissenen*) und ihre permanente Fremde konstatiert hatte (*KOMMT EINER von ferne* oder *IN DER FLUCHT*), ist ihr Blick frei für das Verlassen der Erde (Gedicht *BIN IN DER Fremde*). Immerhin ist diese Fremde ‚behütet‘ von der Ewigkeit, enthält also eine gewisse versöhnende Positivität.

Quellenverzeichnis

Fioretos, Aris und Hans Magnus Enzensberger (Hg.) (2010). *Nelly Sachs*.

Schriftstellerin Berlin/Stockholm (CD mit unbekanntem O-Tonmaterialien von Nelly Sachs). speak low.

Sachs, Nelly (1985). *Briefe der Nelly Sachs*. Hg. von Ruth Dinesen und Helmut Müssener. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sachs, Nelly (2010). *Werke, Bd. I, II und IV*. Hg. von Aris Fioretos. Berlin: Suhrkamp.

Literaturverzeichnis

Fioretos, Aris (2010). *Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin Berlin/Stockholm*. Berlin: Suhrkamp.

Fritsch-Vivié, Gabriele (2001). *Nelly Sachs mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Buck, Theo (1993). Die >Todesfuge< oder Lyrik nach Auschwitz. In: ders.: *Muttersprache, Mördersprache. Celan-Studien I*. Aachen: Rimbaud. S. 55–92.

Dinesen, Ruth (1992). *Nelly Sachs. Eine Biographie. Aus dem Dänischen von Gabriele Gerecke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Das Absurde und das Groteske im Schaffen von Günter Eich

Juris Andrejs Kastins
Universität Liepaja

Annotationen

Der Artikel behandelt einen Aspekt des Schaffens von Günter Eich, des Klassikers der deutschen Postmoderne. Im Blickpunkt stehen die Verwandlungen des Dichters im Laufe von mehr als 40 Jahren – von den 30er Jahren bis zu seinem Tode 1972. Es werden viele Zitate angeführt, die davon zeugen, dass seine poetische und bürgerliche Position grundlegende Verwandlungen erfahren hat – vom ‚Glauben‘ an das eigene ‚Ich‘ und Verschlüsselung der Wirklichkeit bis zur aktiven Position im Kampf gegen Sprachlenkung von Seiten der Macht (50er und teilweise 60er Jahre). Aber allmählich verschwindet Eichs feste Überzeugung von der ‚Vernünftigkeit‘ des Weltalls, an ihre Stelle tritt sein ‚Nichtmehreinverstandensein‘ mit der ganzen Schöpfung. Das Absurde und das Groteske sind nun die künstlerischen Mittel, die Anarchie und Chaos im Kampf gegen das ‚Unvernünftige‘ in der Welt und Gesellschaft als Waffen fordern. Die Marionettenspiele *Unter Wasser* und *Böhmische Schneider* und ihre Analyse gelten hier als typische Beispiele der schöpferischen Position des späten Eich. ‚Der geköpfte Hahn‘, der über den Hof rennt, wird zum Sinnbild der absurden postmodernen sozialen und literarischen Welt.

Príspevek pojednává o klasikovi německé postmoderny Güntera Eicha a o jeho proměnách během více než čtyřiceti let – od třicátých let až do jeho smrti v roce 1972. Citáty ukazují, jak se měnily jeho básnické i občanské pozice – od ‚víry‘ ve vlastní ‚já‘ a šifrování skutečnosti až k aktivní pozici v boji proti mocenskému zneužívání jazyka (v padesátých a šedesátých letech). Eichovo přesvědčení o ‚rozumovosti‘ vesmíru postupně mizí a nahrazuje ho ‚nesouhlas‘ s celým stvořením. Absurdita a groteska se nyní stávají uměleckými prostředky a jejími zbraněmi anarchie a chaos v boji proti ‚nerozumu‘ ve světě a společnosti. Pozdní tvůrčí pozici

Güntera Eichs dokládají loutkohry *Unter Wasser* a *Böhmische Schneider* a jejich analýzy. ‚Státý kohout‘, který běhá po dvoře, se stává symbolem absurdního postmoderního sociálního a literárního světa.

The article deals with one aspect of the works of Günter Eich, the classics of German post-modernism. The focus is on the metamorphoses of the poet in the course of more than 40 years – from the 30s until his death in 1972 are cited many quotes that show that his poetic and civil position has undergone fundamental transformations – from “faith” on their own “I” and encryption reality over to the active position in the struggle against the language of the steering side of the Force (50 and partially 60s). But gradually disappear Eich's firm conviction of the “reasonableness” of the universe, takes its place by “Nichtmehr-inverstandensein” with all creation. The absurd and the grotesque are now the artistic means, the anarchy and chaos in the fight against the “irrational” in the world and society promote as weapons. The puppet shows “Underwater” and “Bohemian Schneider (Taylor?)” and their analysis are considered as typical examples of the creative position of the late Eich. “The Beheaded Rooster“, running through the yard, is the symbol of the absurd post-modern social and literary world.

Schlüsselwörter:

Deutsche Postmoderne, naturmagische Schule, Sprachlenkung, das Absurde, das Groteske

Německá postmoderna, přírodně magická škola, vedení jazyka, absurdita, groteska

German postmodernism, nature magic school, voice guidance, the absurd, the grotesque

1

Günter Eich als Klassiker der deutschen Postmoderne ist eines der markantesten Beispiele der geistigen Verwandlung und künstlerischen Tarnung. Wer die schöpferische Flexibilität eines Lyrikers im Laufe von etwa 40 Jahren kennen lernen will, der sollte sich in erster Linie in seine widerspruchsvolle Denkart vertiefen. Man dürfte nicht behaupten, dass

nicht auch andere Dichter keine poetischen Veränderungen in ihrem Schaffen gekannt hätten, aber so einen salto mortale von rührseligem Hineinlauschen in die sinnvollen und dennoch geheimnisvollen Stimmen der Natur bis zum kultivierten, provozierten Unsinn in absurder und grotesker Form, was sich eigentlich als klug geplante Anarchie in Eich in seinen Werken erweist – diese Metamorphose bleibt unübertroffen in der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts.

2

Ernst und überlegen schreibt Eich in seinen frühen *Bemerkungen über Lyrik* 1932, dass „das Wesentliche einer Zeit“ in inneren Veränderungen des Ich zu suchen ist. (Eich, 1973, Bd.IV, S. 388) Es dominieren Begriffe, die das Vernünftige, den Sinn der Epoche kennzeichnen: „Denkarten“, „die Gesamtheit der Zeit“ spiegeln „eine allgemeine Weltanschauung“ wider. Es geht in gewogenen Überlegungen um „Denk- oder Lebenssysteme“, die unsere Zeit [d.h. vor dem Zweiten Weltkrieg, vor dem Nazi-Regime] „universal repräsentieren.“ (Eich, 1973, Bd.IV, S. 388) Auch die Lyrik hat ihre zunächst soziale und geistige, sogar intime Funktion. Dabei entsteht die Frage: Welche Vokabeln muss man gebrauchen, um „im ungetrübten Spiegel seines Ichs“ das Wesentliche einer Zeit zu fassen? (Eich, 1973, Bd.IV, S. 389.)

3

1947 hat sich manches geändert. Der Zweite Weltkrieg hat Korrekturen in die Denkweise des Dichters gebracht. „Der kalte Wind der unentrinnbaren Wirklichkeit“ pfeift schneidend durch die Breschen der geistigen Mauern, die die Seele errichtet hat. (Eich, 1973 Bd.IV, S. 393.) Erst jetzt ist er sich seiner schriftstellerischen Mission als sozial aktiver und sogar politischer Position bewusst: „Da Schreiben ein Akt der Erkenntnis ist, ist die Situation des Schriftstellers die eines vorgeschobenen Postens. Im Treiben der Welt kann er sich der immer stärkeren Aktivierung nicht entziehen. Seine Aufgabe hat sich vom Ästhetischen zum Politischen gewandelt...“ (Eich, 1973, Bd.IV, S. 393)

4

Die Sammlung *Abgelegene Gehöfte* (1948) – mag sie auch stilistisch und inhaltlich noch so unterschiedlich sein – belegt auf jeder Seite ‚die ernste Absicht‘ des Dichters, sich mit der Epoche auseinanderzusetzen. Es geschieht auf verschiedene Weisen: Mal sind es naturmagische Gedichte (vorwiegend aus der Vorkriegszeit), ein andermal ein im realistischen Sinne verfasste Bilder aus einem Gefangenenlager (Eich war in amerikanischer Gefangenschaft):

„Durch den Stacheldraht schau ich
grad auf das Fließen des Rheins.
Ein Erdloch daneben bau ich,
ein Zelt hab ich keins.

[...]

Nichts wird sein als der Regen, -
mich schützt kein Dach und kein Damm, -
zertreten wird auf den Wegen
das Grün des Frühlings zu Schlamm.“

(Eich, 1973, Bd.I, S. 33)

5

Die Welt ist nicht mehr ‚heil‘, wie die katholischen Dichter es behaupten, das Schicksal des Heimkehrers ist tragisch, doch auch das Tragische, Elende und Tödliche ist sinnvoll, trägt irgendein Geheimnis, das den Dichter überall umwittert. Die naturmagische Schule, hier im Sinne einer originellen Art des Neosymbolismus, sucht den geheimen Sinn hinter allen Naturerscheinungen. Das Gedicht *Die Häherfeder* ist ein klassisches Beispiel dieser Richtung:

„Ich bin,wo der Eichelhäher
zwischen den Zweigen streicht,
einem Geheimnis näher,
das nicht ins Bewußtsein reicht.

[...]

Der Häher warf seine blaue
Feder in den Sand.
Sie liegt wie eine schlaue
Antwort in meiner Hand.“

(Eich, 1973, Bd.I, S. 43)

Der Zusammenhang der Welt 1949 scheint dem Dichter viel komplizierter zu sein als 1932. Man muss „das vielschichtige Dasein“ erfassen. Neben dem falschen Tiefsinn soll der echte Stil, die wahre Sprache auftreten – „Stil ist kein Schlafpulver, sondern ein Explosivstoff“, schreibt er jetzt. (Eich, 1973, Bd.IV, S. 395)

6

Das Gedichtbuch *Botschaften des Regens* (1955) zeugt nicht nur von neuen stilistischen Mitteln (absolute Metaphern, lapidare Ausdrucksweise u.ä.), sondern auch von dem Versuch, das ‚Vielschichtige‘ auf ein einziges geheimnisvolles Wort und einen Begriff zu reduzieren. Eine verborgene Idee hält die Welt zusammen, wir aber können uns nur mit Hilfe der Lyrik ihr nähern, auszusprechen vermögen wir es nicht. Das Gedicht *Ende eines Sommers* als ein herausragender Gipfel der deutschen Dichtung Mitte des 20. Jahrhunderts verkörpert diese Tendenzen der Entzifferung des Weltsinns unübertreffbar:

„Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume!

Wie gut, dass sie am Sterben teilhaben!

Die Pfirsiche sind geerntet, die Pflaumen färben sich,
während unter dem Brückenbogen die Zeit rauscht.

[...]

Es heißt Geduld haben.

Bald wird die Vogelschrift entsiegelt,
unter der Zunge ist der Pfennig zu schmecken.“

(Eich, 1973, Bd.1, S. 79)

Das Geheimnis der Welt hat seine unerklärliche Seite – die ‚Entsiegung‘ der Naturzeichen kann erst im Augenblick des Todes geschehen. Der Sinn der Welt ist nur existentiell zu fassen, – aber es gibt ihn doch: verschlüsselt, verheimlicht, unzugänglich (im irdischen Leben), jedoch die Existenz im Innersten zusammenhaltend. Die Rede Eichs von 1956 *Der Schriftsteller vor der Realität* markiert einen unlösbaren Knotenpunkt nicht nur in der Lyrik Eichs, sondern auch in der ganzen deutschen Nachkriegsdichtung. Denn es geht hier um das Wesentliche – um die Antwort auf die Frage: Was ist die Wirklichkeit? Wo ist sie? Ist sie zu formulieren?

7

Die Antwort Eichs ist im poetologischen Sinne vielversprechend. Der Dichter demonstriert noch einmal seinen Ernst, wenn er behauptet, dass er Gedichte schreibt, um sich in der Wirklichkeit zu orientieren. „Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder Bojen, die in einer unbekanntenen Fläche den Kurs markieren.“ (Eich, 1973, Bd.IV, S. 441) Die Wirklichkeit ist sinnvoll organisiert, sie kennt eigentlich keinen ‚Unsinn‘, ‚Blödsinn‘ und Anarchie. Deshalb sind auch Eichs Bemühungen, ihre Inhalte zu fassen, sehr ernst, es gibt hier kein Spiel mit der Sprache, sie ist poetisch streng organisiert. Aber ebenso wie seinerzeit bei den französischen Symbolisten ist bei ihm Mitte der 50er Jahre die gegenständliche Welt nur der Anlass, der dingliche Beweis dafür, dass hinter ihr das Wesentliche zu suchen ist: „Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel. Ich muß sie erst herstellen.“ (Eich, 1973, Bd.IV, S. 441)

8

Die Welt sieht Eich als Sprache, das bedeutet, dass erst beim Namen Nennen das Ding zum Wegweiser wird, der uns in die transzendente Sphäre des Eigentlichen und Wahrhaften führt. Die „Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen“ (Eich, 1973, Bd.IV, S. 441), bedeutet mit Hilfe der Dichtung zu der ‚eigentlichen Sprache‘ zu kommen, wo „das Wort und das Ding zusammenfallen“, d.h., wo der Gegenstand und seine nichtmaterielle Substanz nun endlich im Einklang sind – das ist die wirkliche Wirklichkeit, nicht die lügenhafte äußere Schale der Erscheinungen in Form der gegenständlichen Welt. Eich nennt diesen Prozess die „Übersetzung“ mit Hilfe der dichterischen Sprache – identisch kann es mit dem Original nicht sein, aber die größte Kunst des Lyrikers ist es, sich ihm unendlich zu nähern, ohne es zu erreichen.

9

Bekannt ist die Rede Eichs zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1959, in der er versuchsweise das Fazit seiner eigenen poetologischen Entwicklung seit den 30er Jahren zieht. Es ist eine politisch und sozial

zugespitzte Rede, deren Stichwort ‚Kritik‘ ist: Kritik der Macht, Kritik des sozialen absurden Spiels mit der Persönlichkeit, Kritik der lügnerischen Propaganda-Sprache. Besonders kennzeichnend ist Eichs Stellung der Sprache der Dichtung gegenüber, denn er ist davon überzeugt, dass eine neue dichterische Ausdrucksmöglichkeit besteht: „Der Sprache der Dichtung das Vage als Wesensmerkmal unterzuschieben, meint ja nicht die dekorativ geratene Metapher, sondern ist der Versuch, Dichtung zu verharmlosen und sich ihrer Unbequemlichkeit zu entziehen“, sagt Eich (Eich, 1973, Bd.IV, S. 447) und meint damit einen entschiedenen Kampf gegen die Sprachlenkung. Als Mittel zum Widerstand gegen diese Manipulation der Sprache sieht er „auch die esoterische, die experimentierende, die radikale Sprache.“ (Eich, 1973, Bd.IV, S. 452) Sie soll gegen die „perfekt funktionierende Gesellschaft“ gerichtet sein, denn sie ist „Herausforderung der Macht“. Positiv zu sein und „das Schlachthaus mit Geranien“ zu schmücken, das bedeutet umsonst zu schreiben.

10

Damit öffnet Eich die Perspektive einer vielfältigen Opposition – wie im Gebrauch der Sprachmittel, so auch im Kreis der Machtgegner, zu denen alle gehören,

„die sich nicht einordnen lassen, die Einzelgänger und Außenseiter, die Ketzer in Politik und Religion, die Unzufriedenen, die Unweisen, die Kämpfer auf verlorenem Posten, die Narren, die Untüchtigen, die glücklosen Träumer, die Schwärmer, die Störenfriede, alle, die das Elend der Welt nicht vergessen können, wenn sie glücklich sind.“ (Eich, 1973, Bd.IV, S. 455)

11

Die Ende der 50er Jahre veröffentlichten Marionettenspiele und in den 60er Jahren publizierten Gedichtbände, vor allem *Zu den Akten* (1964) und *Anlässe und Steingärten* (1966) weisen wirklich bei Eich bisher unbekannte neue Ausdrucksmittel auf, die hauptsächlich als das Absurde und das Groteske in der Lyrik zu klassifizieren sind. Diese Tendenz ist schon Ende der 50er Jahre, vor allem in den zwei Marionettenspielen *Unter Wasser* (1959) und *Böhmische Schneider* (1960/1961) zu fixieren, die als Signale des ‚Nichtvernünftigen‘ – der Grundeigenschaft des

Weltalls – zu verstehen einzuschätzen sind. Die absurden Umstände der Szene in *Unter Wasser* sind rational nicht zu erklären, denn es ist das „Deck eines untergegangenen Segelschiffs“, auf dem die Handlung vor sich geht. Elias Johnson tippt auf der Schreibmaschine eine Lügengeschichte über seinen Lebenslauf (wie es sich später herausstellt), dabei geht es um eine verstorbene Person („Ich starb im Jahre 1805 in der Seeschlacht bei Trafalgar“), die unter Wasser weiterlebt. Die Muse von ‚Elias‘ ist seine Frau Friederike – eine Wassernixe mit Schuppen, die ihr weh tun. Plötzlich kommt schwimmend ein Engel, der ein warnendes Wort unaufhörlich wiederholt: „Abimelech!“. Er erkennt die Biographie von Elias als Lüge und somit tritt als Verkörperung der biblischen Wahrheit auf: Elias habe den falschen Kopf (denn die Köpfe können grotesk immer gewechselt werden), er sei eigentlich der uralte Hohepriester aus der Bibel Abimelech, der im grauen Altertum gelebt hat. Es hat damals zur Zeit der Sintflut einen Fehler gegeben: Statt Noah sollte Abimelech derjenige sein, der die Welt durch seine Arche retten sollte. „Die Sintflut noch einmal“ fordert der Engel, der neue „Botschaft des Gottes [...] brachte“. (Eich, 1973, Bd.IV, S. 13) Die Geschichte ist also falsch gegangen, sie soll von Anfang an richtig wiederholt werden – das ist die Idee, die hier grotesk in absurder Situation ausgedrückt wird: „Wir fangen mit Abimelech neu an“, sagt der Engel. (Eich, 1973, Bd.IV, S. 14) Das Absurde ist ganz einfach zu verwirklichen, denn die ‚Köpfe‘ können leicht vertauscht werden – die Puppen scheinen zwei ‚Köpfe‘ zu haben – einen Kopf als Maske, Dekor (Elias oder Abimelech) und einen anderen, ‚inneren‘, unsichtbaren ‚Kopf‘, der weiter denkt, wenn auch die Puppenmasken vertauscht werden: „Offenbar ist der Kopf kein entscheidender Körperteil [...], vermutet“ Elias. (Eich, 1973, Bd.IV, S. 15).

Weitere Szenen variieren die Grundgedanken Eichs über Lüge und Falschheit der Geschichte, wo ‚Köpfe‘ eigentlich nicht wichtig sind. Das Absurde und das Groteske liegt dem ganzen Weltall und somit der Menschheitsgeschichte zugrunde. Die beim Hausierer gekauften Köpfe sind eigentlich ein sehr gutes Tarnungsmittel, um die Wahrheit zu verschleiern. Allmählich wird die Geschichte zu einem grotesken Spiel mit Köpfen – Abimelech in der Schlacht bei Trafalgar – es ist alles in diesem absurden Spiel, das *Geschichte* heißt, möglich. Die versunkene Welt oder aquis submersus – denken wir an das tragische neuromatische Motiv bei Theodor Storm, jedoch ohne Sinnlosigkeit – ist hier eigentlich die

verkehrte Welt des Sinnlosen. Bei spätem Eich erscheint die Sinnlosigkeit der Geschichte als absurdes paradoxes Spiel mit falschen Werten:

„'Unter Wasser', schreibt Heinz F. Schafroth; ‚ist Eichs erster Text, der angesichts des Zynismus dieser Instanz die Welt auf sich selbst verweist. Es ist eine Welt unter Wasser, die absurderweise von einer neuen Sintflut bedroht ist. Eine Welt des billigen Glücks von Raubmörder und Hure, bevölkert mit kleinen Schurken und harmlosen Perversen.‘ (Elias entpuppt sich als Räuber, der geköpft worden ist, seine Frau als Hure.)“ (Heinz F. Schafroth, 1976, S. 94)

12

Das zweite Marionettenspiel heißt *Böhmische Schneider* (1960/61) und ist ebenso im grotesk-surrealistischen Geiste geschaffen. Absurd scheint die ganze dargestellte Situation zu sein: In der Werkstatt der Firma Cvrček & Seidl werden nicht ganz gewöhnliche Kostüme und Anzüge hergestellt. Auch die handelnden Personen Cvrček und Rosa Rosa sind groteske Puppen mit surrealistischem Aussehen: Cvrček „hat überlange Beine und sechs um einen kugelförmigen Rumpf verteilte Arme, langen Hals, kaum davon abgesetzten Kopf mit lappigen Ohren“ (Eich, 1973, Bd.IV, S. 45), Rosa Rosa ist ebenfalls eine phantastische und karikierte Gestalt, die parodistisch an den antiken Kentaurus erinnert. Ihr Oberkörper ist menschlich, doch dahinter ist „der Höcker eines Dromedars, vier Hufe, langer Kuhschwanz“ zu sehen. Die edle mythische Gestalt sinkt zu einem deprimierten Wesen auf burleske Weise herab. Die ‚Kostümierung‘ dieser kentaurischen ‚Frau‘ (oder was ist sie?) verrät ihr spießig konsumiertes Sein: „Sie trägt ein rosa Sommerkleid aus durchsichtigem Stoff. Hochfrisiertes rotes Haar. Lange schwarze Handschuhe. Lorgnon. Schwarze Strümpfe, die aber die Hufe freilassen.“ (Eich, 1973, Bd.IV, S. 47) Dieses Phantasiegebilde sollte wahrscheinlich symbolisch die tückische Kommerzwelt darstellen, denn die eigentliche Absicht der ‚Dame‘ ist eigentlich nicht, ein Kostüm zu bestellen, sondern geheim 365 Eier zu legen, aus denen wiederum phantastische kentaurische Wesen schlüpfen. Ihre Aufgabe ist, alle Ballen von Tuch der Firma zu zerfetzen und sie zu ruinieren. Aus einem der Eier schlüpft das Mädchen Bella, das sich als Bella M.Porrtsche vorstellt. Sie verlockt den Inhaber der ruinierten Firma Ernest M.Seidl zu einer Fahrt und steigt zusammen mit ihm in eine Eierschale, die sich als Gondel in die

Luft erhebt. Rosa hat inzwischen die Polizei („in den verschiedensten Mutationsformen“) gerufen und das absurde Spiel endet in allgemeiner Prügelei, wobei die ganze Gesellschaft an einem Faden (es ist doch ein Puppenspiel!) hochgezogen wird. (Eich, 1973, Bd.IV, S. 63) Ob damit eine Parodie auf Erlösung im Himmel gemeint ist oder einfach die Laune eines getarnten Regisseurs ist, diese Frage bleibt ohne Antwort. Das ganze Stück ist eigentlich eine surrealistische Burleske, die den Unsinn der Konsumgesellschaft präsentiert.

13

Die schon erwähnten letzten Gedichtbände von Eich *Zu den Akten* und *Anlässe und Steingärten* in der ersten Hälfte der 60er Jahren zeichnen sich stilistisch durch kaum aufklärbare Assoziationsketten und eigenartige Neubildungen aus, obwohl auch hier absurde, im surrealistischen Geiste aufgezeichnete Situationen zu bemerken sind:

„Vergessen, mein Taucher,
beginn,
die Kiesel zu vermessen,
Satzspuren abzugießen
in Algenrost.

Das Weltmodell aus
Luftblasen, Beleuchtung,
verworfenen Versen.

Flossenschläge
zu Träumen machen,
Träume zu
Flossenschlägen.“

(Eich, 1973, Bd.I, S. 161)

Unerklärbare Assoziationsfelder faszinieren den Leser. Die logischen Zusammenhänge sind so chiffriert, dass der Empfänger den Kontakt zum Dichter verlieren kann, was Eich bestimmt mit Absicht tut, um den Leser zu ‚vernarren‘. Es sind in erster Linie die berühmten lyrischen Formeln Eichs, mit denen er die totale Reduzierung seines poetischen Stils beendet:

- „1.Hoffnung, alte Wolfsfährte
- 2.Mein Versteck in der Dreiteilung des Winkels

3. Eine Knotenschrift für Regina Olsen“
(Eich, 1973, Bd.I, S. 131)

Die traditionelle Lyrik ist somit vollständig aufgegeben worden, geblieben sind nur verheimlichte intime Überlegungen, zu deren Dechiffrierung oft der Schlüssel fehlt. Doch der Gesamtkontext des Schaffens von Eich lässt den Hauptinhalt solcher ‚Formeln‘ feststellen: Es ist der immer bitterer gewordene Skeptizismus einer der wahnsinnig gewordenen sozialen Welt gegenüber, der des Dichters Nicht-Glauben an eine vernünftige Lösung der Widersprüche vorausahnt.

Karl Krolow gibt die präzise Charakteristik des Spätwerks von Eich in großen Zügen, wenn er schreibt, dass das Spätwerk des Dichters

„[...]keine Zaubersprüche mehr waren. Eher Beispiele für Abwinken, für dieses Genughaben, das mehr und mehr zu erkennen war, wenn es sich auch ironisch oder skurril oder banal nach Art des Kalauers tarnte. Eichs Dichtung entzog sich auf diese Weise vollends einer Wirklichkeit, die ihm eigentlich immer verdächtig erschienen war.“ (Krolow, 1973, S. 98–99.)

Das Interview aus dem Jahre 1967 zeugt von einer tiefen Depression des Dichters, der jetzt das Nichtvernünftige als bestimmend in der Welt sieht:

„ich würde sagen, ich habe mich vom Ernst immer mehr zum Blödsinn hin entwickelt, ich finde also das Nichtvernünftige auf der Welt so bestimmend, daß es auch in irgendeinerweise zum Ausdruck kommen muß. Ich kann also den tiefen Ernst, den ich früher gepflegt habe, nicht mehr verstehen und kann ihn auch nicht aushalten... ich würde es wirklich im dadaistischen Sinne anschauen, nämlich, daß der Blödsinn eine ganze bestimmte Funktion in der Literatur hat, vielleicht auch eine Funktion des Nichteinverständnisses mit der Welt.“ (Eich, 1973, Bd.IV, S. 408)

Das Absurde und Paradoxe im späten Schaffen von Eich hat also ihre tiefen Wurzeln in der geistigen Entwicklung des Dichters. 1971, in seinem wahrscheinlich letzten Interview antwortet er auf die Frage „Was ist nun der Grund für Ihre völlige Wandlung?“ mit den Worten: „.. Ich bin gegen das Einverständnis der Dinge in der Schöpfung.“ (Eich, 1973, Bd.IV, S. 415) Der Avantgardismus Eichs resultiert aus seinem mehr als 40 jährigen intellektuellen Werdegang: Die Naivität der schöpferischen Transzendenz und des vernünftigen Credo im Maßstabe des

Weltalls sind endgültig vorüber. Der Schriftsteller steht jetzt vor einer vollständig sinnlosen Realität, die nur zum dadaistischen Auslachen in der Form des Absurden und Grotesken da ist:

„Durch den Türspalt sehn wir die Welt:
Einen geköpften Hahn,
der über den Hof rennt.“
(Eich, 1973, Bd.I, S. 115)

Quellenverzeichnis

Eich, Günter (1973). *Gesammelte Werke. Bd.I–IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

„Gesammelte Werke“, herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Verbindung mit Ilse Aichinger und unter Mitwirkung von Susanne Müller-Hanpft, Horst Ohde, Heinz F.Schafroth und Heinz Schwitzke.

Literaturverzeichnis

Krolow, Karl (1973). ‚*Laß uns Einsätze erhöhen*‘. In: Siegfried Unseld (Hg.). *Günter Eich zum Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Schafroth, Heinz F. (1976). *Günter Eich*. München: Verlag C. H. Beck. Verlag edition text+kritik.

Zwei verkannte Hörspiele. Zum deutschsprachigen Hörspielschaffen von Bohumila Grögerová und Josef Hiršal

Pavel Novotný
Universität Liberec

Annotation

Die vorliegende Abhandlung setzt sich zum Ziel, kurz und bündig auf zwei bedeutende und zugleich beinahe unbekannte Hörstücke von Josef Hiršal und Bohumila Grögerová aufmerksam zu machen, nämlich *Lunovis* und *Zweiäugiges Wortspiel*. Es handelt sich um experimentelle Werke, die am Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre speziell für den deutschen Rundfunk geschrieben wurden, und zwar direkt für die westdeutsche Produktion.

Bohumila Grögerová a Josef Hiršal náleží ke klíčovým postavám české experimentální literatury. Příspěvek se zabývá jejich dvěma zapomenutými rozhlasovými hrami *Lunovis* a *Zweiäugiges Wortspiel*, především v souvislosti s literárním experimentem, který se v Československu plně rozvinul v šedesátých letech. Jejich dvě rozhlasové hry byly napsány na konci šedesátých a počátku sedmdesátých let pro západoněmeckou rozhlasovou produkci, na počátku normalizace.

Bohumila Grögerová and Josef Hiršal are regarded as key mediators and also as crucial personalities of the czech poetry experiment. The subject of the article are their two almost unknown radio-plays *Lunovis* and *Zweiäugiges Wortspiel*, primarily as a consequence of german-czech contacts and cooperation during the sixties. These radio-plays were written for the west-german production, at the beginning of the normalisation process.

Schlüsselwörter:

Literarisches Experiment, Hörspiel, Radio, Stereo, 70er Jahre

Literární experiment, rozhlasová hra, rádio, stereo, sedmdesátá léta

Literary Experiment, Radio-Play, Radio, Stereo, Seventies

1 Einleitung

Die Stücke *Lunovis* und *Zweiäugiges Wortspiel* entstanden am Anfang der Normalisierung, in jener Zeit also, in welcher die Kontakte zwischen der Tschechoslowakei und dem Westen stark reduziert wurden. Beide deutschgeschriebenen Typoskripte wurden vermutlich noch 1970 von Reinhard Döhl über die Grenze geschmuggelt (vgl. Grögerová, Hiršal 1997)¹ und später wurden sie, freilich leider ohne jede weitere kreative Teilnahme der Autoren, im Westdeutschen (WDR) und Saarländischen Rundfunk (SR) in die akustische Form gebracht. Es handelt sich zweifellos um Stücke, die über ein sehr hohes künstlerisches Niveau verfügen und kaum als Gelegenheitswerke oder Marginalien anzusehen sind; u. a. belegen sie deutlich, dass Hiršal und Grögerová, trotz allen technischen Beschränkungen eine sehr gute Einsicht in die aktuellen europäischen Tendenzen im auditiven bzw. radiophonen Schaffen hatten.²

Der primäre Grund, warum beide Hörspiele für die deutsche Produktion bestimmt waren, liegt auf der Hand: Dank den ‚Normalisierungsmaßnahmen‘ war es in der Tschechoslowakei (u. a.) kaum mehr möglich, in einem Rundfunkstudio experimentelle, von den konservativen Normen abweichende Werke zu schaffen. Abgesehen davon ergab sich auch im Laufe der 60er Jahre nur sehr selten die Möglichkeit, in einem professionellen Studio frei experimentell arbeiten zu können (siehe dazu Nápravník / Dvorský 2002). Hörspiele, die man in Deutschland als *Neues*

1 In dem informationsdichten Vortrag von Hiršal/Grögerová bleibt unerwähnt, dass die Autoren außer diesen zwei Stücken noch weitere Hörspiele und Hörspielminiaturen geschrieben haben; erwähnenswert ist vor allem das nie publizierte stereophone Stück *Faust im Stimmenwald* (PNP 47/99, *Rozhlasové hry*), welches durch Erweiterung und Neumontage des klassischen Puppenspiels entstand.

2 Der Verfasser dieses Beitrags war praktisch der Erste, der sich nach 45 Jahren für diese Stücke interessiert hat; dadurch kam es 2013 auch zu dem erfreulichen Moment, Frau Bohumila Grögerová diese alten Aufnahmen – die sie nie gehört hat – zu übergeben.

*Hörspiel*³ bezeichnet, gab es in der tschechoslowakischen Produktion praktisch überhaupt nicht, mager bleibt auch die Produktion der auditiven Poesie, also kürzerer poetischer Kompositionen, die prinzipiell dem Neuen Hörspiel sehr nahe stehen. Während sich diese Tendenzen im Westen zwar auch nicht problemlos, jedoch immer deutlicher durchgesetzt hatten, blieb die öffentliche Produktion des Tschechoslowakischen Rundfunks von diesen Tendenzen praktisch unberührt.

Beide Stücke sind stereophon geschrieben, in relativ feiner klanglicher Situierung, nämlich in fünf Positionen:⁴

P1 (extrem links) P2 (links) P3 (Mitte) P4 (rechts) P4 (extrem rechts)

Im Hörspiel der 60er Jahre setzte sich die Stereophonie zwar schon langsam durch, jedoch insbesondere als Mittel der Illusion, als Simulierung der Realität. Bei Hiršal und Grögerová, so wie bei anderen Autoren des Neuen Hörspiels, wird die Stereophonie jedoch nicht als ‚reproduktives‘, illusionsstiftendes Mittel benutzt, sondern rein ‚produktiv‘, als strukturelles Verfahren.⁵ s. wie viele andere Klang- und Sprachexperimentatoren (Ernst Jandl/Friederike Mayröcker, Ror Wolf, Ferdinand Kriwet, Paul Pörtner, Franz Mon etc.) strebten beide Autoren eine solche Art der Darstellung an, die mit spezifischen Möglichkeiten des akustischen Mediums rechnet und auf dem Papier praktisch ‚nicht möglich‘ ist. Anders gesagt: Es handelt sich um einen durchkomponierten literarischen Text, der sich aber nicht auf die Fläche des Papiers beschränkt, sondern die plastische Wirkung der akustischen Vermittlung ins Spiel bringt. Ein stereophoner, dazu noch geschnittener und akustisch weiter bearbeiteter *Hörtex*⁶ kann mit mehreren Dimensionsachsen

3 Also die Stücke im Sinne Jandls, Kriwets, Pörtners, Rühms etc. – dazu siehe z. B. die *Hörspielmacher* von Schöning (1987) oder auch *Neues Hörspiel* (Schöning, 1970)

4 Genau diese „Notation“ kommt in den Stücken, etwa in *Fünf Mann Menschen* von Jandl/Mayröcker vor. Sowohl das auditive Schaffen von Jandl als auch die Vorlagen früherer Hörspiele waren Hiršal und Grögerová gut bekannt.

5 Die Experimentatoren wie Franz Mon oder Ernst Jandl haben sehr schnell erkannt, dass die Stereophonie – sowie der Rundfunk im Allgemeinen – nicht nur den reproduktiven Zwecken zu dienen vermag, sondern den strukturellen. Siehe z. B. die Studie von Mon *Hörspiele werden gemacht* oder Kriwets frühen Text *Sehtexte-Hörtex*, der in Anlehnung an Stockhausen gerade auf den *produktiven* Charakter neuer Hörkunst aufmerksam macht; Kriwets Studie befasst sich zwar nicht mit der Stereophonie, prinzipiell geht es jedoch aus dem Prinzip des offenen Kunstwerks hervor, welches ja durch die Stereophonie entfaltet werden kann.

6 Mit dem Begriff des *Hörtex* arbeitet konsequent Kriwet, der seine radikalen Audiocollagen gerade als *Hörtex* bezeichnet. In den 60er Jahren schrieb er auch mehrere theoretische Abhandlungen über die Hörtex (siehe Anm. 5).

arbeiten (nicht nur rechts-links, sondern auch hinten-vorne bzw. nahe und entfernt, sowie mit einer festen Zeitachse). Zugleich bedienen sich beide Spiele reich des Collage- und Montage-Verfahrens und statt Handlungen verfolgen sie Kontraste, Schnitte, Rhythmen etc., die erst durch den Klang deutlich zum Ausdruck kommen können. So bietet ein akustisch bearbeiteter Text, dessen Schichten durch die Stereophonie noch vervielfältigt werden können, logischerweise andere Möglichkeiten als dessen gedruckte Form.⁷

2 *Lunovis*

Das erstgenannte Hörspiel *Lunovis*⁸ arbeitet, wie der Morgensternsche Titel bereits andeutet, mit dem Motiv des Mondes, weiter und konkreter mit dem Thema des Mondflugs, was ja besonders am Ende 60er Jahre, vor allem im Zusammenhang mit Apollo 11, sehr populär und auch aktuell war.⁹ Das Stück entfaltet eine bunte Collage aus verschiedensten Sprachen, eine Mischung aus Berichten, Reklamen, aber auch aus literarischen Werken, wobei das disparate Material nach exakten, häufig permutativen oder kombinatorischen Spielregeln im stereophonen Raum situiert ist. Diese Spielregeln entwickeln als Prozesse die eigentliche ‚Handlung‘ des Stückes, wobei gerade die stereophone Positionierung eine wichtige Rolle für dessen progressiven Verlauf spielt. Eine breitere Analyse des raffinierten Umgangs mit der Stereophonie sowie ihrer Konsequenzen für die Interpretation des Spiels bedarf einer speziellen, ausführlicheren Studie¹⁰ und im engeren Rahmen dieser Ab-

7 Dieser technische Kniff bedeutet paradoxerweise die eigentliche Rückkehr zu jener althergebrachten akustischen Dimension der Poesie, die vor der Erfindung des Buchdrucks dominierend war – als Lied oder Rezitation, als mündliche, akustische Überlieferung.

8 Anfang der 90er Jahre wurde auch eine tschechische Version des Stückes aufgenommen (*Lunovis aneb Měsíčku na nebi hlubokém*), sie stellt aber keine Übersetzung der ursprünglichen deutschen Version dar, sondern deren textuelle Erweiterung und Umarbeitung. Die Stimmung der tschechischen Version ist im Vergleich mit dem ursprünglichen Stück auch lyrischer, weniger exakt, was den Umgang mit der stereophonen Gliederung (die geometrische bzw. dialektische Positionierung der Fragmente fehlt hier völlig) und die Radikalität der Collage angeht.

9 Siehe auch Kriwets Radiostück *Apollo Amerika* sowie dessen gleichnamige Buchversion, oder die Filmversion *Apollo Vision*; alle diese Formen reflektieren die Mondlandung als mediales Phänomen, und entwickeln somit ein präzises Portrait der amerikanischen Medienwelt.

10 Ausführlichere Analysen der Stücke werden im Rahmen einer umfangreicheren Arbeit über die akustische Literatur vorbereitet, die sich neben Hiršal und Grögerová auch mit Ferdinand Kriwet und Gerhard Rühm befasst.

handlung, die lediglich auf beide Stücke aufmerksam machen will, sei nur das Wichtigste erwähnt.

In erster Linie ist anzuführen, dass die Stereophonie, als technisches Verfahren, die mathematisch-geometrische Dimension des Stückes stiftet, zugleich aber auch dessen metaphorische und poetische Wirkung ‚synthetisiert‘.¹¹ Grundsätzlich gilt, dass das collagierte Material im stereophonen Raum so situiert ist, dass es den Gegensatz zwischen der irdischen Schwere und der Räumlichkeit bzw. Unendlichkeit des Alls ausdrückt: In der Mitte befinden sich durchaus ‚irdische‘ Texte wie z. B. Propaganda, Reklamen, Radiosendungen, Nachrichten etc. Die seitlichen Positionen nehmen dagegen solche Texte ein, die auf das Räumliche, Weltallmäßige verweisen, und zwar sowohl im physikalischen Sinne als auch im Sinne der Phantasie oder auch Poesie: Sendungen von Apollo 11, Ausschnitte aus dem *Freiherr von Münchhausen*, *Cyrano*, oder der *Reise zum Mond* von Jules Verne. Der Flug zum Mond gilt somit sowohl als physischer Vorgang, zugleich aber auch als dialektischer Weg vom Irdischen zum Poetischen, wobei das Poetische, die Metapher – der Mond – als Gegenkraft und zugleich als (stereophone) orbitale Bewegung um die punktuelle irdische Schwerkraft zu verstehen ist.

Die oben beschriebene Positionierung ist jedoch nur als Ausgangspunkt zusehen, denn die Stereophonie wird hier, wie bereits angedeutet, zu einer ‚prozessualen‘ Konstituente des Verlaufs, nämlich als Ausdruck einer Progression, genauer: der Annäherung an das Objekt. So fängt man mit allen Texten bzw. Stimmen in der mittleren Position an, je näher man aber zum Mond gelangt, umso breiter öffnet sich die stereophone Basis, bis sich der Klang und dessen völlig abstraktes Wortspiel im breitesten stereophonen Raum ausbreiten. Das Stück kulminiert mit der Mondlandung und einer freien akustischen Bewegung auf der virtuellen Mondoberfläche. So werden im stereophonen akustischen Gewimmel die Mondkrater und –berge aufgezählt und die optische bzw. textuelle Wahrnehmung wird in ein akustisches Bild umgesetzt:

11 Diese Tendenzen sind, wie bekannt, bei Max Bense vorhanden, dem eigentlichen Kopf der Konkreten Poesie. Siehe z.B. seine *Einführung in die informations-theoretische Ästhetik*, die sich gerade mit der synthetischen Poesie befasst.

Byrd Belkowich Mare Humboldtianum Gauss Neper Mare Smithii
 Hecateus Humboldt Lyot Demonay Drygalski Bailly Bouvrad Rook
 Mountains Einstein Oceanus Procellarum Sinus Roris Babbage Mare
 Frigoris (...) (L 33)

Schließlich endet das Stück mit einem unbefangenen Crescendo verschiedenster, rhythmisch geordneter „Mond“-Wortkomposita und Mond-Assoziationen (bis hin zu „Mon Franz“) (L 33ff), und somit werden die maximale räumliche Freiheit und ebenfalls eine maximale Abstraktion erreicht. In diesem Sinne hat das Stück durchaus romantische, oder sogar Schiller'sche Züge: Die Freiheit (egal welcher Art) ist möglich, doch bloß jenseits der Erde.¹²

3 *Zweiäugiges Wortspiel*

Das Hörstück *Zweiäugiges Wortspiel* wurde ebenfalls speziell für die deutsche Produktion geschrieben, und im Unterschied zu *Lunovis* besteht hier keine tschechische Parallelversion. Dem Spiel liegt eine reale Collage zugrunde, „[...] die Jiří Kolář seinen Freunden gewidmet hat [...]“ (ZW 1) und prinzipiell basiert das Stück sogar auf der Umsetzung von Kolářs Bild in eine akustische Struktur. In dem Typoskript wird dieser Bezug nur flüchtig erwähnt, sodass er auf den ersten Blick bloß wie eine Metapher oder ein lockerer Verweis wirkt; demnach ist es möglich oder sogar wahrscheinlich, dass die deutschen Rundfunkarbeiter diese Collage, Dank der in den 70er Jahren kompliziert gewordenen Kommunikation, überhaupt nicht kannten; in der Annotation zum Stück bleibt das Bild – dieser wichtige Schlüssel – unerwähnt.¹³ Kolářs Doppelportrait war auch nicht öffentlich bekannt, es gehörte zum Pri-

12 Siehe z. B. Schillers bekanntes Gedicht *Zum Antritt des neuen Jahrhunderts*.

13 Die offizielle Pressenotiz in den Archivunterlagen des SR lautet: „Es geht um einen Mann und eine Frau bzw. um ein Männerauge und ein Frauenaug, die Ausschau halten nach Wörtern. Der letzte Satz des Männerauges lautet: „Wir haben eine begrenzte Aussicht. Wir kennen nur Wortgegenden.“ Worauf das Frauenaug antwortet: „Es geht bloß um Worte. Und was ist ein Wort?“ Diese Frage berührt die Frage nach der Verlässlichkeit von Worten. Zwar benennen die beiden Personen in immer neuen Versuchen bestimmte *Wortgegenden*, die sich aber einer Fixierung durch Benennung regelmäßig entziehen. Die *Wortgegenden*, vom Frauenaug beschrieben, sind bis in den einzelnen Wortgebrauch dem des Männerauges entgegengesetzt: Diese Dialektik des Selbstbehauptens durch Worte verneint jeweils die Position des Gegenübers. Um diese beiden Stimmen gruppieren sich Chöre, die in einem Harmonisierungsprozess die Antinomien der Stimmen in sich aufheben. (ZW 1).

vateigentum von Bohumila Grögerová und bis heute befindet es sich im Besitz ihrer Familie (siehe Bild im Anhang).

Auf dem Bild sieht man einen Januskopf, gleichermaßen Trennung und Einigung, eine gemeinsame Wortlandschaft, zugleich aber zwei verschiedene Sichrichtungen in diese Landschaft. Relativ leicht ist auch zu erkennen, dass es sich um ein Doppelportrait von Hiršal (links) und Grögerová (rechts) handelt. Die Collage von Kolář wird dieser Konstellation nach in ein stereophones Stück umgesetzt und im akustischen Raum anschließend weiter interpretiert und assoziativ entfaltet, sodass dieses Doppelportrait völlig in die auditive Form transformiert wird. Das Stück vermag selbstverständlich auch ohne diesen Schlüssel zu wirken, da es ein selbstständiges akustisches Bild darstellt bzw. ein Bild als Vorstellung vermittelt; die Vorkenntnis dieses Bezugs macht das Spiel jedoch viel durchsichtiger, klarer und sicher auch tiefer. Die im Stück vorhandene Beschreibung des Bildes trifft dessen wichtigste Züge, u. a.: „Ich habe zwei halbierte Nasen, zwei halbierte Münder, zwei halbierte Kinne und zwei ganze Augen. Das linke männliche. Das rechte weibliche.“ (ZW 1) Das Stück basiert zweifellos auf der berühmten Wittgensteinschen These, dass die Grenzen der Sprache die Grenzen eigener Welt bestimmen – zugleich geht es jedoch mit dieser These ironisch um, indem es sie im wörtlichen Sinne ergreift und auf die flache Welt des gedruckten Wortes bezieht. Damit wird freilich keine reale Welt vermittelt, sondern gerade bloß die genuine Welt der Worte: „Wir kennen nur Wortgegenden.“ (ZW 26) sagt eine der Stimmen.

So wie Kolářs Collage basiert das Stück auf dem Prinzip der Trennung und Einigung geschlechtlicher Gegensätze (am deutlichsten in der Ehe bzw. Vermählung): Durch das Experiment zieht das Doppelportrait viele traditionelle Parallelen von der Bibel über die Barockdichtung bis hin zur Romantik – als Vereinigung im Leben und Tode, als Zwiespältigkeit des menschlichen Geschlechts. Zugleich funktioniert es rein sprachreflexiv, als Vereinigung und Entfremdung im sprachlichen Kommunikationsakt: Beide Gesichter bzw. Seiten des stereophonen Feldes bestehen aus unterschiedlichem Wortmaterial, welches aber zugleich einem gemeinsamen Vokabular bzw. Wörterbuch entstammt; so besteht das Männergesicht aus (von einem Männerchor rezitiert, praktisch direkt aus Kolářs Collage vorgelesen): „sépalo – sépara – séparateur – séparat – plaque“ (ZW 1f), während das Frauengesicht aus „amoura – amourea – mpos – imposant – mposé – oculiste“ (ZW 2) zusammengesetzt ist. Auch die Umgebung, dem Bild entsprechend, entstammt einer einzigen

Quelle, wobei jedes Gesicht jedoch in eine völlig andere Wortlandschaft schaut. „Ich bin ein Männerauge, ich schaue in die linke Landschaft vs. Ich bin ein Frauenaugenauge. Ich schaue in die rechte Landschaft.“ Auf die gleiche Art werden anschließend auch die Wortfragmente der Wortlandschaft vorgelesen, wobei aber das Männergesicht das Wortmaterial anders beurteilt als sein weiblicher Gegensatz; während der Mann u. a. „geviertelte Buchstaben, viele gefoltete, gerissene, geschnittene und gebrochene Wörter sieht“ (ZW 3), sagt die Frauenstimme: „Ich sehe eine Ebene von Wörtern, einen Kirchhof von Wörtern, eine Wiegestätte von Wörtern.“ (ZW 4) Auf die Existenz und Natur der Gesichter übertragen: Ihr Charakter wird sowohl durch ihren eigenen Wortschatz als auch durch ihre sprachliche Umgebung geformt.

Das Spiel mit dem im Bild vorhandenen Material bildet praktisch nur den Ausgangspunkt des gesamten Spiels; die Kommunikation mit all ihren Widersprüchen wird thematisiert und systematisch von der Satz- über die Wortbildung bis zur lautlichen Ebene zerlegt. Ebenfalls wird auch mit der Visualität des Textes weiter gearbeitet, indem die ursprüngliche figurale Darstellung in den Bereich der bloßen Wort- oder Lautkonstellation verschoben wird. Schritt für Schritt reduziert Grögerová die dialektische Botschaft des Stückes bis auf die minimalistische Ebene der Lautdichtung, die zugleich als visueller Text wahrnehmbar ist („ZP“ als Bezeichnung für „Zentrale Position“) (ZW 25):

ZP

V E R M Ä H L U N G S F E I E R
 E R M Ä H L U N G S F E I E R L
 R M Ä H L U N G S F E I E R L E
 M Ä H L U N G S F E I E R L E I
 Ä H L U N G S F E I E R L E I C
 H L U N G S F E I E R L E I C H
 L U N G S F E I E R L E I C H E
 U N G S F E I E R L E I C H E N
 N G S F E I E R L E I C H E N B
 G S F E I E R L E I C H E N B E
 S F E I E R L E I C H E N B E G
 F E I E R L E I C H E N B E G Ä
 E I E R L E I C H E N B E G Ä N
 I E R L E I C H E N B E G Ä N G
 E R L E I C H E N B E G Ä N G N
 E L E I C H E N B E G Ä N G N I
 L E I C H E N B E G Ä N G N I S

Dieses akustisch-visuelle Gedicht kommt in dem Stück später noch einmal vor, nämlich in umgekehrter Reihenfolge, sodass der Prozess des Werdens und Vergehens als abgerundeter Kreislauf erscheint. Der Übergang von einem Wort zum anderen wird schrittweise stereophon vermittelt, indem im oben angeführten Falle die Männerstimme Schritt für Schritt die Frauenstimme überdeckt: ERMÄHLUNGSFEIERL, RMÄHLUNGSFEIERLE bis nur das Wort LEICHENBEGÄNGNIS im vollen Umfang des stereophonen Bereichs ertönt. Ein solches Wortspiel ist auf dem Papier zwar gut sichtbar, im akustischen Medium jedoch wesentlich sinnlicher wahrnehmbar und dabei, wie oben bereits erwähnt, auch um die Dimension des realen Zeitverlaufs bereichert, denn die Zeit stellt hier keine fiktive Größe dar, wie es bei gedruckten literarischen Texten der Fall ist, sondern eine völlig reale Zeit des

akustischen Events – hier wird ein rhythmisch tickender Ausdruck des *memento mori* vermittelt, ein unausweichlicher Weg vom Leben zum Tode.

Wie in dem Hörspiel *Lunovis* kommt es in *Zweiäugiges Wortspiel* zu einer organischen Verbindung jahrhundertalter poetischer Traditionen mit dem modernen, äußerst radikalen Experiment. Das moderne Medium wird hier eindeutig als Mittel der Bereicherung der Poesie benutzt, indem es dem alten Topos eine völlig neue, exakte und analytisch tiefgreifende Sprache gibt. Das materialisierte sprachliche Zeichen bzw. die gesamte flache Wortgegend erscheint hier zugleich als Ausdruck tiefster menschlicher Intimität, als beschränktes, jedoch einziges Mittel, die menschlichen Beziehungen und das Leben zu reflektieren. So wie die Collage von Kolář ist dieses Hörspiel nicht nur allgemein, sondern im direkten Bezug auf das Bild auch rein biographisch zu verstehen, nämlich als „Liebesakt“, der in dem gemeinsamen literarischen Schaffen besteht.¹⁴

4 Fazit

Bohumila Grögerová und Josef Hiršal gehören zu die Autoren, die als wichtige, international orientierte Persönlichkeiten eine sehr gute Einsicht in das Hörspielexperiment und das auditive Schaffen der 60er Jahre hatten; im tschechischen Kontext gehören sie auch zu den wenigen Autoren, die sich mit diesem Kunstbereich in den 60ern konsequenter befassten. Soll man ihr auditives Schaffen einem bestimmten Typus zuordnen, dann gehört es in den Bereich solcher auditiven Werke, die den ‚geschriebenen‘ Text als Ausgangsmaterial verwenden – in dieser Hinsicht stehen sie dem radiophonen Schaffen von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker sehr nahe. Ferner ist hier ein klarer Zusammenhang mit der visuellen und permutativen Poesie zu sehen, etwa im Sinne von Franz Mon oder Eugen Gomringer; durch die Verwendung einer genauen textuellen Vorlage unterscheiden sich Hiršal und Grögerová deutlich von solchen Autoren wie z. B. Ladislav Novák, Henri Chopin oder Francois Dufréne, die sozusagen ‚direkt mit dem Klang‘ schrieben, und das Papier praktisch durch das Tonband ersetzen.

¹⁴ Im Original: *Autorská spolupráce muže a ženy je ve své nejhlubší podstatě aktem lásky* (Hiršal/Grögerová, 1991. S. 188).

Beide hier behandelten Hörspiele verweisen mit ihrer mathematischen Exaktheit auf die „Informationsästhetik“ von Max Bense, die die poetische Wirkung durch künstliche, algorithmische Wege zu synthetisieren versucht. Sowohl in *Lunovis* als auch in *Zweiäugiges Wortspiel* wird dieser durchaus kaltblütige, reflexive Umgang mit der Sprache nicht als beschränkende, puristische Bestimmung des poetischen Verfahrens verstanden, sondern als dessen Erweiterung. Schon durch die Thematik und Motive ziehen beide Hörspiele deutliche Verbindungsfäden zu den uralten poetischen Traditionen, zu der Romantik wohl am deutlichsten. Das alte, frühromantische Ziel, die Kunst mit der Mathematik (auch Kombinatorik, Logik oder sogar Chemie)¹⁵ zu verbinden, wird hier neu aufgegriffen und um neue Verfahrensweisen bereichert.

Beide Hörspiele lassen sich nicht nur im tschechischen Kontext als wahre Pionierwerke ansehen, mit allen technischen Risiken und Problemen, die sie betreffen. Bei allen ästhetischen Qualitäten dieser Werke bleibt eines problematisch: Nämlich die Frage nach ihrer Rezeption bzw. nach der realen Möglichkeit, diese Werke – vor allem bezüglich der Zeit ihrer Entstehung – in ausreichender Intensität wahrnehmen zu können. Denn beide Stücke entwickeln so komplexe und vielschichtige Strukturen, dass sie während einer gängigen Radiosendung nur schwierig entschlüsselt werden können; als wahre Sprachlabyrinth fordern sie dazu auf, wiederholt gehört zu werden, was wiederum im traditionellen Radioformat kaum möglich ist.¹⁶ Dabei ist auch die textuelle Natur beider Stücke wichtig; *Lunovis* und *Zweiäugiges Wortspiel* sind zwar nicht primär als Lesestücke geschrieben, es handelt sich jedoch um geschriebene Partituren, die praktisch nur ‚intuitiv‘ in akustische Bereiche zielen – ohne jede praktische Erfahrung mit stereophoner Tontechnik. Beide Werke haben die Natur experimenteller ‚Textstrukturen‘, die von ihrer mannigfachen Konstitution her zum wiederholten ‚Lesen‘ oder auch ‚Sehen‘ auffordern – und gerade hier zeigt sich einer der größten Unterschiede zwischen einem global wahrzunehmenden (auch visuellen) Text und einer in realer Zeit verlaufenden Aufnahme.

Die Wirkung beider Stücke tritt in voller Stärke erst dann hervor, hat man sie als wiederabspielbare ‚Klangkonserven‘ zur Verfügung, wobei auch die eigentliche Partitur als ein guter visueller Leitfaden erscheint.

15 Siehe dazu u.a. Novotný 2012.

16 Den bei SR und WDR vorhandenen Rundfunkunterlagen nach wurden beide Stücke nur zweimal gesendet, und zwar am Anfang der 70er Jahre.

Egal ob gewollt oder ungewollt sind beide Hörspiele besonders für die multimediale Veröffentlichung geeignet, nämlich als Verbindung eines Tonträgers (CD, LP) mit einem Buch (Text + Bild), eine Form also, die heutzutage gang und gäbe ist. Es würde sich sicher lohnen, diese Werke gerade in einer solchen multimedialen Form herauszugeben und damit der breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Quellenverzeichnis

Grögerová, Bohumila, Josef Hiršal (1997). *Prag Stuttgart und zurück*, Vortrag, Wilhelmshausen 10.9.1994. Beitrag zum „Symposium Max Bense“. Online verfügbar unter: <http://www.reinhard-doehl.de/poets-corner/groegerovahirsal1.htm> [zuletzt geprüft am 26.10. 2014].

Grögerová, Bohumila (1971). *Zweiäugiges Wortspiel* Hörspielszenario. Archiv-nr. Z 520. [ZW].

Grögerová, Bohumila (1971). *Zweiäugiges Wortspiel*. Saarländischer Rundfunk (digitalisierte Version des Archivtonbands).

Hiršal, Josef, Bohumila Grögerová (1991). *Trojcestí*. Praha: Mladá Fronta.

Hiršal, Josef, Bohumila Grögerová (1970). *Lunovis*. Hörspielszenario. Archiv-nr. 02.656. WDR [L].

Hiršal, Josef, Bohumila Grögerová (1970). *Lunovis*. WDR (digitalisierte Version des Archivtonbands).

Hiršal, Josef, Bohumila Grögerová. Nachlass, Ordner 49/11: *Rozhlasové hry, Fónická poezie*. In: Památník národního písemnictví (PNP, Gedenkstätte des Nationalschrifttums), Praha.

Hiršal, Josef, Bohumila Grögerová (2007). *Let Let*. Praha: Torst.

Literaturverzeichnis

Mon, Franz (1978). Hörspiele werden gemacht. In: Arnold, H. L (Hg.): *Text+Kritik*, Heft 60, München. S. 50–60.

Nápravník, Milan, Stanislav Dvorský (Hrsg.) (2002). *Fragmenty 1963 / 64*. Praha: Arco (CD).

Kriwet, Ferdinand (1969). *Apollo Amerika*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. ASIN: B0000BNQD6

Kriwet, Ferdinand (1962). Sehtexte – Hörtexte. In: Schöning, K. (Hg.) (1970): *Neues Hörspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. ASIN: B0000BSTJG

Novotný, Pavel (2012). *Die Vorformen der literarischen Montage*. Wien: Arco Verlag.

Schöning, Klaus (Hg.) (1987). *Hörspielmacher*. Bodenheim: Athenaeum Verlag.

Anlage

Bild: Jiří Kolář: „Doppelportrait“. Collage im Privatbesitz der Familie Jakobsen.



Heimatverlust, Krieg und Deportation. Narrative Fragmente erlebter Traumata bei Alexander Spiegelblatt und Edgar Hilsenrath 1

Francisca Solomon
Universität Iași

Annotation

Die historischen Ereignisse des Jahres 1918, die den Zerfall der Habsburgermonarchie markierten, sowie die Gewalttaten des Zweiten Weltkrieges stellten für die Mehrheit ‚österreichisch-bukowinischer‘ Juden den Auslöser tiefer identitärer Zerrissenheit und Desorientierung dar. Ihre Lebenswelten wurden auf irreversible Weise geschädigt oder ausradiert.

Hauptziel des Beitrages ist es, die Mechanismen der jüdischen Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Heimatverlust, Krieg, Deportation und Exil zu ergründen und sie am Beispiel eines Korpus ausgewählter Prosatexte – vor allem in jiddischer und deutscher Sprache – zu veranschaulichen. Diese Texte wurden von jüdischen Überlebenden verfasst, die entweder aus der Bukowina stammen oder über einen gewissen bukowinischen familiären Hintergrund verfügen. Am Beispiel repräsentativer Schriften von Alexander Spiegelblatt und Edgar Hilsenrath sollen aufschlussreiche Aspekte punktuell untersucht werden. Der zeitliche Schwerpunkt des Beitrages bezieht sich auf die Periode des Zweiten Weltkrieges, insbesondere auf die Jahre 1941 bis 1944, während die räumliche Dimension in der rumänisierten Bukowina und in dem im Jahre 1941 besetzten Transnistrien festzulegen ist. Die Untersuchung berücksichtigt jedoch einen breiteren Zeitraum, indem die historische und kulturelle Konstellation vor dem Ersten Weltkrieg und zugleich die sich nach dem Zweiten Weltkrieg neu herauskristallisierenden Paradigmen hinsichtlich der jüdischen Bevölkerung in der Bukowina erörtert werden sollen.

1 Diese Studie wurde durch den Forschungsfonds des Rumänischen Bildungsministeriums (UEFISCDI), Projektnummer PN-II-RU-PD-2012-3-0233, unterstützt.

Darüber hinaus wird im vorliegenden Beitrag auf den methodologischen Apparat diverser Forschungsrichtungen in der Gedächtnistheorie und Psychotraumatologie hingewiesen; vor allem die Thesen von Aleida und Jan Assmann, Cathy Caruth, Shoshana Felman, Geoffrey Hartman und Dori Laub sollen hier erwähnt werden.

Historické události roku 1918, které znamenaly rozpad Rakousko-uherské monarchie, i násilí druhé světové války způsobilo většině „rakousko-bukovinských“ Židů v jejich identitě hlubokou rozpolcenost a dezorientaci. Jejich životní světy byly nenávratně poškozeny a vymazány.

Cílem příspěvku je objasnit mechanismy utváření židovské identity mezi fenomény ztráty domova, války, deportace a exilu a doložit je na příkladu vybrané prózy – psané především v jidiš a v němčině.

Texty sepsali židovští přeživší, kteří buď přímo pocházeli z Bukoviny nebo tam měli rodinné kořeny. Příspěvek zkoumá podrobně zkoumá informativní aspekty reprezentativních spisů Alexandra Spiegelblatta a Edgara Hilsenratha. Soustředí se časově na období druhé světové války, především na léta 1941 až 1944, a prostorově na rumunskou Bukovinu a Transistrii obsazenou v roce 1941. Zkoumání však zohledňuje delší období, neboť se snaží pojednat jak historické a kulturní konstelace před první světovou válkou, tak paradigmaty určující život židovského obyvatelstva po druhé světové válce.

Zároveň příspěvek poukáže na různý metodologický aparát teorie paměti a psychotraumatologie – zmíní především teze Aleida a Jana Assmannových, Cathy Caruth, Shoshany Felman, Geoffreyho Hartmana a Dori Laub.

The historical events during 1918, which marked the dissolution of the Habsburg Monarchy, along with the violent acts of World War II were for the majority of the Austrian-Bukovina Jews the catalyst leading to profound identity disruption and disorientation. The destruction of the old “foundation” and the loss of the existential centre of reference were perceived by a large number of Bukovina Jews as extremely painful. The experience during the war and the Holocaust shattered the survivors in an irremediable way.

In what concerns the historical period, this research project focuses on World War II, especially on the period between 1941 and 1944, when

the spatial dimension can be determined in the Rumanianized Bukovina and in Transnistria (occupied in 1941). However, the research takes an extended period into consideration, during which the historical and cultural constellation before World War I is reconsidered, as well as the paradigm, which was newly crystallized after World War II concerning the Jewish population from Bukovina. In this paper, I rely deliberately on texts written by Jewish authors who come from Bukovina such as the Yiddish writer Alexander Spiegelblatt or by authors having a family connection to Bukovina such as the German writer Edgar Hilsenrath in order to punctually illustrate various perceptions or experiences regarding the deportation to Transnistria. Thus, one could better emphasize the traumatic tear and transition from a multinational to a “nationalistic” construction, whereas most authors deal directly or indirectly with the paradigm of the peaceful Austrian-established Bukovina and with the forced conversion to a Romanian state model.

The methodological apparatus for this study involves theories of the cultural memory and some critical aspects dealing with the psychotraumatology, such as the assertions of Aleida and Jan Assmann, Cathy Caruth, Shoshana Felman, Geoffrey Hartman and Dori Laub.

Schlüsselwörter:

Holocaust, Transnistrien, Trauma, Edgar Hilsenrath, Alexander Spiegelblatt

Holokaust, transistrie, trauma, Edgar Hilsenrath, Alexander Spiegelblatt

Holocaust, Transnistria, Trauma, Edgar Hilsenrath, Alexander Spiegelblatt

1 Zum Konzept der Holocausttraumata – eine exkursive Annäherung

Der vorliegende Beitrag stützt sich insbesondere auf James Youngs Positionierung beim Erfassen der Holocaust-Literatur. In Anlehnung an seine Theorie sollen die Texte, die die Darstellung des Holocaust zum Gegenstand haben, im engen Zusammenhang mit seiner historischen

Faktizität interpretiert werden. Dabei soll das Funktionieren eines inneren und zugleich historisch-kontextualisierenden Mechanismus der Bedeutungskonstruktion hinterfragt werden, indem nicht nur die ‚post factum‘ auf literarischer Ebene dargestellten Ereignisse aufgeklärt werden, sondern auch die Triebkraft, die ‚ante factum‘ zu diesen Ereignissen geführt hat. Die Haltungen und Reaktionen der Überlebenden des Holocaust speisen sich aus komplexen philosophisch-religiösen und kultursoziologischen Hintergründen und spiegeln sich gleichfalls in den divergierenden Formen der literarischen Rekonstruktion wider.

Untersucht man ein weites Korpus insbesondere an Prosatexten, die die Vertreibungen nach Transnistrien literarisieren, bemerkt man bei vielen Autoren eine weitverbreitete Tendenz, den Zeitraum vor dem Zweiten Weltkrieg gleichfalls in den Prozess des literarischen Schaffens aufzunehmen und ihn als Gegenpol zu den Gräueltaten des Holocaust meist nostalgisch und idyllisch zu schildern. Die mentale Rückkehr an den Ort der Kindheit rekonstruiert eine Welt, die durch Krieg, Grenzverschiebungen, Vertreibung und Massenmord aufgelöst wurde und ausschließlich im Gedächtnis der Überlebenden aufbewahrt ist. Die ‚guten alten Zeiten‘ der österreichischen Monarchie gewinnen in ihren Schriften oder in ihren mündlichen Berichten oft an referenziellen Bezügen, indem eine schon längst untergangene Welt mit verkleinerndem oder vergrößerndem Blick wiederbelebt und rekonstruiert wird. Ihre Räume und Akteure wandelten sich in wichtige Elemente einer komplexen Bühnenausstattung, die vor den Augen der Leser eine bereits legendär und märchenhaft gewordene Welt ins Leben zurückruft. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass die Beschreibungen dieser Räume und Akteure, so wie sie nach dem Holocaust in zahlreichen Texten der Überlebenden zum Vorschein kamen, ‚in absentia‘ des Subjektes ihre diskursive Intention oft auf eine nostalgische Ebene verschoben haben. Somit wird es erneut bestätigt, dass die alten archetypischen Erzählmuster und – paradigmata, „[...] obschon sie noch immer zur Metaphorisierung der Ereignisse verwendet werden, der [Darstellung] aktueller Geschichte nicht genügen.“ (Young, 1992, S. 174) Daher stellt die Beschreibung des Holocaust eine Re-Präsentation menschlicher Tragödien, eine Re-Aktualisierung persönlicher Erfahrungen, zugleich ein sekundäres Narrativ dar, jedoch niemals das Reale. (Kellermann, 2009, S. 4)

In ihrer Studie mit dem Titel *Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften* erarbeitete die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann eine erhellende Theorie bezüglich der Konzeptbedeutung des ‚Erinnerungsortes‘.

„Ein Erinnerungsort ist das, was übrigbleibt von dem, was nicht mehr besteht und gilt. Um dennoch fortbestehen und weitergelten zu können, muss eine Geschichte erzählt werden, die das verlorene Milieu supplementär ergänzt. [...] Erinnerungsorte sind zersprengte Fragmente eines verlorenen oder zerstörten kollektiven Gedächtnisses; sie halten materielle Relikte, jedoch keine Erzählungen und Bedeutungen fest. Diese Orte sind erklärungsbedürftig; die Bedeutung der Relikte muss durch unabhängige Erinnerungen und Erzählungen gesichert werden.“ (Assmann, 1996, S. 16)

Dabei hebt Assmann die Zentralität der Narrativisierung hervor, indem der ursprüngliche Sinn der Relikte auf diese Weise wiederentdeckt und wiederhergestellt werden kann. In diesem konzeptuellen Gefüge setzt sich die Theoretikerin mit dem Begriff des „traumatischen Ortes“ auseinander, dessen Geschichte nicht erzählbar ist, weil sie „[...] durch psychischen Druck des Individuums oder soziale Tabus der Gemeinschaft blockiert ist.“ (Assmann, 1996, S. 18) Eine derartige ‚unparteiische‘ und ‚unabhängige‘ Narrativisierung lässt in diesem Kontext ihre problematische und komplexe Seite zum Vorschein kommen, vor allem wenn man sich mit der Konstellation des Holocaust beschäftigt.

In seiner Arbeit zum kulturellen Gedächtnis verweist Jan Assmann auf die Thesen von Maurice Halbwachs zur sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses, wobei die Position des französischen Soziologen sich als wichtige interpretatorische Folie erweist:

„Ein Mensch – und eine Gesellschaft – sind nur das zu Erinnern imstande, was als Vergangenheit innerhalb der Bezugsrahmen einer jeweiligen Gegenwart rekonstruierbar ist. Es wird genau das vergessen, was in der Gegenwart keinen Bezugsrahmen mehr hat.“ (Assmann 2007, S. 36)

Daraus kann man schlussfolgern, dass die Vergangenheit sich nicht als solche bewahren lässt, sondern sie wird von der Gegenwart kontinuierlich modelliert und im Zusammenhang mit dem jeweiligen zeitgenössischen sozialen, historischen und kulturellen Bezugsrahmen sowohl reinterpretiert als auch rekonstruiert.

Liest man literarische und dokumentar-literarische Texte, die von Überlebenden des Holocaust verfasst wurden, bemerkt man dabei eine weit verbreitete Neigung, das Erlebte auf schriftlicher Ebene vermittelbar und erzählbar zu gestalten. Die schmerzhaft Auseinandersetzung mit der Unmöglichkeit der Darstellung einer faktischen und greifbaren traumatischen Realität wird in ihren Schriften zum zentralen und belastenden Topos. Der aus der Bukowina stammende, Hebräisch schreibende Autor Aharon Appelfeld, ein Überlebender der transnistrischen Erfahrungen, greift in seinem autobiographischen Roman *Geschichte eines Lebens* das Thema der Ohnmacht des Erzählens und gleichzeitig des Erlebten auf:

„Der Krieg ist voll Leid, Qualen, Verzweiflung und entsetzlichen Empfindungen, von denen man erwarten würde, dass sie nach klaren Formulierungen streben. Doch je größer das Leid, je entsetzlicher die Verzweiflung, umso überflüssiger die Worte. [...] Wörter halten großen Katastrophen nicht stand; sie sind schwach, erbärmlich, und im Nu verfälschen sie.“ (Appelfeld, 2005, S. 110)

Ausschlaggebend für die Entwicklung psychischer Störungen ist also nicht nur, wie schaurig das Trauma an sich war, sondern wie es unmittelbar danach und später weiterging. Auf einer tieferen Ebene der Textinterpretation signalisiert dieser Moment einen traumatischen Gestus, der als Kennzeichen einer Notfall- oder Überlebensstrategie interpretiert und hinterfragt werden kann. Klinische Studien haben gezeigt, dass das traumatische Ereignis den interpretatorischen Rahmen eines rein pathologischen Deutungsschemas auf markante Weise überschreitet. Dabei stellt das Trauma eine komplexe und zugleich enigmatische Konstellation dar, die ein unübersichtliches Verhältnis zwischen der Realität und der Psyche kenntlich machen. Hermann Oppenheimer, Jean-Martin Charcot, Pierre Janet, Sigmund Freud zählen zu den Pionieren der Konzeptualisierung traumatischer Erlebnisse, bei denen das Trauma sich als allgemeine Antwort auf unerwartete oder auf äußerst gewalttätige Vorfälle herauskristallisiert. Diese Vorfälle konnten im Augenblick des Geschehens nicht begriffen und verarbeitet werden, sie treten jedoch immer wieder als Flashbacks, Alpträume und als andere repetitive Phänomene im Alltagsleben der Betroffenen auf. (Caruth, 1996, S. 91)

Um psychisch und physisch überleben zu können, versucht das Gewaltopfer während der Tat auf unbewusste Weise, einen Mechanismus

des Wahrnehmungsschutzes zu entwickeln, der verhindert, dass es die enorme Tragweite dessen, was gerade passiert, erkennt. (Kühner, 2002, S. 27–28) Die volle Bedeutung, die lebensgefährliche Dimension des Erlebten und damit der volle Impetus des Traumas erfasst das Opfer oft erst viel später, wobei das Trauma über einen kürzeren oder längeren Zeitraum in einem ‚latenten‘ Zustand bleiben kann. (Kühner, 2002, S. 27–28) Dies stellt eine Einsicht dar, die bereits von Freud in seinen theoretischen Schriften ausführlich besprochen wurde.

2 Die Autoren Alexander Spiegelblatt und Edgar Hilsenrath – zwei biographische Skizzen

Im Folgenden sollen aufschlussreiche biographische Angaben zu den zwei Autoren Alexander Spiegelblatt und Edgar Hilsenrath cursorisch erwähnt werden, die als Verständnishilfe für den interpretatorischen Ansatz fungieren.

Wenn Hilsenraths Werk in den letzten Jahren insbesondere aufgrund der einzigartigen narrativen Strategien und der hypernaturalistischen Ästhetik im Zusammenhang mit der Literarisierung des Holocaust auf großes Interesse von Seiten der Leserschaft und der Kritik gestoßen ist, ist Spiegelblatts biographischer und literarischer Werdegang nur einem begrenzten Kreis von Fachleuten bekannt, vor allem Jiddisten und Germanisten, die sich mit der Bukowina-Thematik auseinandergesetzt haben. Der Jiddisch schreibende Autor Alexander Spiegelblatt, geboren 1927 in Kimpolung in der Südbukowina, besuchte den Cheder und ein rumänisches Gymnasium. Sein Vater, Schmuël Spiegelblatt, war als Uhrmacher tätig und führte die langjährige Familientradition innerhalb dieser Branche weiter. Zwischen den Jahren 1941 und 1944 wurde Alexander Spiegelblatt mit seiner Familie in Transnistrien in die Lager Mogilew und Kopajgorod deportiert und überlebte. Nach dem Krieg arbeitete er zusammen mit seinem Vater als Juwelier in Kimpolung, danach ging er nach Bukarest, wo er russische Philologie studierte. Zwischen den Jahren 1954 und 1958 arbeitete er als Lektor für russische Literatur an der Bukarester Universität. Zugleich wurde Spiegelblatt zu einem aktiven Mitglied im Redaktionskomitee der jiddischen Zeitschrift *Ikuf bleter* und arbeitete gleichfalls an der Zusammenstellung und Herausgeberschaft der jiddischen Rubriken für die rumänisch-jüdische Halbmonatsschrift *Revista Cultului Mozaic (Zaytschrift funem*

religiezn yidntum fun der rumenischer folks-republik) mit. 1964 wanderte Alexander Spiegelblatt nach Israel aus und ließ sich in Petach Tikwa nieder. Zwischen den Jahren 1971 und 1998 war er zusammen mit dem Dichter Avraham Sutzkever als Redakteur des in Tel Aviv erschienenen jiddischen Kulturmagazins *Di goldene keyt* tätig. Spiegelblatts breitgefächerte literarische Tätigkeit umfasst Lyrik, Prosa und Essayistik. Zu seinen bekanntesten Schriften gehören folgende Titel: sein Lyrikband *In gelen zwischenlicht fun erew-regen* aus dem Jahre 1997, sein im Jahre 2000 veröffentlichter autobiographischer Roman *Durchn schpaktiw fun a sejger-macher*, eine umfangreiche Monographie über Itzik Mangers Leben und Werk, *Blue winklen: Itzik Manger – lebn, lid un balade*, die 2002 erschienen ist und ein Erzählband *Schattens klopfen in schoyb: drei dertzeilungen*, der 2003 publiziert wurde. Für sein gesamtes Schaffen in jiddischer Sprache wurde Spiegelblatt im Jahre 1984 mit dem Itzik-Manger-Preis ausgezeichnet. Alexander Spiegelblatt ist 2013 im Alter von 86 Jahren in Israel verstorben.²

Der Deutsch schreibende Autor Edgar Hilsenrath wurde im Jahre 1926 in Leipzig als Kind einer jüdischen orthodoxen Kaufmannsfamilie geboren. 1929 zog die Familie nach Halle an der Saale, wo der Vater ein Geschäft hatte. In den 30er Jahren wurde das Geschäft seines Vaters boykottiert und Hilsenraths Familie verlor ihre Existenzgrundlage. Infolgedessen fuhr die Mutter mit ihren zwei Söhnen 1938 nach Rumänien in die bukowinische Stadt Sereth, wo die Eltern lebten. Als die rumänische faschistische Regierung Ion Antonescus mit Hitler-Deutschland paktierte, wurde die Deportierung der rumänischen Juden aus der Bukowina und Bessarabien nach Transnistrien angeordnet. Hilsenraths Familie blieb im jüdischen Ghetto der ukrainischen Stadt Moghilev-Podolsk bis März 1944. Nach der Befreiung des Ghettos durch die Rote Armee kehrte Hilsenrath nach einer langen Odyssee über Rumänien, Palästina, Frankreich und Amerika nach Deutschland zurück. Bekannt ist Hilsenrath vor allem durch seine Romane *Nacht* (1964), *Der Nazi und der Friseur* (1977), *Bronskys Geständnis* (1980), *Das Märchen vom letzten Gedanken* (1989) und *Jossel Wassermanns Heimkehr* (1993).

Obwohl die zwei Autoren einem völlig unterschiedlichen sprachlichen und kulturellen Kontext entstammen, hat das Rad der Geschichte sich entschlossen, die beiden durch eine gemeinsame grausame, schmerzhaft und traumatische Erfahrung zeitlich und räumlich eng miteinander zu

2 Mehr dazu auf: <http://www.leyvik.org.il/MembersYid.aspx?MemberID=34> und auf: http://gilgulim.org/aspiegelblatt_eng.html.

verbinden. Das literarische Schaffen beider Autoren speist sich aus dieser historisch-biographischen, offen gebliebenen Wunde, die im Prozess des Schreibaktes nach seelischen Heilmitteln sucht.

3 Die Bukowina zwischen Traum und Trauma – sprachliche und narrative Aspekte

In seiner auf Jiddisch geschriebenen Autobiografie *Durchn schpaktiw fun a sejger-macher* [Durch das Okular eines Uhrmachers] (2000; dt. 2003) unternimmt der Schriftsteller Alexander Spiegelblatt eine Reise durch seine Erinnerungen und kehrt in seine Heimatstadt, in das bukowinische Kimpolung der Zwischenkriegszeit zurück. Kimpolung wird bei Spiegelblatt durch die Linse des von seinem Vater geerbten Okulars rekonstruiert, daher fungiert der Blick durchs Okular als Metapher poetischer Erfindungskraft und der Erinnerung. Gerade der Blick ins eigene Innere bedarf einer geeigneten Projektionsfläche. Die Linse des Okulars projiziert diese virtuellen Bilder auf das materielle Format des Manuskripts und generiert somit einen interpretatorischen Mechanismus, der die komplizenhafte Lektüre und das tiefe Verständnis seiner Leser voraussetzt. Die Beschreibungen der friedlichen Zeiten in der Bukowina, die im ersten Teil der Schrift als zentraler narrativer Faden hervortreten, speisen sich auch bei Spiegelblatt aus einem reichen, archetypischen und generationsübergreifenden Erinnerungsspeicher. Dabei handelt es sich um die diffusen Kindererinnerungen, die üblicherweise als phantastischer Blickwinkel ausgemalt sind. (Mahlmann-Bauer, 2003, S. 116)

Anders als im ersten Teil des Textes, in dem Spiegelblatt eine vorwiegend idyllische Atmosphäre des bukowinischen Shtetls mit seinem bunten Völkergemisch darstellt, konzentriert sich der zweite Teil auf die grausamen Geschehnisse in Transnistrien, den Ort zwischen den Flüssen Dnjestr und Bug, wohin die Mehrzahl der rumänischen Juden aus der Bukowina und aus Nord-Bessarabien deportiert wurde. Die Erinnerung an jene Tage blieb im Gedächtnis des ehemaligen Deportierten tief eingewurzelt, eine Erinnerung, die sich diesmal im Jugendalter geformt hat.

Die Erinnerung und das Erzählen galten von jeher als bedeutende Kategorien zur Rettung bedrohter Identität, insbesondere im Judentum. Dieser Vorgang verdeutlicht eine profunde Kennerschaft der

theologischen Perspektiven, wobei das ständige Nacherzählen und Gedenken an die Vergangenheit einen erlösenden Augenblick darstellen und mit der Vollendung der messianischen Zeit in Verbindung gebracht werden können. Dieses permanente Bewusstsein einer immanenten Wechselbeziehung zwischen der Vergangenheit und der Zukunft ist im Judentum von zentraler Bedeutung. Auf diese Weise wird das Gedächtnis der Vergangenheit in der Gegenwart gesichert, aber auch in die Zukunft projiziert. Auch Alexander Spiegelblatts Werk lässt sich in diesem Rahmen erläutern:

„Meine Intention ist nicht ‚Historie‘. Die Bilder, die vor meinen Augen vorbeiziehen, verlangen aber schon seit langem, ich möge sie in Worte übersetzen, in geschriebene Worte, die auch dann Zeugnis ablegen können, wenn Augen und Mund schon auf ewig geschlossen sind. Ich weiß nicht und will auch nicht wissen, vor wem sie Zeugnis ablegen werden. Das überlasse ich dem Schicksal.“ (Spiegelblatt, 2003, S. 173–174)

Während der Zeit der Inhaftierung in Transnistrien kristallisierte sich Alexander Spiegelblatts sprachliches Bewusstsein heraus. Die Zerstörung der alten Fundamente und der Verlust existentieller Bezugspunkte wurden von zahlreichen bukowinischen Juden, darunter auch von Spiegelblatts Familie, als äußerst schmerzlich empfunden. Die grässlichen Erfahrungen während der Vertreibung in Transnistrien intensivierten seinen Entschluss, sich dem reichen Potential der jiddischen Sprache und Kultur zuzuwenden und diese zur persönlichen identitären Konstante zu machen:

„Die Vertreibung hatte sowieso schon in beträchtlichem Maße meine Beziehung zur rumänischen Sprache ausgelöscht. Jiddisch war mir natürlich von Kindheit an nahe, aber während der Vertreibung, unter ukrainischen Juden im Städtel Keparad, bekam mein bukowinisches Jiddisch eine zusätzliche, tiefere Resonanz und wurde mir noch näher.“ (Spiegelblatt, 2003, S. 150)

Diese leidenschaftliche Liebe begleitete Spiegelblatt durch seine langjährige literarische Laufbahn, indem er das Jiddische als sprachliches Pendant zum Deutschen und zum Rumänischen bewusst ausgewählt hat. Zugleich lässt sich Spiegelblatts sprachliche Positionierung als Gestus eines traumatisch bedingten Identitätsverlustes erschließen, wobei sein Überlebensakt mit einer profunden identitären Rekonfiguration in engen Zusammenhang gebracht werden kann.

Anders als im oben angeschnittenen Text, bietet *Bronskys Geständnis*, ein Roman, der 1980 von Edgar Hilsenrath veröffentlicht und später, im Jahr 2003, mit dem Untertitel *Fuck America* neu aufgelegt wurde, ein komplementäres interpretatorisches Modell im Umgang mit der literarischen Aufarbeitung autobiographischer und traumatischer Erlebnisse. Der Protagonist Jakob Bronsky, der das bittere amerikanische Alltagsleben der Emigranten am eigenen Leib erfährt, entscheidet sich, seinen ersten Roman zu schreiben, um die grauenhaften Erinnerungen aus der Zeit seiner Deportation nach Transnistrien loszuwerden. Der Roman soll im Kontext von Edgar Hilsenraths gesamtem literarischem Schaffen interpretiert werden, indem er sich als fiktionale Folie zum Verständnis seines biographischen Werdeganges erschließen lässt. Bronsky wird zur archetypischen Figur für die sechs Millionen jüdischen Opfer des Holocaust, wobei er zugleich das bedrückende Schicksal der Überlebenden verkörpert. Der Roman lässt sich als eine ironische und provokative Introspektion deuten, der die Schwierigkeit bei der Etablierung von Beziehungen zwischen Sprache und traumatischen Erinnerungen thematisiert. In diesem Zusammenhang soll das Hilsenrath'sche narrative Konstrukt zugleich als diskursive und identitätsstiftende Strategie interpretiert werden, wodurch vermittelt wird, dass die Sprache unfähig ist, die traumatischen Erfahrungen der Überlebenden des Holocaust mimetisch und wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, eine Stellungnahme, die die Haltung der Sprachskepsis aus einem neuen Blickwinkel problematisiert.

Der Protagonist ist sowohl Verlierer als auch Sieger; auf der einen Seite hat sich sein identitäres Werden im Rauch der KZ-Schornsteine völlig aufgelöst:

„Ich, der erste Jakob Bronsky, bin nur ein Gedanke. Ich habe in sechs Millionen Körpern gewohnt, so lange, bis ihre Namen gelöscht wurden. Einmal huschte ich in den Körper eines Vierzehnjährigen. Dort weilte ich längere Zeit. Sein Ich wurde mein Ich, seine Geschichte [...] meine Geschichte.“ (Hilsenrath, 1990, S. 180)

Auf der anderen Seite kämpft Bronsky um eine identitäre Neugeburt, indem er durch das Schreiben eine ‚Psychoanalyse des Verdrängten‘ (Jasper, 2004, S. 460) durchführt:

„Hör zu, Bronsky. Versuch dich zu erinnern. Während des Krieges. Was ist damals geschehen? Verdammt nochmal. In deiner Erinnerung ist ein Loch. Ein dunkles abgrundtiefes Loch. Versuch es auszufüllen. Zieh die

Ereignisse von damals, die du verdrängt hast, aus dem Abgrund heraus. Versuch es wenigstens. Und dann schreib es auf.“ (Hilsenrath, 1990, S. 23)

In Anlehnung an den amerikanischen Psychiater Dori Laub soll in diesem Rahmen dezidiert gezeigt werden, dass das traumatische Ereignis trotz seiner realen zeitlichen und räumlichen Dimension sich außerhalb einer ‚normalen‘ Realität herauskristallisiert hat. Daher markiert das Trauma einen Vorfall, der keinen Anfang, kein Ende, kein Vorher, keine Zwischenzeit und kein Nachher hat. Trauma-Überlebende leben nicht mit Erinnerungen an die Vergangenheit, sondern mit einem Ereignis, das keine Vollendung erreicht hat und sich bis in die Gegenwart spannt. (Laub, 1992, S. 69) Um der Kerkerschaft eines traumatischen Schicksals, das nicht begriffen und erzählt werden kann, zu entrinnen, sollen sich die Überlebenden einem komplexen therapeutischen Prozess unterziehen. Dabei handelt es sich um den Prozess des Konstruierens eines Narrativs, einer Geschichte und vor allem der Re-Externalisierung des Ereignisses. Zeugenaussagen sind keine Monologe; diejenigen, die Zeugnis ablegen, wenden sich an jemanden, auf den sie bereits lange gewartet haben. (Laub, 1992, S. 70–71) Die Wichtigkeit der Zeugenaussage markiert für die Überlebenden traumatischer Geschehnisse eine gravierende Komponente sowohl für den Prozess der fortdauernden Heilung als auch für die Möglichkeit einer Einschreibung in das alltägliche Weiterleben, wobei das Geständnis sich zugleich als moralische Pflicht gegenüber den ermordeten Toten herausstellt. Im weiteren Sinne gewinnt die Rolle des Lesers oder des Hörers an Bedeutung, wodurch sie neben dem Überlebenden gleichfalls zum ‚sekundären Zeugen‘³ werden. Daraufhin soll eine kritische Lektüre solcher Texte nicht nur zur sachlichen, ja sogar zur empathischen Anerkennung eines

3 Zum Konzept des ‚sekundären Zeugen‘ siehe folgende Studien von Geoffrey Hartman: Learning from Survivors. The Yale Testimony Project (s. 133–150) und Holocaust Testimony, Art, and Trauma. (s. 151–172) In: Hartman, G. (1996): *The longest Shadow*, Bloomington: Indiana university press; The Humanities of Testimony: An Introduction. In: *Poetics Today* 27/2 (summer 2006), S. 249–260; Die Ethik des Zeugnisses. Ein Interview mit Geoffrey Hartman. In: Fritz-Bauer-Institut et al (Hg.) (2007): *Zeugenschaft des Holocaust zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt am Main: Campus, S. 52–77; Stimmen aus der Vergangenheit: Interviews von Überlebenden des Nationalsozialismus in systematischen Sammlungen von 1945 bis heute. In: Baranowski, Daniel (Hg.) (2009), „*Ich bin die Stimme der sechs Millionen*“: *das Videoarchiv im Ort der Information*, Berlin: Nicolai Verlag, S. 15–26. Im vorliegenden Beitrag verweist die Autorin auf folgendes theoretisches Buch: Aleida Assmann und Geoffrey Hartman (2012). *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*. Paderborn: Konstanz Univ. Press.

Menschheitsverbrechens beitragen. Ihr Desiderat stellt vor allem eine bewusste und dezidierte Fixierung dieses Verbrechens im *Gedächtnis durch kulturelle Weitergabe* (Assmann und Hartmann, 2012, S. 39) dar.

Indem der Protagonist Jakob Bronsky der Erinnerungslosigkeit zu entkommen versucht, gelingt es ihm, seinem (Über-)Leben eine neue Dimension zu schaffen. Durch diesen schmerzhaften Akt der Öffnung erfüllt er zugleich eine moralische Aufgabe gegenüber Millionen toten Opfern des Holocaust. Die Literaturwissenschaftlerin Agnieszka von Zanthier behauptet, dass „[...] die in der Erinnerungslosigkeit vorprogrammierte Hoffnungslosigkeit das Überleben unmöglich mache.“ (Zanthier, 2000, S. 114) Klinische Studien haben gezeigt, dass die Überlebenden, die ihre traumatischen Geschichten nicht erzählen wollen oder können, Opfer eines entstellten Gedächtnisses werden. Das Nicht-Erzählen der Geschichte führt zur Fortsetzung ihrer traumatisierenden Gewaltherrschaft. Die Ereignisse werden immer deformierter und kontaminieren das alltägliche Leben der Überlebenden. Was der Autor Edgar Hilserath in seinem Roman unternimmt, entspricht einer Doppeltherapie, die er sowohl auf fiktionaler Ebene als auch auf persönlicher Ebene durchführt. Der Entschluss zur bewussten Entäußerung seiner Lebensgeschichte illustriert den Versuch einer seelischen Genesung und der Befreiung von der Knechtschaft gewalttätiger Traumata. Das Schreiben wird für Bronsky – in der Tat ein Alter-Ego des Autors – zur Therapie, zum Fundament des Überlebens.

Ein ähnlicher interpretatorischer Schlüssel lässt sich gleichfalls bei Alexander Spiegelblatt erkennen. Obwohl die beiden bereits oben angeführten Texte sich gattungsmäßig auf beträchtliche Weise voneinander unterscheiden – Spiegelblatts Werk gilt als Autobiografie, während Hilseraths Text einen Roman mit autobiographischer Substanz darstellt –, begegnen sie sich in ihrer gemeinsamen Intentionalität auf diskursiver und narrativer Ebene. Der zentrale Wunsch, über eine schon längst untergegangene Welt Zeugnis abzulegen, um ihre Vergangenheit in der Zukunft zu befestigen, durchdringt die Texte beider Autoren. Die heilende Rolle des Schreibens erweist sich in beiden Fällen als wesentliche Antriebskraft sowohl für den alltäglichen als auch für den künstlerischen Überlebensprozess der Betroffenen.

Dori Laub bezieht sich in seiner Studie zum Trauma der Holocaust-Überlebenden auf die Aussage einer Frau, die während der Video-Aufnahmen

für das Fortunoff-Archiv in Yale Folgendes gesteht: „Wir wollten überleben, damit wir nur noch einen Tag Hitlers Ende miterleben und unsere Geschichte weitererzählen können.“ Laubs Ansicht nach sollte das Gegenteil gleichfalls wahr sein: „Die Betroffenen wollten nicht nur überleben, um ihre Geschichte weitererzählen zu können; sie mussten ihre Geschichte weitererzählen, um selbst überleben zu können.“ (Laub, 1992, S. 78)

Die grausamen Erfahrungen in den Konzentrations- und Arbeitslagern sollen im vorliegenden Beitrag als Katalysator einer traumatischen Identitätsdynamik verstanden werden. Für die Mehrheit der Überlebenden markierten diese schaurigen Räume einen schmerzhaften Übergang in ein neues Leben, das vorwiegend mit sprachlichen, kulturellen und identitären Herausforderungen und Wandlungen verbunden war. Viele Autoren verstanden sich jedoch weniger als Erzähler des Holocaust, sondern als Überlebende, welche im Holocaust eine Übergangsphase, einen existentiellen Neubeginn sahen. Die persönlichen Erfahrungen in den Lagern von Transnistrien dienten ihnen meistens dazu, einen breiteren historischen und politischen Kontext auf literarischer Ebene erklären zu können.

Quellenverzeichnis

Appelfeld, Aharon (2005). *Geschichte eines Lebens* (Aus dem Hebräischen von Anne Birkenhauer). Berlin: Rowohlt.

Spiegelblatt, Alexander (2003). *Durch das Okular eines Uhrmachers* (Aus dem Jiddischen von Armin Eidherr). Salzburg, Wien: Otto Müller Verlag.

Hilsenrath, Edgar (1990). *Broskys Geständnis*. München, Zürich: Piper.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida (1996). Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften. In: Hanno Loewy und Berhard Moltmann (Hg.). *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn*. Frankfurt, New York: Campus, S. 13–29.

Assmann, Aleida und Geoffrey Hartmann (Hg.) (2012). *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*. Paderborn: Konstanzer Univ. Press.

Assmann, Jan (2007). *Das kulturelle Gedächtnis*. München: Beck.

Braham, Randolph L. (1997). *The destruction of Romanian and Ukrainian Jews during the Antonescu era*. New York: Columbia University Press.

Caruth, Cathy (Hg.) (1995). *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.

Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.

Corbea-Hoisie, Andrei (Hg.) (1998). *Jüdisches Städtebild. Czernowitz*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag.

Hirsch Marianne und Leo Spitzer (Hg.) (2011). *Ghosts of Home. The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*. Oakland: University of California Press.

Ioanid, Radu (1998). *Evreii sub regimul Antonescu*. București: Editura Hasefer.

Jasper, Willi (2004). *Deutsch-jüdischer Parnass. Literaturgeschichte eines Mythos*. Berlin: Propyläen Verlag.

Kellermann, Natan P. F. (2009). *Holocaust Trauma. Psychological Effects and Treatment*. New York, Bloomington: IUniverse.

Kühner, Angela (2002). *Kollektive Traumata. Eine Bestandsaufnahme. Annahmen, Argumente, Konzepte nach dem 11. September*. Berlin: Berg-hof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung.

Laub, Dori (1992). Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In: Laub, Dori und Shoshana Felman (Hg.). *Testimony: Crises of Wit-nessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, S. 57–74.

Laub, Dori (1992). An Event without a Witness: Truth, Testimony and Survival. In: Laub, Dori und Shoshana Felman (Hg.). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Rout-ledge, S. 75–92.

Mahlmann-Bauer, Barbara (2003). Biblische Erzählmuster in den Er-innerungen Überlebender des Holocaust. In: Schmitz, Walter (Hg.). *Erinnerte Shoah / The Shoah Remembered*. Dresden: Thelem, S. 91–119.

Young, James E. (1992). *Beschreiben des Holocaust*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag.

Zanthier von, Agnieszka (2000). *Julian Strykowski und Edgar Hilsen-rath. Zur Identität jüdischer Schriftsteller nach 1945*. Essen: Verl. Die Blaue Eule.

Internetquellen

URL1: <http://www.leyvik.org.il/MembersYid.aspx?MemberID=34> [zu-letz geprüft am 20. 10. 2014].

URL2: http://gilgulim.org/aspiegelblatt_eng.html [zuletzt geprüft am 20. 10. 2014].

Der ungeheure Alltag im Werk von Terézia Mora.

Naděžda Heinrichová
Universität Hradec Králové

Annotation

Das Motiv des Ungeheuren zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Werk von Terézia Mora, die 1971 in Ungarn geboren wurde und dort zweisprachig aufwuchs. Heute lebt sie in Berlin und schreibt auf Deutsch. Im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen Moras Romane *Alle Tage* (2004) und *Das Ungeheuer* (2013) sowie der Erzählband *Seltsame Materie* (1999). In den Blickpunkt rücken vor allem die Bemühungen von Moras Protagonisten, das Gefühl des Fremdseins, die Rastlosigkeit, die existenzielle Unsicherheit und die Entwurzelung in einem neuen Land zu überwinden und den ungeheuren Begebenheiten des Alltags (oft in einer Fremdsprache) zu trotzen. Gezeigt wird dabei die Verwandlung des Motivs des Ungeheuren in Moras Werk: Von Angstgefühlen, Gewalt, Missbrauch im Erzählband *Seltsame Materie* über das Gefühl des Fremdseins, die Unfähigkeit sich von der Vergangenheit zu lösen im Roman *Alle Tage* in Depressionsgefühle in ihrem letzten Roman *Das Ungeheuer*. Betont wird gleichzeitig die Rolle der Sprache sowohl in gesprochener als auch in geschriebener Form. Die Sprache bedeutet für Moras Figuren einerseits die Fähigkeit zum (Über) Leben und sich in die neue Gesellschaft einzugliedern, andererseits gibt die Beherrschung der neuen Sprache nicht die Sicherheit, sich mit der eigenen Vergangenheit auseinandersetzen zu können, was schließlich am tragischen Ende der Hauptprotagonisten Abel Nema (*Alle Tage*) und Flora Meier (*Das Ungeheuer*) deutlich wird.

Jako červená nit se táhne prozaickou tvorbou německy píšící autorky maďarského původu Terézie Mora (*1971) motiv příšernosti v nejrůznějších každodenních podobách. Mora vyrostla dvojjazyčně na maďarsko-rakouském pohraničí, vystudovala v Berlíně, kde nadále žije. Příspěvek se zaměří vedle románů *Alle Tage* (2009, česky *Den co den*) a *Das*

Ungeheuer (2013, česky dosud nevyšlo, *Příšera*) na příběhy první povídkové sbírky *Seltsame Materie* (1999, česky dosud nevyšlo, *Podivná hmota*). Hrdiny těchto děl jsou vykořeněná individua, lidé stojící na kraji společnosti, převážně migranti snažící se neúnavně – často v cizím jazyce – nalézt své místo v nové společnosti. Při zdolávání existenciálních nejistot jsou konfrontováni s nejrůznějšími formami příšernosti: od pocitu strachu, násilí, zneužívání v povídkovém souboru *Seltsame Materie* přes pocit cizoty a odlišnosti migrantů, neschopnosti komunikace navzdory magické schopnosti hlavního protagonisty hovořit plynule deseti jazyky v románu *Alle Tage* až k pocitu strachu a depresi v románu *Das Ungeheuer*. Zdůrazněna je role jazyka, motiv psaní a vyprávění, jež jsou asociací pro schopnost (pře)žít, začlenit se do nové společnosti. Současně je poukázáno na příkladu protagonistů, že ani výborná znalost cizího jazyka jim nezaručí vyrovnat se s minulostí, což je doloženo tragickým koncem.

The subject of the monstrous runs like a common thread through the entire work of Terézia Mora, who was born in 1971 in Hungary and grew up bilingually there. Today she lives in Berlin and writes in German. The focus of this paper are Mora's novels *Alle Tage* (2004), *Das Ungeheuer* (2013) and the story collection *Seltsame Materie* (1999). Mainly the efforts of Mora's protagonists become the focus of attention: to overcome the feeling of being foreign, the restlessness, the existential uncertainty and social dislocation in a new country and to withstand the monstrous events of everyday life. Shown here is the transformation of the subject of the monstrous in Mora's work: from the feelings of fear, violence, abuse in the story collection *Seltsame Materie* to the feeling of being foreign and the inability to let the past go in the novel *Alle Tage* to the feelings of depression in her last novel *Das Ungeheuer*. At the same time is emphasized the role of language in both spoken and in written form. For Mora's characters language means the ability to live (and survive) and integrate into the new society on the one hand, on the other hand mastering the new language does not provide the certainty of being able to deal with the own past. This finally becomes clear through the tragic end of the main protagonists Abel Nema (*Alle Tage*) and Flora Meier (*Das Ungeheuer*).

Schlüsselwörter:

Terézia Mora, Migrantenliteratur, Gefühl des Fremdseins, Sprache, Entwurzelung

Terézia Mora, migrační literatura, odcizení, jazyk, vykořeněnost

Terézia Mora, migrant literature, feeling of being foreign, language, uprooting

1 Einleitung

Terézia Mora gehört zu den AutorInnen, die aufgrund der historischen Begebenheiten in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ihr Zuhause in einem neuen Land gefunden haben. Genauso wie viele andere AutorInnen mit Migrationshintergrund¹ überträgt auch Mora die Frage nach der Verwurzelung in einem anderen Land, nach der Stellung in der neuen Gesellschaft und die Suche nach der eigenen Identität auf die Charaktere ihrer Bücher. Sie konzentriert sich auf die Bemühungen ihrer Protagonisten, den Alltag (in einer Fremdsprache) und die Rastlosigkeit und existenzielle Unsicherheit zu bewältigen.

Die zwei in diesem Beitrag behandelten Romane *Alle Tage* (2004) und *Das Ungeheuer* (2013) zusammen mit dem Erzählband *Seltsame Materie* (1999) weisen Terézia Mora (*1971) für den Sammelband zur Konferenz *Deutsch ohne Grenzen* als exemplarische Autorin aus. Von klein auf oszilliert sie zwischen zwei Welten - zwischen zwei Sprachen. Sie ist in Sopron² geboren, einer Stadt, die auch den deutschen Namen Ödenburg trägt. Aufgewachsen ist sie zweisprachig – deutsch und ungarisch – in einem kleinen ungarischen Dorf an der Grenze zu Österreich. Schon als Kind schreibt sie Gedichte auf Deutsch. Das Deutsche war in diesem

1 An dieser Stelle ist Moras Distanzierung zu betonen, sie als Autorin der Migrationsliteratur zu bezeichnen (vgl. *Literaturen* 4/2005, S. 28), obwohl ihre Werke in der Sekundärliteratur als Migrationsgeschichte gesehen werden. Deswegen erlaube ich mir, Mora als Autorin mit Migrationshintergrund zu betrachten. Mora befürchtet, durch die Verleihung des Chamisso-Preises in eine Ecke gestellt zu werden. Im Jahre 1999 äußerte sie sich: „Als ich den Förderpreis zum Chamisso-Preis bekam, war ich zuerst erschrocken, aber dann habe ich ihn angenommen. Es ist ja keine Schande, diesen Preis zu bekommen.“ (*Literaturen* 4/2005, S. 31).

2 Heute ist Sopron (Ödenburg) mit mehr als 64.000 Einwohner eine der wenigen Städte in Ungarn, wo zweisprachige Straßenschilder zu finden sind. Neben den Ungarn sind hier Minderheiten der Ungarndeutschen, Deutschen und Österreicher vertreten. (vgl. URL 12).

kleinen Dorf, wo kaum gelesen wurde, verhasst, deswegen war sie früh eine Fremde in ihrer Heimat (vgl. Krekeler in URL 1). Mora studierte zuerst Hungarologie und Germanistik an der Universität in Budapest. Nach der Wende begann sie Hungarologie und Theaterwissenschaft in Berlin zu studieren, wo sie nach wie vor lebt (vgl. URL 2). Sie arbeitet als Übersetzerin, Drehbuchautorin³ und ist eine bereits anerkannte Schriftstellerin mit vielen Auszeichnungen und Stipendien. Die Sprache ihrer Werke ist Deutsch und sie betrachtet sich selbst als „Teil der deutschen Literatur“, aber nicht als Teil der deutschen Nation. Gleichzeitig protestiert sie dagegen, als osteuropäische Autorin bezeichnet zu werden (vgl. URL 3). Zuhause fühlt sie sich im multikulturellen Berlin, in dem sich (in)direkt die Handlung ihrer Werke abspielt und in dem sich „[...] das vertraute Osteuropäische mit dem Fremden mischt [...].“ (URL 4).

2 Verwandlungen des Motivs des Ungeheuren in Moras Werk

In diesem Kapitel wird Moras literarischer Weg unter dem Gesichtspunkt ‚Das Ungeheuer‘ geschildert. Dieses Thema zieht sich wie ein roter Faden durch Moras Werk von Anfang an. Im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen die bereits o.g. Werke, in denen sich der Begriff ‚Ungeheuer‘ verwandelt. Moras Protagonisten, meistens seltsame Figuren aus allen Ecken Osteuropas – oft Außenseiter, werden mit verschiedenen Formen und Aspekten des Ungeheuren in ihrem Alltag konfrontiert.

2.1 Seltsame Materie

Bereits in der ersten Erzählung *Der Fall Ophelia*, für die Terézia Mora 1999 den Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt erhält (vgl. URL 5), kann das Benehmen der Dorfmenschen gegenüber einer zugezogenen Familie als ungeheuerlich verstanden werden. Die Familie der Hauptprotagonistin dieser Erzählung wird aufgrund ihrer Muttersprache und der sozialen Herkunft zu Außenseitern im Dorf. Während des Geschichtsunterrichts erläutert die Lehrerin:

3 Als Drehbuchautorin ist Moras Theaterstück *Wildschweinsaison* zu nennen. Sie schrieb das Drehbuch für den Film *Das Alibi*. (ZDF 2000) und als Übersetzerin überträgt sie vom Ungarischen ins Deutsche v.a. Werke der bedeutenden Autoren wie z.B. Peter Esterházy. (vgl. URL 13).

„Wer spricht, wie man in meiner Familie spricht, ist ein Faschist. Wer bei meiner Mutter in die Privatstunde geht, lernt die Sprache des Feindes“ [...] „Wir sind die einzige fremde Familie im Dorf, wenn man das eine Familie nennen kann, diese drei Generationen Frauen, und alle geschieden, erzählt man sich, kommen hierher, Kommunisten wahrscheinlich, christlich auf keinen Fall. Sprechen fremd und beten nicht.“ (Mora, 1999, S. 116 f.)

Da die Protagonistin schwach wirkt, wird ihr eine sportliche Tätigkeit empfohlen. Sie beginnt zu schwimmen, allein jeden Tag im kalten Wasser. Vom Bademeister wird sie Ophelia genannt. Das Schwimmen rettet ihr das Leben im Moment, als ein Junge versucht ihr den Kopf lange unter Wasser zu drücken. Ophelia überlebt nur aufgrund des Trainings. Schließlich wird ihr im Hinblick auf den Jungen gesagt, dass sie ihn nicht hätte erschrecken sollen (vgl. Mora 1999, S. 129). Diese Erzählung erschien in Moras erstem Erzählband *Seltsame Materie* (1999). Mit den knappen, harten Geschichten aus der Kindheits- und Heimatperspektive (vgl. Rettig in URL 7), die Dieter Wunderlich in URL 6 als „vermutlich partiell autobiographisch“ bezeichnet, schildert Mora das Leben in einem ungarischen Dorf an der Grenze zu Österreich. *Seltsame Materie* besteht aus elf Erzählungen, die bis auf zwei aus der Perspektive eines jungen Mädchens geschrieben werden. Das zentrale Motiv, das Gefühl des Fremdseins, betont die Anonymität der Orte und der Figuren. Es werden weder Namen der Orte noch der auftretenden Protagonisten erwähnt. Mora dokumentiert zwar lakonisch, nüchtern den Alltag ihrer Personen. Neben den Alltagsbanalitäten findet man aber fast in jeder Erzählung eine ungeheure Geschichte (Selbstmordversuch, Missbrauch der Mädchen durch männliche Familienangehörige, aber auch Missbrauch der Söhne durch ihre Mütter, Tod, Alkoholismus). Das Motiv der Grenze, Grenzerfahrungen verbindet alle Erzählungen. Das nächste Zitat aus der dritten Geschichte *Der See* entlarvt neben der Sinnlosigkeit des Alltags eines Grenzsoldaten das nichtssagende Milieu in der Nähe der Grenze:

„An der Gegend ist nichts Besonderes, schon gar nichts Gutes, steinig, moorig, alles voller Regen, Kalk, Schlamm, Insekten, nichts ist in den Wäldern, kein Tier, nur Fäulnis und alte Skelette, das Ende der Welt ist das hier auf jeden Fall, ob es diese Grenze gibt oder nicht.“ (Mora 1999, S. 43)

Die erste Titelerzählung *Seltsame Materie* und die letzte *Ein Schloss* bilden den Rahmen des Bandes, denn nur in diesen zwei Erzählungen kommt es zu einem Treffen der Protagonistinnen. Das Mädchen aus der ersten Geschichte, dem das Haar von ihrem Vater „[...] in einem unmerkten Moment angezündet [...]“ (Mora 1999, S. 9) wird, erscheint noch einmal in der letzten Geschichte der Protagonistin, die zu ihrem Vater ins Ausland will und die schließlich tötet, weil ihr der Reisepass gestohlen wird.

Ein weiteres wichtiges Thema in diesem Band ist das Thema des Erzählens, des Schreibens. Die erste Geschichte, in der ein Geschwisterpaar als wahnsinnig bezeichnet, verlacht und dadurch als Außenseiter markiert wird, beginnt zwar mit den Worten: „Erzähl ja niemandem, wie es passiert ist. Und erzähl auch sonst nichts [...]“ (Mora 1999, S. 9), aber gleich danach folgen trotz dieses Appells persönliche Schilderungen des Alltags, und die ganze Geschichte endet schließlich mit den Worten: „Sag es einfach. Wort für Wort. Lege kein Pathos hinein. Schluchze nicht, schmelze nicht. Sag es einfach. Wort für Wort.“ (Mora 1999, S. 19) Mora nimmt dies wörtlich. Alle traurigen Fälle, in denen ihre Protagonisten resigniert dargestellt werden, schildert Mora distanziert, lakonisch, nüchtern aus der Ich-Perspektive. Das Thema des Schreibens als Synonym für (Über)leben wird in der Geschichte „Durst“ behandelt. Die Protagonistin beschreibt gleich am Anfang die Gründe des Alkoholkonsums in ihrer Familie, aus der sie mit sechzehn versucht zu fliehen. „Großvater trinkt. Alle Erwachsene trinken. Jeder nach seiner Begabung. Großvater mit Ehrfurcht [...] Großmutter heimlich [...] Mutter mit der märtyrerhaften Hysterie [...] Vater mit der Hast und der Aggression [...].“ (Mora 1999, S. 205) Bei diesem Fluchtversuch hat sie nur eine einzige Sache mitgenommen, keine Schuhe, nur ihre Schreibmaschine (vgl. Mora 1999, S. 216), die als Mittel dient, um ihren Alltag, der von Alkohol und Gewalt geprägt ist, zu überwinden. Für die Erzählung „Durst“ erhält Mora 1997 den Open-Mike-Literaturpreis (URL 8).

Moras Erzählband *Seltsame Materie* ist fragmentarisch geschrieben, vieles bleibt ungesagt, einiges wird nur angedeutet. Mora enthüllt verschiedene Analogien des Ungeheuren, die in späteren Werken in einer anderen Form erscheinen.

2.2 Alle Tage

Fünf Jahre nach dem Erzählband *Seltsame Materie* wird Moras erster Roman *Alle Tage* (2004) herausgegeben, mit dem sie die Form und den Blick gewechselt hat. In diesem Roman fehlt jede Heimatfolklore, Zeit und Ort sind nach wie vor unbestimmt und allgemein, wie Rettig in URL6 zu entnehmen ist. Das Gemeinsame in diesen zwei Werken – *Seltsame Materie* und *Alle Tage* – ist die Thematik des Fremdseins sowohl im Ausland als auch in der Heimat und die besondere Rolle der Sprache. Als Motto zu ihrem ersten Roman *Alle Tage*, der als eine Migrationsgeschichte verstanden wird (Sieg 2010, S. 204; Schlicht 2006, S. 61; Kegelmann 2011, S. 424), ist zu lesen:

„Wovon ich rede, sind herzerreißende und oder komische Geschichten. Extremes und Skurriles. Tragödien, Farcen, echte Tragödien. Kindliches, menschliches, tierisches Leid. Echte Ergriffenheit, parodierte Sentimentalität, skeptischer und ehrlicher Glaube. Katastrophen selbstverständlich. Natur und andere.“ (Mora 2004, S. 5)

Die Hauptfigur Abel Nema flieht aus seiner Heimat im Osten vor einem Krieg, er flieht vor seiner Vergangenheit, weil er seinem besten Freund seine Homosexualität gestanden hat, in eine westliche Großstadt B. Es bleibt zu vermuten, dass mit B. Berlin gemeint wird. Nirgendwo im Buch wird Deutschland genannt. Die Unbestimmtheit der Zeit und des Raums wird gleich am Anfang bestimmt. „Nennen wir die Zeit *jetzt*, nennen wir den Ort *hier*.“ (Mora 2004, S. 9)

Am Anfang des Romans wird Abel tot gefunden. Seine Geschichte wird aus der Retrospektive fragmentarisch erzählt. Abel Nema ist ein fremder, schöner Mann, rätselhaft in jeder Hinsicht. Er kommt aus der Fremde, er ist fremd auch sich selbst. Ein passiver Held, ein Außenseiter, der andere anzieht. Aufgrund eines Unfalls mit dem Gasherd kommt es zu einer Gabe. Er wird zum Sprachgenie, beginnt fließend und akzentfrei zehn Sprachen zu sprechen, bekommt ein Stipendium, fängt dann an, an seiner Dissertation im Bereich der komparatistischen Linguistik zu schreiben und heiratet die Assistentin seines Professors. Auf diese Weise bekommt er eine Aufenthaltsgenehmigung. Die einzige Person, zu der er im neuen Land eine wirkliche menschliche Beziehung hat, ist Omar, der Sohn der Assistentin, dem Abel Sprachunterricht gibt. Omar ist die einzige Person, mit der sich Abel Nema unterhält. René Kegelmann

konkretisiert, dass Nema im ganzen Roman kein einziges Gespräch führt (vgl. Kegelmann 2012, S. 206). Laut Willner spricht Nema in diesen Gesprächen „[...] über sich selbst [...].“ (Willner 2007, S. 158) Trotz seiner Erfolge als Übersetzer, Dolmetscher – im Vergleich zu anderen Emigranten, die aufgrund ihrer Sprachlosigkeit in Ausweisung oder Gewalt enden – gelingt es ihm nicht, sich aus der Isolation zu befreien. Im vorletzten Kapitel spricht er mit seinem verlorenen Vater unter Drogeneinfluss und findet schließlich nach einem imaginären Selbstgericht den inneren Frieden. Dieser scheinbare Frieden verwandelt sich im letzten Kapitel zu einem Ungeheuer. Abel Nema wird von einer Bande Jugendlicher brutal getötet und kopfüber an einen Baum gehängt. Hiermit findet sich die Geschichte wieder am Anfang. Abel Nema spricht zwar zehn Sprachen, am Ende bleibt er aber sprach(en)los, unkommunikativ, zurückgezogen, sein Wortschatz wird nur auf einige Worte seiner Muttersprache reduziert.

Andreas Geier bezeichnet Abel Nema als eine „Figur des Fremden“⁴ par excellence“ (Geier 2006, S. 169), denn er kommt sowohl als Exilant aus seiner Heimat in eine Großstadt B., wo er auch als fremd, andersartig wahrgenommen wird. Nema hat kein Interesse an zwischenmenschlicher Kommunikation.

„Deswegen ist alles, was er sagt, so, wie soll ich es sagen, ohne *Ort*, so klar, wie man es noch nie gehört hat, kein Akzent, kein Dialekt nichts – er spricht wie einer, der nirgends herkommt“ (Mora 2004, S. 13).

Man vermute, „[...] dass er den Großteil seiner [Sprach]Kenntnisse im Sprachlabor erworben hat, so wie ich es sage: von Tonbändern. Es wurde mich nicht wundern, wenn er nie mit einem einzigen lebenden Portugiesen oder Finnen gesprochen hätte.“ (Mora 2004, S. 13)

Bei den etymologischen Untersuchungen des Nachnamens Nema wird ein slawischer Ursprung angedeutet. Nema bedeutet ‚niemand‘, ‚stumm‘, ‚jemand, der ‚nichts sagt‘ oder ‚jemand‘, ‚der nichts besitzt‘

4 Viele Protagonisten der Migrantenliteratur versuchen sich in der Fremde aufgrund der Beherrschung der neuen Sprache als Dolmetscher zurecht zu finden. Als ein Gegenbeispiel zu Abel Nema sei die Protagonistin in Irena Brežnás Roman *Die undankbare Fremde* (2012) genannt. Diese wird am Ende des Buches von einer RichterIn unterstützt. „Diese RichterIn begeistert die mittlerweile erwachsene ErzählerIn des Romans, die nun auch in dem Sinne mündig wird, dass sie die Vorteile der anfangs so fremden Schweiz sieht und würdigt. Eines Landes, in welches, wie die Instanz der erwachsenen DolmetscherIn von Anfang an schon zeigt, die Flüchtlinge aus ganzer Welt hin strömen und hier Obdach suchen [...].“ (Hrdličková 2014, S. 190 f.).

(vgl. Schlicht 2006, S. 55), nicht einmal eine Sprache oder die Fähigkeit zu kommunizieren.

„Nema, der Stumme, verwandt mit dem slawischen Nemec, heute für: der Deutsche, früher für jeden nichtslawischer Zunge, für den Stummen also, oder anders ausgedrückt: den Barbaren. Abel, der Barbar, [...] Das bist du.“ (Mora 2004, S. 14)

2.3 Das Ungeheuer

Die Protagonisten des Romans *Das Ungeheuer* treten bereits in Moras zweitem Roman *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009) auf. Dieser Roman bildet den ersten Teil der geplanten Trilogie mit dem Protagonisten Darius Kopp, einem IT Ingenieur aus Berlin, der für eine amerikanische Computerfirma drahtlose Netzwerke verkauft, und seiner Frau Flora Meier, ungarischer Herkunft, ursprünglich Theodora/Teresa Meier genannt (hervorgehoben seien die mit der Autorin geteilten Initialen TM), die u.a. als Übersetzerin und Kellnerin arbeitet. Die Geschichte von Darius und Flora war eine Liebesgeschichte, die als Geschichte des Sich-Entliebens endete (URL 1). Da in diesem Roman das Thema des Ungeheuren nur am Rande steht, wird er in diesem Beitrag nur insofern erwähnt, um Charaktere und Unterschiede beider Protagonisten zu erläutern.

„Er [Darius Kopp] ist ein korpulenter Mann, 106 Kilo bei 178 cm Körpergröße, zum Glück ist das meiste davon Knochen, der Rest konzentriert sich in der kompakten Halbkugel eines Bauches, fest und glatt wie der Bauch einer Schwangeren, und darüber, leider, ein paar Männertitten, aber sie [Flora] sagt, sie liebt mich, wie ich bin, und es gibt keinen Grund, ihr nicht zu glauben.“ (Mora 2009, S. 7)

Die konkrete äußere Charakteristik von Kopp geht Hand in Hand mit der Geschichte, die genauso klar geregelt wird, wie auf den ersten Blick das Leben von Kopp aussieht. Erzählt wird von einer Woche im September 2003. Jedes Kapitel, das einem Tag entspricht, wird in Tag und Nacht weiter unterteilt. Kopps Ehefrau Flora bildet seinen Gegenpol. Er ist pragmatisch, stabil, unkompliziert. Seine Welt ist vernetzt, alles hat eine klare Bedeutung bis er infolge ungeplanter Begebenheiten am Ende seine Arbeit verliert und sie, eine übersensible, naturverbundene, zerbrechliche Frau, einen psychischen Zusammenbruch erleidet. Dieser Zusammenbruch deutet die Handlung des zweiten Teiles der noch

nicht fertigen Trilogie an. Für ihren dritten Roman *Das Ungeheuer* erhält Terézia Mora im Oktober 2013 den Deutschen Buchpreis.

„*Das Ungeheuer* ist ein tief bewegender und zeitdiagnostischer Roman [...]“ (URL 9), der in zwei Formen, in zwei Zeitebenen, „[...] in zwei literarische Parallelwelten, Himmel und Hölle [...]“ (URL 1), mit einem schwarzen Strich geteilt wird. Gelesen werden kann dieses Buch als zwei Bücher. In der oberen Hälfte wird die Gegenwart geschildert. Die Hauptfigur Darius Kopp versucht, sich mit dem Selbstmord seiner Frau, die er über alles liebte, auseinander zu setzen. In dem unteren Teil sind fragmentarische Tagebuchaufzeichnungen seiner bereits toten Frau Flora in ihrer Muttersprache – auf Ungarisch, obwohl sie behauptete, ihre Vergangenheit sei ihr unwichtig. Diese Tagebucheinträge, autobiografischen Skizzen und Notizen seiner manisch depressiven Frau – auf ein Laptop geschrieben – stellen also die Vergangenheit dar. Darius hat sie ins Deutsche übersetzen lassen. Aus der Retrospektive erfährt er über den ungeheuren Alltag seiner Frau, über ihre Ängste, über die Zeit, bevor er sie kannte. Interessant ist zu bemerken, dass diese Aufzeichnungen auf Ungarisch im Buch *Jáf* (URL 11) zu lesen sind. Elmar Krekeler in URL 1 vergleicht diesen Roman mit einer neuen Orpheus – Geschichte, denn Mora

„Lässt in der Oberwelt [in der oberen Hälfte] Darius erzählen, wie er als neuer Orpheus und neuer Don Quichote mit Floras Asche im Gepäck auf ihren Spuren nach Ungarn und immer nach Osten fährt. [...] In der Unterwelt [Floras Tagebuchaufzeichnungen] zitiert sie Krankenakten, Lexikaeinträge, Beipackzettel von Medikamenten, Tagebuchaufzeichnungen von Missbrauch und Ausschweifung und Trauer, Dateien eines schiefgehenden Lebens – des Lebens mit rezidivierender, depressiver Störung.“ (Krekeler, URL 1)

Darius hat als Hauptheld bereits am Ende des Romans *Der einzige Mann auf dem Kontinent* seine Arbeit verloren. Am Anfang des zweiten Romans wird er als Arbeitsloser mit dem Selbstmord seiner Frau konfrontiert. Mit ihren ins Deutsche übersetzten Tagebuchaufzeichnungen kann er nicht viel anfangen, er verstand seine Frau nicht einmal vor ihrem Selbstmord. Unterwegs liest er diese Aufzeichnungen, erfährt wie ungeheuer gefährdet ihr Leben war und dass er davon nichts wusste. Laut Dieter Wunderlich betont Mora mit der Zweiteilung des Buches, dass die inneren Welten der Ehepartner nicht vereinbar waren (vgl.

URL 6). Mora gelinge es „[...] zwei Charaktere, die sich im Leben verfehlten, und zwei Textformen miteinander in Verbindung zu setzen [...]“ (URL 9), lautete die Begründung der Jury des Deutschen Buchpreises. Darius fährt mit Floras Asche in ihre Heimat und weiter durch Osteuropa nach Kroatien, Albanien und bis nach Griechenland und sucht nach einer Stelle, wo er die Asche seiner Frau verstreuen könnte. Seine Reise endet in Griechenland, in einem Tumult, wo er aus Versehen ein Kind mit seiner Autotür verletzt. Er wird zusammengeschlagen, sein Auto beinahe zerlegt und im Kofferraum ist noch immer die Asche seiner Frau... Die Fortsetzung um Darius Kopp folgt, wie Mora angekündigt hat (vgl. URL 10).

3 Fazit

Das Motiv des Ungeheuren zieht sich wie ein roter Faden durch Moras Werk und verwandelt sich von den Angstgefühlen, Gewalt, Missbrauch in den Erzählungen des Bandes *Seltsame Materie* über das Gefühl des Fremdseins der Migranten, der Unfähigkeit, sich von der Vergangenheit zu lösen und zu kommunizieren in *Alle Tage* in die Depressionsgefühle in ihrem letzten Roman *Das Ungeheuer*, der in einen Selbstmord mündete. Die Protagonisten in Moras Werken sind oft Außenseiter, Migranten aus Osteuropa, die auf der Suche sind, in einem anderen Land ihre Entwurzelung und das Gefühl des Fremdseins zu überwinden. Mora schildert ihre Bemühungen, eine Stellung in der neuen Gesellschaft zu finden, den Alltag (oft in einer Fremdsprache), ihre Rastlosigkeit und die existenzielle Unsicherheit zu bewältigen. Mora erzählt fragmentarisch, vieles bleibt ungesagt und einiges wird nur angedeutet. Eine große Rolle spielt in Moras Werk *Sprache*, sowohl die gesprochene als auch die geschriebene Form der Sprache. Einerseits wird Sprache als Synonym für (Über) Leben, sich in die neue Gesellschaft einzugliedern, verstanden. Andererseits zeigt Mora, dass die Beherrschung der neuen Sprache keine Sicherheit darstellt, sich mit der eigenen Vergangenheit auseinandersetzen zu können, was schließlich am tragischen Ende der Hauptfiguren Abel Nema (*Alle Tage*) und Flora Meier (*Das Ungeheuer*) deutlich wird. Während für die Werke *Alle Tage*, *Seltsame Materie* unkonkrete lokale und temporale Zuordnungen typisch sind, findet man in den Romanen um Darius Kopp konkrete zeitliche und örtliche Angaben. In jedem

Werk werden die Sprache, der Ton und die Geschichte neu erfunden, jedes Mal hat sich Mora gehäutet, denn die Funktion bestimmt die Form, wie sie selber sagt (vgl. URL 1).

Quellenverzeichnis

- Mora, Terézia (2004). *Alle Tage*. München: Luchterhand.
Mora, Terézia (2013). *Das Ungeheuer*. München: Luchterhand.
Mora, Terézia (2009). *Der einzige Mann auf dem Kontinent*. München: Luchterhand.
Mora, Terézia (1999). *Seltsame Materie. Erzählungen*. Reinbek: Rowohlt.

Literaturverzeichnis

- Ayata, Imran, Wladimir Kaminer, Navid Kermani et al. (2005). Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka. Interview mit Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani. In: *Literaturen* (4). S. 26–31.
- Geier, Andreas (2006). Niemand den ich kenne, hat Träume wie ich: Terézia Moras Poetik der Alterität. In: Nagelschmidt, Ilse (Hg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft*. Berlin: Frank&Timme. S. 153–177.
- Kegelmann, René (2011). Ohne Ort: Zur Stadtkonzeption in Terézia Moras Roman 'Alle Tage'. In: Hess-Lüttisch, Ernest W.B. (Hg.): *Metropolen als Ort der Begegnungen und Isolation*. Frankfurt a.M.: Peter Lang. S. 415–424.
- Hrdličková, Jana (2014). Je mehr Heimat ich erwarte, umso mehr Fremde treffe ich an. Die Slowakei und die Schweiz der Irena Brežná. In: Cornejo, Renata, Slawomir Piontek, Izabela Sellmer et al. (Hrsg.) (2014). *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Wien: Praesens. S. 180–192.
- Kegelmann, René (2012). Nomaden der Großstadt: Figurenkonstellation in Terézia Moras Romanen 'Alle Tage' (2004) und 'Der einzige Mann auf dem Kontinent' (2009). In: Zoltán, Szendi (Hg.): *Wechselwirkungen II*. Wien: Praesens. S. 203–212.

Schlicht, Corinna (2006). Fremd in der Welt: Über Heimat, Sprache, Identität bei Terézia Mora. In: Schlicht, Corinna (Hg.): *Momente des Fremdseins. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Entfremdung, Identitätsverlust und Auflösungserscheinungen in Literatur, Film, und Gesellschaft*. Oberhausen: Laufen. S. 53–61.

Sieg, Christian (2010). Von Alfred Döblin zu Terézia Mora: Stadt, Roman und Autorschaft im Zeitalter der Globalisierung. In: Amann, Wilhelm (Hg.): *Globalisierung und Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Synchron. S. 193–208.

Willner, Jenny (2007). Störgeräusche: Grenzerscheinungen der Sprache bei Peter Weiss und Terézia Mora. In: Müllender, Yannick (Hg.): *Peter Weiss: Grenzgänger zwischen den Künsten*. Frankfurt a. M.: Lang. S. 149–165.

Internetquellen

URL 1: Krekeler, Elmar. Eine Frau schreibt sich in die Wahrheit. Online verfügbar unter:

<http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article120710595/Terezia-Mora-Eine-Frau-schreibt-sich-in-die-Freiheit.html> [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

URL 2: Online verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/das-ungeheuer-deutscher-buchpreis-2013-geht-an-terezia-mora-a-926572.html> [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

URL 3: Vgl. dazu: Ausgrenzung durch Anerkennung. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Terézia Mora. In: *LiLi. Zeitung der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld*. 5/2000. Online verfügbar unter: <http://www.uni-bielefeld.de/lili/forschung/projekte/archiv/zeitung/5mora.htm> [zuletzt geprüft am 02.11.2014].

URL 4: Dzajic, Harris und Peachstaedt, Volkmar von. Durchscheinen des Osteuropa. Interview mit Terézia Mora. In: *wortlaut.de Göttinger Zeitschrift für neue Literatur*, 1999. Online verfügbar unter: <http://www.hainholz.de/wortlaut/mora.htm> [zuletzt geprüft am 22.05.2008].

URL 5: Online verfügbar unter: <http://bachmannpreis.orf.at/bp99/> [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

URL 6: Wunderlich, Dieter. Terézia Mora: Seltsame Materie. Online verfügbar unter: http://www.dieterwunderlich.de/Mora_materie.htm#com [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

URL 7: Retting, Maja. *Könnten sie mich bitte nicht berühren?* Online verfügbar unter:

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7481&ausgabe=200410 [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

URL 8: Online verfügbar unter: <http://www.literaturwerkstatt.org/de/open-mike/der-open-mike/die-preistrager-seit-1993> [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

URL 9: Online verfügbar unter: <http://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2013/> [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

URL 10: Online verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/das-ungeheuer-deutscher-buchpreis-2013-geht-an-terezia-mora-a-926572.html> [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

URL 11: Online verfügbar unter: www.tereziamora.de [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

URL 12: Online verfügbar unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/Sopron> [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

URL 13: Online verfügbar unter: <https://www.uni-due.de/autorenlexikon/mora> [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

Grenze und Grenzraum in den Erzählungen Terézia Moras

Orsolya Lénárt
Universität Budapest

Annotation

Der vorliegende Beitrag widmet sich der Darstellung von Grenzziehungen in zwei ausgewählten Erzählungen der aus Ungarn stammenden deutschsprachigen Autorin Terézia Mora. Die Grenze, die das Leben in der österreichisch-ungarischen Grenzregion grundlegend beeinflusste, erscheint in den Novellen nicht nur als eine geographische Trennlinie zwischen Ost und West. Neben der topographisch wahrnehmbaren Grenze, dem Neusiedlersee, sind Grenze(n) innerhalb der Dorfgemeinschaft, oder eben innerhalb der – zur ungarndeutschen Minderheit gehörigen – Familie zu beobachten. Woraus resultieren die diversen Grenzziehungen zwischen einem Kollektiv und einer ‚we-group‘ (der Familie) und wie wird die Grenze innerhalb der ‚we-group‘ sichtbar gemacht? Dies sind Fragen, die im Beitrag behandelt und beantwortet werden.

Příspěvek se věnuje ztvárnění hranice ve dvou vybraných povídkách maďarské německy píšící autorky Terézie Mory. Hranice, která zásadně ovlivnila život v hraničním regionu Rakouska a Maďarska, není v těchto novelách pouhou dělící linií mezi Východem a Západem. Kromě topografické hranice, kterou tvoří Neuziderské jezero, existují i hranice uprostřed vesnic nebo – v případě maďarsko-německé menšiny – i uprostřed rodin. Odkud vedou nejrůznější hranice mezi kolektivy a ‚we-group‘ (rodinou) a jak se takové hranice mezi ‚we-groups‘ zjevují? Na tyto otázky se pokusí příspěvek odpovědět.

This paper is devoted to the representation of boundaries in two selected stories of the Hungarian-German author Terézia Mora. The border that fundamentally influenced the life in the Austro-Hungarian border region, appears in the novels not only as a geographical dividing

line between East and West. In addition to the topographic perceptible border (Lake Neusiedl) are border(s) within the village community, or even within the family to watch. What are the various demarcations result between a collective and a „we-group“ (the family) and how is the boundary within the „we-groups“ visible? These are questions that will be addressed and answered in this article.

Schlüsselwörter:

Grenzraum Österreich-Ungarn, Migrationsliteratur, transkulturelle Literatur, ungarndeutsche Minderheit

Pohraničí Rakouska a Maďarska, migrační literatura, transkulturní literatura, německá menšina v Maďarsku

Border region of Austria-Hungary, migration literature, transcultural literature, Hungarian-German minority

1 Einleitendes

„Alles ist hier Grenze“ (Mora, 1999, S. 58) merkt die Erzählerin der Novelle *Der See* an. Diese Aussage hat aus mehreren Perspektiven ihre Gültigkeit. Einerseits kann man es auf das Werk, andererseits auf das Leben und auf die literaturwissenschaftliche Rezeption Terézia Moras beziehen. Mora ist in Sopron (dt. Ödenburg) geboren und wuchs in einem Dorf in der österreich-ungarischen Grenzregion auf. Sie wanderte kurz nach der Wende nach Berlin aus, wo sie Hungarologie und Theaterwissenschaft studierte. Seither arbeitet sie als Übersetzerin und Schriftstellerin in der deutschen Hauptstadt. Ihre literarische Tätigkeit wurde mit einer Reihe von renommierten Preisen ausgezeichnet: 1999 mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis, 2000 mit dem Adalbert-Chamisso-Förderpreis und 2013 mit dem Deutschen Buchpreis. Die in meinem Beitrag untersuchten Erzählungen, die zum größten Teil autobiographisch geprägt sind, reflektieren auf das Leben in der ungarischen Provinz zwischen Ost und West, zwischen dem kommunistischen Ungarn und dem demokratischen Österreich.

Die Grenze erscheint auf unterschiedlichen Ebenen, sogar als Ab-, Aus- oder Eingrenzung, die aus der Perspektive von Kindern, jungen Mädchen und Frauen sichtbar gemacht werden. So gilt die Grenze, deren Überwindung, bzw. die Möglichkeiten des Ausbruchs aus diesem eingegengten Grenzraum als zentraler Gegenstand des Erzählbandes. Die Grenze (allerlei Grenzen) lässt sich also auf einer anderen Deutungsebene als Flucht und Projektionsfläche innerer Sehnsüchte wahrnehmen, die in den Erzählungen oft in Alkohol und Gewalt ertränkt werden (Kraft, 2006, S. 23).

Im vorliegenden Beitrag werden zwei Kurzgeschichten (*Der See* und *Der Fall Ophelia*) vorgestellt und analysiert. In der ersten Erzählung berichtet die weibliche Ich-Figur über das Leben ihrer Familie im Grenzraum, in einem Dorf direkt am See (damit ist offensichtlich der Neusiedler See gemeint). Obwohl der Vater früher als Bäcker hätte arbeiten können, war er nicht bereit jeden Tag zu backen. Daneben verlor er auch wegen seiner Erkrankung an Tuberkulose seine Kundschaft. Aus diesem Grund lebte die Familie vom illegalen Grenzschmuggel. Als zentrales Ereignis der Erzählung gilt, dass der Großvater einen Fremden „mit einem Schuh“ (Mora, 1999, S. 55), der plötzlich vor Weihnachten im Hof der Familie auftauchte, durch Schlamm und Schilf über die Grenze brachte. Als ein Gegenpol dieser Erzählung, in der die Grenze vor allem in ihrer topographischen Realität auftauchte, wird die mit dem Ingeborg-Bachmann Preis ausgezeichnete Kurzgeschichte *Der Fall Ophelia* herangezogen. Die Ich-Figur, wiederum eine junge Protagonistin, versuchte, in einem kalten Schwimmbecken Schwimmen zu lernen, während die anderen Dorfbewohner das warme Heilwasserbecken bevorzugten. Trotz der knappen Handlung gelang es der Autorin, die individuelle Entwicklung der Protagonistin darzustellen, deren Familie (als Faschisten gestempelt) isoliert am Rande der Dorfgesellschaft lebte. Den zentralen Konflikt stellt die körperliche Bedrohung der Erzählerin durch einen ihrer ‚Feinde‘ dar: „Ihr seid Faschisten. Und Kommunisten. Ich habe versprochen, dich zu töten.“ (Mora, 1999, S. 127)

2 Grenzerfahrung in den Erzählungen *Der See* und *Der Fall Ophelia*

2.1. Die geographische Grenze

Die erste Ebene der Grenzfiktionen Moras stellt die topographische Grenze dar, welche in der Erzählung *Der See* explizit thematisiert wurde. Die Kurzgeschichte wurde durch die Kindheitserlebnisse der Autorin bzw. durch die Angst vor der Grenze, die auch nach ihrer Ausreise bestehen blieb, geprägt. Wie Brigitte Prutti formulierte: bei Mora ist die konkrete geographische Grenze traumatisch belegt und kann als allegorisches Verfallszenario gedeutet werden. Die Grenze wird als eine durchweg prekäre Randposition dargestellt: von einer kakanischen Nostalgie kann man also in der österreichisch-ungarischen Grenzregion gar nicht sprechen (Prutti, 2006, S. 82).

Die konkrete Grenze und der Grenzraum selbst verfügen also bei Mora, besonders in der genannten Erzählung, über eine allegorische Bedeutung. Einerseits kann die Grenze mit Abgeschlossenheit und mit Stillstand verbunden werden. In diesem Raum ist der Orientierungspunkt der Westen, der nicht als konkrete Ortsnamen, sondern als ‚drüben‘ (Mora, 1999, S. 57) oder als „jenseits des offenen Wassers“ (Mora, 1999, S. 57) bezeichnet wird. Andererseits bedeutet die Grenze eine Gefahr und zugleich die einzige Einnahmequelle der Familie. Gefährlich ist sie wegen ständiger Grenzkontrollen, die auch Insider nicht umgehen können. Einnahmequelle ist sie, da die Fremden, die die Landesgrenze überqueren möchten, sich alleine in der Schilflandschaft kaum orientieren können und deshalb Hilfe brauchen. Der Fremde, der über die Mauer des Hofes der Familie kletterte und glaubte, im neuen Land angekommen zu sein, sollte vom Großvater, der übrigens Fischer war, über die Grenze gebracht werden. Er brauchte unbedingt die Hilfe des Großvaters, denn: „Unsichtbar die Grenze. Großvater verrät nicht, wo sie ist.“ (Mora, 1999, S. 66) Die Erzählerin listet im weiteren die Gefahren der Seelandschaft und der sie überquerenden Grenze auf, wobei ihre Angst deutlich erkennbar wird. Die sumpfige Grenzregion ist nicht nur deshalb gefährlich, weil die Seelandschaft von vielen Tieren bevölkert, sondern weil sie sich immer wieder verändert (sie ist mal trocken, mal nass) und der Verlauf der Grenze nicht zu überblicken ist. Wie die Protagonistin sagte: „Ich mißtraue ihm immer schon. So oder so.“

(Mora, 1999, S. 61) Bei dieser Aussage ist es aber nicht eindeutig, wen die Erzählerin meinte: den See oder ihren Vater, oder ihren „schön[en] Bruder“ (Mora, 1999, S. 59).

2.2 Interne Grenzen

Die Beschreibung einer konkreten, geographisch wahrnehmbaren Grenze findet man auch in der anderen Novelle, *Der Fall Ophelia*, die durch die Gleise, die „[...] sich vor und hinter dem Dorf [...]“ teilen (Mora, 1999, S. 114), markiert ist. Gegenüber Der See werden hier vielmehr die sog. internen Grenzen thematisiert. Unter interne Grenze verstehe ich die Ausgrenzung des Individuums durch ein Kollektiv, bzw. die Abgrenzung einer bestimmten ‚we-group‘ oder eines Individuums vom Kollektiv. Die internen Grenzen sind – wie auch diejenige in der Erzählung *Der See* – unsichtbar, prägen aber das alltägliche Leben der Protagonisten und Protagonistinnen. Um konkrete Beispiele für die mehrfache Grenzerfahrung zu zeigen, existieren diese Grenzen in den Köpfen eines Kollektivs und verfügen in den untersuchten Texten über einen intrakulturellen und/oder innerfamiliären Charakter. Die intrakulturellen Grenzziehungen resultieren in den Texten meistens aus den kulturellen Unterschieden, also aus dem ‚Minderheitenstatus‘ der vorgestellten Familien. Obwohl sich die Familien, deren Mitglieder auch durch die Verwendung der Sprache jenseits der Grenze von dem Dorfkollektiv unterscheiden, lassen sie sich auch nicht als eine einheitliche ‚we-group‘ wahrnehmen: die weiblichen Figuren der Erzählungen bilden schlechthin die Minderheit einer Minderheit. Die innerfamiliären Grenzen ziehen sich – wie etwa in der Erzählung *Der See* – zwischen den weiblichen und männlichen Familienmitgliedern. Eine weitere Art der internen Grenzziehung lässt sich also in der Gesellschaftsordnung der durch Männer dominierten Dorfgemeinschaft („auf Geschlechtsebene“) wahrnehmen.

2.2.1 Grenze(n) innerhalb der Dorfgemeinschaft

Beispiele für die vielfältigen internen Grenzziehungen findet man in großer Zahl in der Erzählung *Der Fall Ophelia*, in der die weibliche Ich-Figur innerhalb der extrem engen Abgrenzungen der Dorfwelt¹ versucht, nicht nur die eigene Identität, sondern auch die Individualität

1 „Eine Kneipe, ein Kirchturm, eine Zuckerfabrik. Ein Schwimmbad. Ein Dorf.“ (Mora, 1999, S. 114).

zu bewahren. Während die anderen Dorfbewohner in dem gelben, hühnersuppenartigen Wasser des Thermalbeckens saßen, quälte sich Ophelia (den Namen erhielt sie übrigens vom Schwimmlehrer) mit Schwimmübungen im kalten, azurblauen Wasser des Schwimmbeckens: Sie wollte an Kraft und Durchsetzungsfähigkeit gewinnen (Kegelmann, 2009, S. 103). Oder wie der Schwimmmeister sagte: „Du solltest fliegen lernen, Ophelia, nicht schwimmen.“ (Mora, 1999, S. 115) Mit jedem Zug gelang es ihr, nicht nur besser zu schwimmen, sondern auch selbstständiger zu werden (Träser-Vas in URL 3). Während sie im Schwimmbecken quer von Wand zu Wand schwamm, konnte sie eine eigene Welt gestalten. Dabei fungierte das Schwimmbecken als Rückzugsraum einerseits und als ein Schutzraum andererseits (Kegelmann, 2009, S. 103). Auf dem Rücken liegend sah sie die Welt in unterschiedlichen Farben; auf dem Bauch liegend sah sie „Tiere, die es nicht gibt.“ (Mora, 1999, S. 113) Sie konnte also ihre Phantasiewelt in ihren Facetten erleben und wurde somit ihre individuelle Entwicklung möglich. Sie schwebte im stillen Wasser (wie auch andere Ophelia-Figuren in visuellen Darstellungen, z. B. bei John Everett Millais) und entfernte sich vom Beckenrand, der hiermit eine Grenze zur realen und oft gnadenlosen Außenwelt darstellte. Das 14 Grad kalte Schwimmbecken bot Ophelia auch Schutz gegenüber ihrem Feind, dem Sohn der Krankenschwester, der eine existenzielle Bedrohung für das Mädchen bedeutete: er wollte sie töten. In diesem Kontext ist die Gegenüberstellung der kalten und warmen Schwimmbecken durchaus spannend: das warme repräsentiert den Stillstand, die Bequemlichkeit und Bewegungslosigkeit der Dorfbewohner (Kegelmann, 2009, S. 104). Es fungierte als eine „Familienbadewanne“, in der alle gleich sind: „Eine große Familie, eine Familienbadewanne, alle in der Fabrik und alle zur Messe.“ (Mora, 1999, S. 119) Kurz zusammengefasst: das schwefelgelbe Becken symbolisiert die gesichtslose Masse eines ausgrenzenden Kollektivs. An dieser Stelle wird Ophelias Position sichtbar: „Das Wasser hält mich fern vom Dorf.“ (Mora, 1999, S. 128) Der „Krankenschwestersohn“ (Mora, 1999, S. 118) wollte Ophelia auch aus dem Grund töten, weil sie anders war: sie konnte und wollte sich nicht anpassen und spricht die Sprache, die der Sohn nicht erlernen kann, und sie trägt einen lilafarbenen, ausländischen Badeanzug.

Diese besondere Art der Grenzziehung, bei der das Individuum sich bewusst isoliert, findet man in anderen Erzählungen des Bandes, aber auch in *Der See*. Die deutschsprachige Familie wohnte am Dorfrand, das von den Bewohnern als „das letzte Ende“ erwähnt wurde. Das Haus war auch, wie bereits erwähnt, durch eine konkret wahrnehmbare Grenze, durch eine Mauer von der ‚Außenwelt‘ getrennt. Eine direkte Kontaktaufnahme mit den Dorfbewohnern wäre trotzdem möglich gewesen, da der Vater als Bäcker mit einem örtlichen Geschäft einen Vertrag über die tägliche Brotlieferung hätte abschließen können. Aber er weigerte sich, jeden Tag zu backen und deshalb galt: „[...] nur wenige machten sich die Mühe, den Hügel ganz herunter zu steigen, um zu sehen, ob der verrückte Bäcker wieder gebacken hatte.“ (Mora, 1999, S. 54) Später, als der Vater an Tuberkulose erkrankte, verlor die Familie vollkommen den Kontakt zur Dorfgemeinschaft.

Die Frage liegt auf der Hand: Warum wollen sich die Familie bzw. Ophelia von der Dorfgemeinschaft abgrenzen? Woraus resultiert der Konflikt zwischen Ophelia und ihrem „Feind“? Bei der Beantwortung dieser Frage wird eine weitere Grenzziehung sichtbar, die in den kulturellen Unterschieden zwischen den Familien der Protagonistinnen und der Dorfgemeinschaft zu suchen ist. Bereits in *Der See* wird auf diese Unterschiede hingewiesen. „Großvaters Muttersprache wird auch jenseits des offenen Wassers gesprochen [...]“ (Mora, 1999, S. 57), deshalb wurde er an der Grenze ständig kontrolliert. Die Kinder fielen wegen ihrer blonden Haare und blauen Augen auf. Sie waren im Dorf auch bekannt „[...] als die, die aus den Gärten stehlen [...]“ – mehr aus Spaß und Gewohnheit, als aus Not. Sie wurden also von der Dorfgemeinschaft als Fremde wahrgenommen: sie bekamen z. B. saure Milch im Geschäft. Die Familie erklärte sich diese Umgangsweise aber nicht explizit mit ihrem Minderheitenstatus, sondern damit, dass die Dorfbewohner neidisch waren, da sie als Handwerker ihr „Auskommen“ (Mora, 1999, S. 59) hatten. In der anderen Erzählung hatte die Bedrohung der Protagonistin durch den Sohn der Krankenschwester auch explizit politische und historische Grundlagen: die Familie von Ophelia, die übrigens nur aus Frauen bestand, die eine weitere Basis für die Ausgrenzung in der durch patriarchale Macht geprägten Dorfwelt bedeutete, sprach Deutsch: die Sprache der Feinde, der Faschisten,

wie es im Dorf verstanden wurde. Aus diesem Grund wurden die Familienmitglieder, die übrigens auch nicht in die Kirche gingen, als Fremdkörper wahrgenommen. Auf Grund dieser Erkenntnisse ist die Bemühung Ophelias, sich von der Außenwelt abzugrenzen bzw. sich durch regelmäßiges Schwimmtraining zu stärken (sowohl physisch als auch seelisch) klar nachvollziehbar.

2.2.2 Grenze(n) innerhalb der Familie

Wie bereits angesprochen wurde, durchqueren die überall anwesenden Grenzen nicht nur die Dorfgemeinschaft, sondern auch die Familie. Die Familie, die sich nach außen abgrenzt oder ausgegrenzt wird und deshalb eigentlich Einheit zeigen sollte, teilt sich. Diese Aufteilung oder Grenzziehung zeigt sich auf der Ebene Kind vs. Erwachsene bzw. Mann vs. Frau. In der Erzählung *Der See* sind beide der hier erwähnten innerfamiliären Grenzziehungen sichtbar. Die minderjährige Protagonistin hatte acht Brüder und war dazu die jüngste in der Familie. Sie trug deshalb immer „[...] Jungsschuhe, Jungstrikots und Jungshosen, in denen ich das Gummi an der Taille zu einem Knoten binde“ (Mora, 1999, S. 59). Außer dass sie ihr ‚Mädchensein‘ auf der Ebene der Bekleidung nicht erleben konnte, wurde sie von ihrem schönen Bruder nur als Idiotin bezeichnet. Sie wurde, mindestens von ihm, nicht als gleichrangiges Familienmitglied wahrgenommen. Obwohl in dieser Erzählung keine explizite Gewalt innerhalb der Familie beschrieben wird (wie etwa in den Erzählungen *Seltsame Materie*, *Die Lücke* oder *Durst*), bedrohte der Bruder sie: „Wenn du ins Bett pißt, schmeiß ich dich vom Dach, Idiotin“ (Mora, 1999, S. 65). Diesen Satz deutend kommt man zur Erkenntnis, dass selbst die Familie oft keinen Schutz gegen die ‚Gewalt‘ von außen bedeuten kann. Das Kind ist, wie die Hauptfigur der Erzählung *Der See*, für die Familienmitglieder keine gleichrangige Person. Dabei bildet nur der Vater, der nicht als klassische Vaterfigur dargestellt wird, eine Ausnahme. Während der Bruder auf das Mädchen mit einer Art von Gewalt ‚reagiert‘, blieb der (ist korrekt) Familienoberhaupt, der Großvater, dessen Füße von der Protagonistin jeden Tag gewaschen werden, ziemlich gleichgültig: „Großvater spricht nie. Stumm geht er zwischen uns auf und ab, sitzt auf hartem Küchenstuhl.“ (Mora, 1999, S. 64). Das Kind bewegt sich also bei Mora in einer konkreten Welt, in der die Übergriffe oder Nichtübergriffe von Vater, Mutter, Bruder, Nachbar, Lehrer etc. kommen. Das zeigt sich auch gut in der Erzählung

Der Fall Ophelia. Die Protagonistin war nicht nur der Bedrohung des Sohns der Krankenschwester, sondern auch der Gewalt der männlichen Dorfbewohner, sowie ihres Schwimmtrainers, der übrigens auch als eine ‚Vaterfigur‘ hätte fungieren können, ausgesetzt: „Bevor er mich anschiebt, seine Hand unter mir, biegt er, langsam und tief, den Daumen ein, dorthin wo Platz ist, am Ende der Pobacken.“ (Mora, 1999, S. 120)

Diese Zeilen zeigen die Besonderheit der Darstellungsweise Moras: Gewalt kommt nicht immer, wie auch in der Realität, explizit zum Ausdruck. Man muss oft zwischen den Zeilen lesen, um sie zu erkennen. Moras Werk basiert also auf der Erfahrung eines Kindes/einer Jugendlichen in einer Diktatur, in der die Gewalt in jeder Sphäre des Lebens präsent war. Die Autorin zitiert dabei die berühmt gewordenen Zeilen des ungarischen Dichters Gyula Illyés: „Wo Tyrannei ist, ist Tyrannei.“ (Illyés in URL 1) Dies weist zugleich auf das Wesen der Tyrannei hin, die überall anwesend ist. Tyrannei, Gewalt lässt sich in Moras Erzählungen auf mehreren Ebenen nachvollziehen: im Staat, im Dorf, in der Familie, in den zwischenmenschlichen Beziehungen, mal explizit, mal latent. Tyrannei ist allerdings für sie ein „[...] komplexes Geflecht mehrerer durchweg autoritärer Systeme, die älter waren, als der real Existierende.“ (Mora in URL 2, S. 3.)

3 Fazit und Ausblick

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Mora in den Erzählungen der *Seltsamen Materie* eine vergrenzte Welt darstellt, die durch externe und interne Grenzlinien geprägt wird. Die meisten Grenzen sind aber gefährlicher, als die real existierenden, als die Landesgrenze. Die meisten Grenzen ziehen sich durch die Köpfe der Menschen. Diese verhindern das gegenseitige Verständnis, die Akzeptanz der Andersartigkeit, die Entfaltung des Individuums und schlechthin das friedliche Zusammenleben der Kulturen. Mit dem Beispiel Ophelias kommt die existenzielle Gefahr des Individuums eindeutig zum Ausdruck: sie geriet wegen ihrer Andersartigkeit in physische Gefahr. Das Einzelne verliert innerhalb einer durch klischeehaftes Denken geprägten Welt die Fähigkeit, irgendetwas überblicken oder erkennen zu können. Die Folge sind dabei Szenarien, die das Eigene in gefährliche Situationen bringen oder sogar scheitern lassen (Kegelmann, 2009, S. 105).

Eine besondere Rolle spielt die Grenze auch bei der Einordnung von Moras Werk in literaturwissenschaftliche Kategorien wie Regionalliteratur, Minderheitenliteratur, Migrantenliteratur etc. Während die ungarische Literaturkritik Moras Oeuvre als einen Teil der ungarndeutschen Literatur (als einer Minderheitenliteratur) wahrnehmen möchte, stufen die deutschen/deutschsprachigen Rezipienten es als Teil der deutschsprachigen Migrations- oder Immigranteliteratur ein. Man muss dabei anmerken, dass beide Termini problematisch sind. Moras Werk kann nicht explizit als Literatur einer Minderheit charakterisiert werden, da sie – z. B. in den Erzählungen der *Seltsamen Materie* – mehr als die Perspektive ihrer Minderheit darstellt. In den auf individuellen Schicksalen basierenden Novellen schwingt eine ganze Geschichte mit, und die hier thematisierten Probleme sind nicht nur innerhalb der ungarischen Dorfwelt präsent. Darüber hinaus spricht Mora nicht die von ungarndeutschen Autoren meistens angesprochenen Themen an, wie die Suche nach der eigenen Identität, Wurzellosigkeit usw. Die in den Novellen thematisierten Problemfelder, wie die Spannungen zwischen dem Eigenen und Fremden, die Rolle der Frauen in der Gesellschaft oder die Gewalt in der Familie können eine universelle Gültigkeit aufweisen (Tráser in URL3). Aus diesem Grund kann die Bezeichnung ‚Regionalliteratur‘, die eine anscheinend greifbare Determinante, die Regionalität, anspricht und diejenigen literarischen Äußerungen zusammenfasst, die in „[...] einem bestimmten territorialen Teilgebiet, einem begrenzten Kultur-, Geschichts- und Sozialraum [...]“ (Mecklenburg, 1982, S. 50) entstanden sind und in diesem Raum rezipiert wurden, hier auch nicht als eine entsprechende Variante für die Einordnung des Oeuvres von Mora herangezogen werden.

Mora wehrt sich übrigens gegen jegliche Einordnung ihres Werks und kämpft auch dabei grundsätzlich gegen die Grenzen in den Köpfen. Demgemäß wäre die Einstufung ihres Werks als Migrationsliteratur nicht gerechtfertigt. Besonders wenn man überlegt, dass sie zum Zeitpunkt des Entstehens und Erscheinens ihrer Kurzgeschichten seit neun Jahren in Deutschland lebte. Die Problematik des Begriffs ‚Migrationsliteratur‘ steckt meiner Ansicht nach eben darin, dass die Bezeichnung ‚Migrant/Migrantin‘ bei vielen Autoren und Autorinnen nicht mehr anwendbar ist.

Eine weitere Möglichkeit der Zuordnung Moras zu einem gewissen Kanon stellt das Konzept der „kleinen Literatur“ dar, in dem diese Literaturszene nicht als eine besondere Unterkategorie, sondern als die „[...] revolutionäre Bedingung jeder Literatur, die sich innerhalb einer sogenannten großen (oder etablierten) Literatur befindet [...],“ (Deleuze, 1976, S. 27) charakterisiert wird. Da dieses Konzept die Deterritorialisierung der Sprache, d.h. im Fall von Kafka die breite Verwendung des Pragerdeutschen, als einen Grundpfeiler betrachtet, könnte es auch für das Oeuvre von Mora herangezogen werden. Wie die Kritiker Moras auch feststellten, ist für die Sprachverwendung der Autorin „Knappheit, Präzision und die starke Metaphorik der Sprache“ (Weidemann, 1999, S. 13) bzw. ein hoher Grad von Bildhaftigkeit charakteristisch. Sie organisiert sprachliche Zeichen neu und verleiht den einzelnen Wörtern teilweise neue Bedeutung (Träser-Vas in URL 3). Als ein plakatives Beispiel dafür gilt die Verwendung ungarischer Songtexte, die wortwörtlich ins Deutsche übersetzt und in die Erzählungen integriert wurden. Es muss aber akzentuiert werden, dass der eigenartige Sprachgebrauch der Autorin aus ihrer Position zwischen zwei Literaturen und Kulturen resultiert. Sie übersetzte z.B. *Harmonia Caelestis* des ungarischen Schriftstellers Péter Esterházy sowie die Minutennovellen von István Örkény (und vieles mehr), und die ungarische Sprache bzw. Literatur hat ihren eigenartigen Stil somit eindeutig geprägt. Auf Grund dieser Überlegungen würde ich für die Einstufung des Oeuvres von Mora als ‚transkulturelle Literatur‘ argumentieren.

Quellenverzeichnis

Mora, Terézia (1999). *Seltsame Materie*. Erzählungen. Hamburg: Rowohlt Verlag.

Literaturverzeichnis

Deleuze, Gilles (1976). *Kafka: pour une littérature mineur* [Franz Kafka: für eine kleine Literatur]. Übers. von Burkhard Koeberer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Kegelman, René (2009). Alles ist hier Grenze. Anmerkungen zu einem Themenkomplex im Erzählband „Seltsame Materie“ von Terézia Mora. In: *Germanistische Studien* (7). S. 99–105.

Kraft, Tobias (2006). *Literatur in Zeiten transnationaler Lebensläufe Identitätswürfe und Großstadtbewegungen bei Terézia Mora und Fabio Morábito*. Masterarbeit. Potsdam.

Mecklenburg, Norbert (1982). *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein/Taunus: Athenäum.

Prutti, Brigitte (2006). Poesie und Trauma der Grenze. Literarische Grenzfiktionen bei Ingeborg Bachmann und Terézia Mora. In: *Weimarer Beiträge* (52). S. 82–104.

Weidermann, Volker (1999): Emanzipation auf dem Lande. In: *taz, die tageszeitung* (3), Juli. S. 13.

Internetquellen

URL 1: Illyés, Gyula: *Ein Satz über die Tyrannei*. Übers. von György Dalos und Hans Magnus Enzensberger. Online verfügbar unter: www.babelmatrix.org/index.php?page=work&tran_id=1758 [zuletzt geprüft am 28.10.2014].

URL 2: Mora, Terézia: *Das Kreter-Spiel. Oder Was fängt die Dichterin in ihrer Zeit mit dieser an*. Online verfügbar unter: www.tereziamora.de/downloads/Kreter-Spiel.pdf [zuletzt geprüft am 28.10.2014].

URL 3: Tráser-Vas, Laura (2004). Terézia Moras Seltsame Materie: Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur? In: *TRANS. Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften* 15. Online verfügbar unter: www.inst.at/trans/15Nr/05_08/traser15.htm [zuletzt geprüft am 28.10.2014].

Angst vor der Securitate in Herta Müllers Werk

Aneta Lontrasová
Universität Brno

Annotation

Die Schriftstellerin Herta Müller stammt aus Rumänien, wo sie mit ihrer Familie zur deutschen Minderheit gehörte. In ihrem Werk beschäftigt sie sich vor allem mit Erinnerungen an die Diktatur von Nicolae Ceaușescu. Angst vor dem Geheimdienst und ständige Furcht um das eigene Leben spielen in Herta Müllers Texten eine wichtige Rolle. Der Schwerpunkt des vorliegenden Beitrags ist der Roman *Herztier*, der gerade mit dem ehemaligen Regime eng verbunden ist.

Spisovatelka Herta Müller pochází z Rumunska, kde patřila spolu se svou rodinou k německé menšině. Ve svém díle se zabývá zejména vzpomínkami na diktaturu pod vedením Nicolae Ceaușesca. Strach před tajnou službou a neustálé obavy o vlastní život hrají v textech Herty Müller důležitou roli. Předložená práce se zaměřuje především na román *Herztier*, který s problematikou režimu úzce souvisí.

The writer Herta Müller comes from Romania, where together with her family she belonged to the German minority. In her work she describes mainly her memories of dictatorship under the leadership of Nicolae Ceaușescu. The importance and focus of Herta Müllers work is the dread of the secret service and constant fear for her life. The core of this thesis is her novel *Herztier* (in English published as *The Land of Green Plums*), that is closely related to the former regime.

Schlüsselwörter:

Securitate, Geheimdienst, Nicolae Ceaușescu, Banat

Securitate, rumunské tajné služby, Nicolae Ceaușescu, Banát

Securitate, Romanian secret service, Nicolae Ceaușescu, Banat

1 Einleitung

„Ich habe das Glück gehabt, eine Diktatur zu überleben.“¹

Herta Müller wurde am 17. 8. 1953 in dem kleinen Ort Nitzkydorf in Rumänien geboren. Mit ihrer Familie gehörte sie zur deutschsprachigen Minderheit der Banater Schwaben. Zu ihren Eltern hatte sie immer eine komplizierte Beziehung, die stark ihr Leben beeinflusste. Die Mutter wurde in ein russisches Arbeitslager deportiert und fünf Jahre zu Zwangsarbeiten genötigt, der Vater war bei der SS tätig. Mit seiner SS-Vergangenheit fand sie sich nie ab, was die Autorin auch selbst bestätigt: „Mein Vater war ja Nazi gewesen, und darüber hatten wir immer gestritten.“ (Beyer, 2014) Wahrscheinlich war auch seine SS-Tätigkeit einer der Gründe, warum sie überhaupt mit dem Schreiben begann.

Die Tatsache, dass Herta Müller in einem zweisprachigen Raum aufwuchs, spiegelte sich auch in ihrem Schreiben wider, obwohl sie die rumänische Sprache erst mit fünfzehn Jahren erlernte: „Ich habe in meinen Büchern noch keinen Satz auf Rumänisch geschrieben. Aber selbstverständlich schreibt das Rumänische immer mit, weil es mir in den Blick hineingewachsen ist.“ (Müller, 2003, S. 27) So sind ihre Werke nicht nur durch rumänische Wörter, sondern auch durch verschiedene rumänische Redewendungen und Lieder ergänzt. Als Beispiel dafür gelten hauptsächlich die Werke *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* und *Herztier*.

Interessant sind auch zwei mögliche Auffassungen des Titels der Novelle *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*. Im Deutschen stellt ein Fasan eine Bezeichnung für einen Aufschneider dar, im Rumänischen ist es aber gerade umgekehrt. Es geht eher um einen Ausdruck, der Machtlosigkeit bezeichnen sollte, denn dem Jäger gegenüber hat der Vogel keine Chance (vgl. Bozzi, 2005).

Weil die Securitate dem geschriebenen Wort große Gefahr für das System zuschrieb (vgl. Predoiu, 2007), wurde Herta Müller wegen ihrer literarischen Tätigkeit im totalitären Ceaușescu-Regime ständig beobachtet und kontrolliert, was übrigens auch ihr oben erwähntes

1 GODOVITS, Florian. *Nobelpreisträgerin am Epoch Times-Stand*. Online verfügbar unter <http://1wahrheit.wordpress.com/2009/10/16/herta-muller-bei-der-buchmesse-%E2%80%99Eich-habe-das-glueck-gehabt-eine-diktatur-zu-uberleben%E2%80%99C/>, [zuletzt geprüft am 20.10.2014].

Zitat bestätigt. Aus dieser Sicht gewinnt ihre im Jahre 2009 erworbene Würdigung mit dem Nobelpreis ohne Zweifel größere Bedeutung. Und schließlich wurde auch vom Nobelpreis-Komitee hervorgehoben, dass in ihrer Prosa etwas auf dem Spiel steht, bei dem es „[...] um Leben und Tod geht.“ (Kraft, 2014)

Wegen ihres Schreibens hatte die Autorin Probleme nicht nur mit dem Geheimdienst, sondern auch mit ihrer eigenen Familie sowie hauptsächlich mit den Dorfleuten. Denn ihr Debütband *Niederungen*, vor allem die Geschichte *Das schwäbische Bad*, brachten der Schriftstellerin Ablehnung und starke Kritik bei der deutschen Minderheit ein: „Die Dorfleute spuckten mir nach meinem ersten Buch ins Gesicht, wenn sie mich auf den Stadtstraßen trafen – ins Dorf traute ich mich nicht mehr.“ (Müller, 2003, S. 29) Infolge dieser Verurteilung wurde sie sogar von ihnen als Nestbeschmutzerin bezeichnet (vgl. Cuhová, 2007, S. 275–291).

Trotz aller Schwierigkeiten blieb Herta Müller aber dem Schreiben treu:

„Das Schreiben wurde durch irgendetwas notwendig, ich weiß auch nicht, wodurch. Es hat mich geschützt, als ich damit anfang. Innerlich. Außen hat es mich natürlich gefährdet, weil ich dadurch Probleme gekriegt habe mit dem Geheimdienst, mit der Familie.“ (Beyer, 2014)

Für die Bücher von Herta Müller ist eine einzigartige Bildhaftigkeit typisch. Dank der verschiedenen Metaphern, die sie benutzt, ist es für den Leser viel leichter, sich in die Atmosphäre der omnipräsenten Angst, Demütigung und Gewalt ein- und mit den Hauptfiguren mitzufühlen.

Wo liegt also die Hauptursache ihres Erfolgs? Es geht nicht nur um ihre singuläre Arbeit mit Worten und einer ungewöhnlichen Thematik, sondern auch um ihre Courage, dem Regime zu widerstehen. „Sie ist eine große Autorin des 20. Jahrhunderts. [...] Sie hat durch ihre poetischen Sprachschöpfungen einen besonders eindringlichen und genauen literarischen Zugang zu den Schrecken des vergangenen Jahrhunderts gefunden.“ (Radisch, 2014) Die Tatsache, dass sie mehr oder weniger keine Fiktion beschreibt, erhöht die Attraktivität ihrer Bücher selbstverständlich auch, denn aus heutiger Sicht scheint uns die damalige Praxis der Securitate völlig unvorstellbar.

2 Der Roman *Herztier*

Eng mit dem Topos Angst sind hauptsächlich drei Titel verbunden, die die Atmosphäre der Bedrohung und Angst reflektieren. Es geht genauer gesagt um *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet* und *Herztier*. Die folgenden Ausführungen werde ich aber vor allem dem letztgenannten Werk widmen.

Der Roman *Herztier* entstand im Jahre 1994 und weist stark autobiografische Züge auf. Die autobiografische Prägung bestätigt auch die Autorin selbst: „Es ist ein sehr persönliches Buch. Das kann nur erkennen, wer mit mir seinerzeit zusammengelebt hat, und auch der erkennt nur gewisse Züge.“ (Müller; Kroeger-Groth, 1994)

Die düstere Atmosphäre und das Leben in ständiger Angst spielen im Werk, das die Zeit der 1970er und 1980er Jahre beschreibt, eine wesentliche Rolle. Angst beeinflusst das Denken und Verhalten jedes Menschen und niemand kann niemandem vertrauen. Als einziger Ausweg, nicht verrückt zu werden, zeigt sich die Freundschaft der vier Kameraden, die sich gegenseitig unterstützen. Der Freundeskreis sollte eigentlich die „Aktionsgruppe Banat“ veranschaulichen: Die Ich-Erzählerin, die den ganzen Roman begleitet, Edgar, Georg und Kurt sind in Wirklichkeit Herta Müller, Richard Wagner, Roland Kirsch und Rolf Bossert, die wegen ihrer literarischen Tätigkeit ständig von der Securitate verfolgt und verhört wurden.

„Georg mußte sich auf den Bauch legen und die Arme auf dem Rücken verschränken. Der Hund Pjele roch an seiner Schläfe und an seinem Nacken. Dann leckte er an seinen Händen. Georg wußte nicht, wie lange das gedauert hat. Auf dem Tisch des Hauptmanns Pjele stand ein Zyklamentopf, sagte Georg. Als Georg zur Tür hereinkam, war an der Zyklame nur eine Blüte offen. Als er gehen durfte, waren zwei Blüten offen.“ (Müller, 1994, S. 88-89)

Da die Securitate auch ihre Post kontrollierte, entschieden sie sich, immer ein Haar in den Brief zu legen: „Wenn keines mehr drin ist, weiß man, dass der Brief geöffnet worden ist.“ (Müller, 1994, S. 90) Die Haare wurden auf solche Art und Weise zum Symbol der Angst vor Beschattung und zugleich zum Symbol der Machtlosigkeit gegenüber dem Regime, was man genauer im Fall von Georg erkennen kann. Einmal wird er ohne Ursache geschlagen und seine eingereichte Beschwerde

wird vom Gericht gleich abgelehnt. Dies war für ihn der Grund, die Haare zu schneiden, womit er seine Machtlosigkeit gegenüber der Totalität ausdrücken wollte (vgl. Predoiu, 2007).

Die vereinbarten Symbole, die sie dann in ihrer Korrespondenz benutzen, zeugen im gewissen Maße auch von der Ohnmacht gegenüber dem Regime: „Ein Satz mit Nagelschere für Verhör, sagte Kurt, für Durchsuchung einen Satz mit Schuhe, für Beschattung einen mit erkältet. Hinter die Anrede immer ein Ausrufezeichen, bei Todesdrohung nur ein Komma.“ (Müller, 1994, S. 90)

Die allgegenwärtige Macht des Diktators ist durch Hauptmann Pjele veranschaulicht, der den Freundeskreis demütigt und psychisch zerstört. Was seinen Namen betrifft, ist es möglich, eine interessante Analogie zu sehen. Der rumänische Ausdruck ‚piele‘ kann nämlich ins Deutsche als Haut übersetzt werden. Aus Rücksicht auf die Redewendung von der dicken Haut können wir seinen Namen mit dem Maß der Widerstandsfähigkeit gegenüber Verhören und Beschattungen verbinden (Patrut, 2006, S. 178).

Ständige Verfolgung und Demütigung durch die Securitate treiben schließlich Georg und Kurt in den freiwilligen Tod (ähnlich wie Roland Kirsch und Rolf Bossert). Georg springt aus dem Fenster und Kurt entschließt sich zum Tod durch den Strick.

2.1 Wiederkehrende Todessymbolik

In Herta Müllers Werk allgemein spielt die wiederkehrende Symbolik eine große Rolle, im Werk *Herztier* ist sie vor allem mit der Todesdarstellung verbunden. Die Wörter Gürtel, Nuss, Fenster und Strick kommen im ganzen Roman vor und stellen die Todesgegenstände der nahen Freunde der Ich-Erzählerin vor.

Der Gürtel und die Nuss sind Todesinstrumente, die den Tod der weiblichen Figuren des Werkes verursachen. Lola, die Mitbewohnerin der Ich-Figur erhängt sich im Studentenheim, und Tereza, die Kollegin aus der Arbeit, stirbt an einem Krebsgeschwür, das in seiner Form an eine Nuss erinnert (vgl. Predoiu, 2007). Die Gegenstände kehren im Text stets zurück, wodurch sie die Atmosphäre der Angst verstärken: „Das Meßband hing um den Hals der Schneiderin. [...] Sie trägt das

Meßband wie einen Gürtel am Hals.“ (Müller, 1994, S. 82) Das Fenster und der Strick stellen Todessymbole dar, die mit zwei Mitgliedern der Gruppe zusammenhängt. Wie schon erwähnt wurde, begeht Georg Selbstmord durch einen Sprung aus dem Fenster, während sich Kurt in seiner Wohnung erhängt.

„Zwei Wochen davor hatte der Briefträger an die Tür geklopft. Edgar hatte unterschrieben, dass er das Telegramm erhalten hat. Georg lag sechs Wochen nach der Ausreise am frühen Morgen in Frankfurt auf dem Pflaster. Im fünften Stock des Übergangsheims stand ein Fenster offen. Im Telegramm stand: Er war sofort tot.“ (Müller, 1994, S. 234)

3 Metaphorik des deutschen Frosches

Da für Herta Müller die Bildhaftigkeit beinahe schon typisch ist, möchte ich noch ein Beispiel einer häufig benutzten Metapher erwähnen, die auch mit der Darstellung der Angst zusammenhängt und die diesmal vor allem in dem Erstling *Niederungen* vorkommt.

„Die Frösche quakten aus den schwarzen Lungen meines toten Vaters, aus der starren Luftröhre meines röchelnden Großvaters, aus den verkalkten Adern meiner Großmutter. Die Frösche quakten aus allen Lebenden und Toten dieses Dorfes. Jeder hat bei der Einwanderung einen Frosch mitgebracht.“ (Müller, 1984, S. 94)

Mit der Metaphorik des deutschen Frosches sind zwei Bedeutungen verbunden, wobei es in beiden Fällen um die Darstellung der Angst geht. Einerseits ist damit die allgegenwärtige Macht der Securitate, andererseits die Dorfbewohner, die dieser Macht ausgesetzt sind, gemeint (vgl. Brodbeck, 2000).

„Auf dem Land war der deutsche Frosch der Aufpasser, der Ethnozentrismus, die öffentliche Meinung. Der deutsche Frosch legitimierte diese Kontrolle des einzelnen mit einem Vorwand: Bewahren der Identität. Im Sprachgebrauch hieß das Deutschtum. Doch wie immer hat auch dieses Auge des deutschen Frosches, da es ein Auge der Macht war, nichts behütet.“ (Müller, 1991, S. 66)

4 Zusammenfassung

Herta Müller ist ohne Zweifel eine einzigartige Autorin, die mit ihrem Werk die literarische Welt entschieden bereicherte. Die außerordentliche Thematik, verbunden mit ihrem spezifischen Stil, bildete etwas Unvergessliches, das ein einmaliges literarisches Erlebnis zeitigt.

Das Werk *Herztier* zeigt die düstere Zeit während der Diktatur von Nicolae Ceaușescu im wahrsten Sinne des Wortes. Die Angst durchdringt das ganze Werk, die Atmosphäre des Misstrauens ist mehr als spürbar und die beschriebenen Praktiken der Securitate können auch fünfundzwanzig Jahren nach dem Sturz des Regimes noch schockieren. Angst wird zum Ersatzwort für Leben (vgl. Michaelis, 2014), man kann niemandem vertrauen. Nicht nur aus diesen Gründen sollte man *Herztier* als ein literarisches Kunstwerk über das Thema der Diktatur lesen.

Quellenverzeichnis

- Müller, Herta (2003). *Der König verneigt sich und tötet*. München: Carl Hanser Verlag.
- Müller, Herta (1991). *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch Verlag.
- Müller, Herta (1994). *Herztier*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Müller, Herta (1984). *Niederungen*. Berlin: Rotbuch Verlag.

Literaturverzeichnis

- Bozzi, Paola (2005). *Der fremde Blick: zum Werk Herta Müllers*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Čuhová, Paulína (2007). Dimenzia sna v tvorbe rumunsko-nemeckej autorky Herty Müller. In: *Poetika a interpretácia sna I*. Ružomberok: Rosarium.
- Müller, Herta; Kroeger-Groth, Elisabeth (1995). „Der Brunnen ist kein Fenster und kein Spiegel“ oder: Wie Wahrnehmung sich erfindet. In: *Diskussion Deutsch* (26), S. 223–230.

Patrut, Iulia-Karin (2006). *Schwarze Schwester – Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller*. Köln: Böhlau Verlag.

Predoiu, Graziella (2007). *Aussichtslosigkeit und Banater Provinz*. In: Engel, Walter (Hg.): *Kulturraum Banat: deutsche Kultur in einer europäischen Vielvölkerregion*. Essen: Klartext-Verlag.

Internetquellen

Beyer, Susanne. *Ich habe die Sprache gegessen*. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-87908042.html>, [zuletzt geprüft am 26. 10. 2014].

Beyer, Susanne; Schmitter, Elke. „*Ich lebe gern. Verdammt noch mal.*“ Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-129456861.html>, [zuletzt geprüft am 26. 10. 2014].

Brodbeck, Nina. *Schreckenbilder: Zum Angstbegriff im Werk Herta Müllers*.

Dissertation, Philipps-Universität Marburg 2000. Online verfügbar unter <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2001/0061/html/docnet.htm>, [zuletzt geprüft am 26. 10. 2014].

Godovits, Florian. *Nobelpreisträgerin am Epoch Times-Stand*. Online verfügbar unter <http://1wahrheit.wordpress.com/2009/10/16/herta-muller-bei-der-buchmesse-%E2%80%9Eich-habe-das-gluck-gehabt-eine-diktatur-zu-uberleben%E2%80%9C/>, [zuletzt geprüft am 20. 10. 2014].

Kraft, Helga. *Herta Müller*. Online verfügbar unter <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/herta-mueller/>, [zuletzt geprüft am 20. 10. 2014].

Michaelis, Rolf. *In der Angst zu Hause*. Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/1994/41/in-der-angst-zu-haus>, [zuletzt geprüft am 26. 10. 2014].

Radisch, Irisch. *Kitsch oder Weltliteratur*. Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Contra>, [zuletzt geprüft am 16. 11. 2014].

Mehrsprachigkeit und Dolmetschen im literarischen Debüt Olga Grjasnowas.

Paulína Šedíková Čuhová
Universität Ružomberok

Annotation

Literarisierte Phänomene einer globalisierten Welt: Übersetzer und Interpreten der Mehrsprachigkeit. Das Ziel des Beitrages ist es, Stereotype in der Gegenwartsliteratur zu finden und zu diskutieren, die mit diesen Figuren dort verbunden werden (Zwischen-Räume, Nomadentum, Verlorenheit, Personen ohne Wurzeln, Sprach-Wanderschaft, Entfremdung, Übergänge). Daneben geht es darum, bestimmte Topoi zu verfolgen, die mit solchen Cliches und Erwartungen beim Leser verbunden sind, als da wären Leiden an und durch Sprachen, Verlust von Identität, Isolation, Verlust der Muttersprache, Heimatlosigkeit und anderes mehr. Konkret zeigt der Beitrag dies an dem literarischen Debüt von Olga Grjasnowa *Der Russe ist einer der Birken liebt* aus dem Jahr 2012 – dort ist der Multilingualismus die logische Konsequenz des Dolmetscherberufs der Hauptfigur.

Literární fenomény globalizovaného světa: prekladatelé a interpreti vícejazyčnosti. Cílem příspěvku je nalézt v současné literatuře stereotypy týkající se takových postav (meziprostor, nomádství, ztracenost, vykořeněnost, přechody mezi jazyky, odcizení). Dále chce sledovat topiku, která s takovými klišé a čtenářskými očekáváními souvisí, utrpení v jazyce, ztráta identity, izolaci, ztrátu rodné řeči, domova apod. Příspěvek tato témata ukazuje na literárním debutu Olgy Grjasnowové *Der Russe ist einer der Birken liebt* z roku 2012 – ve kterém se vícejazyčnost objevuje jako logický důsledek prekladatelského povolání hlavní postavy.

The characters in the article are translators and interpreters who are lately, thanks to the globalisation, favourite literary characters. The discussion and research purposes were to find stereotypes in the contemporary literature which are connected to these characters (,interspace', nomad,

lost, person without roots, language pilgrim, alienated, transient), as well as topics which are connected to certain clichés and expectations, which are usually found in this kind of fiction (suffering because of and through language, loss of the identity, isolation, language stranding, alienation, loss of the mother tongue, homelessness). The aim of the article is to research position and development of the female literary character based on the concrete example of Olga Grjasnowa's literary debut – *All Russians Love Birch Trees* (2012), where the profession of an interpreter is the logical consequence of her multilingualism.

Schlüsselwörter:

DolmetscherInnen, ÜbersetzerInnen, Migrationsliteratur, Globalisierung, Mehrsprachigkeit, Identität

Překladatel, překladatelka, migrační literatura, globalizace, vícejazyčnost, identita

Translators, interpreters, globalisation, multilingualism, identity

Die Fiktionalisierung und Thematisierung des Dolmetschen und Übersetzens in der Literatur ist nicht neu, jedoch muss festgestellt werden, dass dieses Phänomen im letzten Jahrzehnt in der Literatur häufiger zu bemerken ist. Die Figuren der DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen, die früher im Text eher als Nebenfiguren aufgetreten waren, sind heute zu zentralen Protagonisten geworden. Die möglichen Gründe dafür sind sicher auch 1) der Prozess der Globalisierung und die damit zusammenhängenden transnationalen Identitäten, Inter-, Multi-, Transkulturalität und Mehrsprachigkeit, die in den gegenwärtigen Romanen berücksichtigt werden und 2) die Tendenz zur Präferenz der ‚cultural studies‘ und ihrer ‚location of the cultur‘, die schon vor einigen Jahren von Homi Bhabha skizziert wurde und die mit dieser Tendenz die Stellung eines Dolmetschers oder Übersetzers als einer Figur, die sich between befindet, akzentuieren könnte: „transnationale Geschichten von Migranten, Kolonisierten oder politischen Flüchtlingen – diese Grenzlagen – die Gebiete der Weltliteratur sein könnten.“ (Bhabha, 2000, S. 18) Infolgedessen lässt sich auch konstatieren, dass „[...] das Spektrum der Gegenwartsliteratur gerade auch unter der Perspektive der Globalisierung vielschichtig und bisweilen widersprüchlich.“ (Amann, Mein und Parr 2010, S. 14) geworden ist. Wie schon erwähnt, werden

die ‚globalen‘ Erfahrungen und die damit verbundene Problematik der Sprache, Kultur und Identität und der ‚Übersetzung‘ in der Literatur immer häufiger thematisiert, so sieht es auch Judith Klein: „In beinahe jedem modernen literarischen Werk ist die Übersetzung auf die eine oder andere Weise präsent: intertextuell, ästhetisch, metaphorisch.“ (Klein 1996, S. 113), wobei in der Migrationsliteratur¹ diese Tendenz noch viel auffallender ist.

Neben der Berücksichtigung des Globalisierungsprozesses im literarischen Werk liegt die Aktualität dieses Themas und die beachtliche Zunahme an literarischen Texten, in denen auf die Figur des Dolmetschers zurückgegriffen wird, nach Dörte Andres auch an „der Problematik von Migration, von hybriden Kulturen, des Aufeinanderprallens von Kulturen, der Zugehörigkeit und Identität, der Macht von Sprache [...]“. (Andres, 2008, Vorwort) Einen besonderen Fall bildet dabei eben die Migrationsliteratur, da die Migranten in den Texten oft in der ‚Vermittlerrolle‘ eines Dolmetschers/Übersetzers auftreten. Im Vergleich zu den früheren Romanen der Migrationsliteratur² wird aber in den heutigen die Migration eher zur Hintergrundkolorierung der erzählten Welt.

Dieser Beitrag möchte sich mit dem Roman *Der Russe ist einer der Birken liebt* (2012) der Autorin Olga Grjasnowa, die aufgrund ihrer Biographie auch zur Migrationsliteratur gezählt werden könnte, beschäftigen – auch wenn für sie dieses „in die Schublade stecken“ eher unerwünscht ist.³ In ihrem Roman ist die zentrale Figur eine weibliche Protagonistin, die mehrsprachig ist, Dolmetschen und Übersetzen studiert hat und als Dolmetscherin oder Übersetzerin arbeitet. Sie setzt sich sowohl mit den Schwierigkeiten, die mit der Positionierung in einem von Kulturkonflikten geprägten Raum verbunden sind, als auch mit der problematischen Konstruktion der Identität auseinander und nimmt empfindlich die aktuellen politischen, kulturellen, sozialen und gesellschaftskritischen Diskurse wahr.

Im Zentrum des Romans Grjasnowas *Der Russe ist einer der Birken liebt* steht Mascha – eine junge Sprachstudentin, später Dolmetscherin, die

1 Dieser Text möchte sich nicht mit der problematischen Begriffspluralität dieser Literatur (Migrantenliteratur, Migrationsliteratur, interkulturelle Literatur, transkulturelle Literatur) beschäftigen.

2 Damit ist vor allem die erste und zweite Phase dieser Literatur gemeint.

3 Siehe das Interview mit der Autorin: <https://www.youtube.com/watch?v=1-zHwICy-wOM>. [zuletzt geprüft am 30. 9. 2014].

zusammen mit ihren Eltern nach dem Konflikt in Bergkarabach nach Deutschland emigriert. In dieser Linie bleibt Maschas Geschichte der Migrationsliteratur treu – es ist die Geschichte einer russisch-jüdischen Familie in Aserbaidschan, die sich entscheidet, ein neues Leben zu beginnen und sich in die deutsche Gesellschaft einzugliedern versucht.⁴ Mascha spricht fünf Sprachen fließend und hat ein klares Ziel vor Augen – als Dolmetscherin für die UNO zu arbeiten. Sie nimmt nach dem Tod ihres Freundes Elias eine Dolmetscher-Stelle bei einer deutschen Stiftung in Tel Aviv an, aber die Gewalt und Massaker in Aserbaidschan sowie Elias Tod verfolgen und bestimmen Maschas Leben nicht nur in Deutschland, sondern auch in Israel.

Die Zeit und der Raum, von denen in Grjasnowas Roman erzählt wird, bilden sowohl die politisch bewegten neunziger Jahre in Aserbaidschan, als auch das heutige Deutschland und Israel. Die Zeitstruktur ist jedoch fragmentarisch, oft wird zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart gewechselt und die Erinnerungen tauchen meistens assoziativ oder spontan auf, was dem Roman eine fast filmische Struktur verleiht. Er bietet zugleich einen konzentrierten Blick auf Einzelschicksale in einer bestimmten sozialen Konstellation und ein gewisses Bild der Topographie eines Migranten.⁵ Aber es geht in Grjasnowas Buch viel mehr um den Aspekt postmoderner Identitäten und des postmodernen Subjekts. (vgl. Zima, 2000, S. 81)

In den Texten, in denen DolmetscherInnen als ProtagonistInnen auftreten, sind wir oft mit Stereotypisierungen und Klischees konfrontiert. Wenn wir von der Definition des Stereotyps von H. H. Hahn und E. Hahn (2004) ausgehen, die das Stereotyp als eine Aussage, und zwar

„[...] ein (negatives oder positives) Vorurteil, das gemeinhin von einer starken Überzeugung getragen wird [...]. Es wird meist auf Menschen angewandt und zwar auf menschliche Gruppen, die unterschiedlich definiert sein können: rassisch, ethnisch, national, sozial, politisch, religiös oder konfessionell, beruflich, usw. [...],“ (Hahn, 2004, S. 12)

⁴ So verfolgen die LeserInnen aus dem Blickwinkel der damals 12-jährigen Mascha die Erfahrungen die mit der Migration einhergehen: Rassismus, Parentifikation, Menschenverachtung, Entwurzelung, transistente Identität, Globalisierungsprozesse.

⁵ Zum Beispiel die Geschichte von Maschas Vater, dem die Integration in Deutschland nie gelingt, oder die Geschichte einer unglücklichen Kindheit in Ostdeutschland mittels der Figur von Maschas Freund Elias, wie auch die Geschichte eines kurdischen Mädchens, das die Familie verfolgt, um sie zur Heirat zu zwingen.

charakterisieren, entspricht diesem dann auch Kaindls zwar umfangreiche, aber teilweise unpräzise⁶ Darstellung der Dolmetscher-Figuren in literarischen Texten. Klaus Kaindl sieht diese Figuren mit den immer wiederkehrenden Themen/Vorstellungen/Klischees verbunden, in denen am häufigsten „Entwurzelung, Heimatlosigkeit, Entfremdung, Isolation, Herumirren zwischen zwei Welten, Wanderer zwischen Sprachen und Kulturen, Fremder in der Fremde, Marginalität, Verlust der Muttersprache, Leiden an und durch Sprache, Unübersetzbarkeit“ (Kaindl, 2005, S. 12) vorkommen, die auch oft in der Migrationsliteratur vertreten sind.⁷ Signifikant für mehrere Werke der Migrationsliteratur ist auch Kaindls Beobachtung von DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen, die in literarischen Werken häufig an körperlichen Defekten, Unzulänglichkeiten oder Krankheiten leiden, krank oder schwach sind oder psychische Störungen aufweisen, die in der Regel aus einem Identitätskonflikt resultieren. (vgl. Kaindl, 2008, S. 312) Die Ursache für die psychischen Störungen sieht Kaindl gerade in der „[...] aus der Mehrsprachigkeit resultierenden Entwurzelung, in dem Verlust von Heimat und in dem Leben im Niemandsland.“ (Kaindl, 2008, S. 312)

Kaindl interessiert sich bei der Zusammenfassung von Klischees und Stereotypen einer Dolmetscherfigur auch für die soziologische Ebene, wobei er dabei vom Bourdieuschen⁸ Habitus-Konzept ausging (Kaindl, 2008, S. 311) und fasst drei Dimensionen der literarischen Figur eines Dolmetschers zusammen, die sich aufgrund des Habitus-Konzepts konstatieren lassen: 1) physische (äußeres Erscheinungsbild, wie auch die körperliche Verfassung der Figur), 2) psychische (emotionaler und geistiger Zustand der Figur) und 3) kognitive (Durchführung der Übersetzer- oder Dolmetscher-Tätigkeit) (vgl. Kaindl, 2008, S. 311).

So entsteht im Gefolge von Kaindl die Frage, ob, wie und in welchem Ausmaß die Protagonistin Mascha dem Habitus-Konzept entspricht, wie sie das Dolmetschen und den Umgang mit der Sprache auffasst. Die Positionierung ‚Dolmetscherin – Migrantin‘ wird in diesem Roman

6 Was wahrscheinlich an der unsortierten Menge der untersuchten Texte liegt.

7 Zum Beispiel Terezia Moras Roman *Alle Tage* (2004) und sein Protagonist – das Sprachgenie Abel Nema, der viele fremde Sprachen spricht, aber unfähig ist eine soziale Kommunikation zu führen.

8 Siehe näher Bourdieu, Pierre: *Zur Genese der Begriffe Habitus und Feld*. In: *Der Tote packt den Lebenden*, Hamburg, 1997 und *Der Sozialraum und seine Transformationen*. In: *Die feinen Unterschiede - Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main, 1982. S. 171–210.

auch durch die Sprachproblematik konstruiert und erfüllt eine wichtige Funktion für die Figurencharakterisierung. In *Der Russe ist einer der Birken liebt* wird anhand der sprachlichen Identität zugleich die problematische Identität der Protagonistin dargestellt.

Explizit wird das Dolmetschen in der Erzählung Grjasnowas nur in einigen Passagen beschrieben. Schon am Anfang des Romans wird allerdings Maschas Leidenschaft für Sprachen präsentiert: „Ich hatte versucht, eine Quiche zu machen, weil ich das Wort *Quiche* für meinen Sprachgebrauch anprobieren wollte. *Quiche* lag auf meiner Zunge, und ich mochte ihr grammatikalisches Geschlecht.“ (Grjasnowa, 2012, S. 11) Später erfährt man, dass Mascha Sprachen auch studiert: „Überhaupt stand mir heute nicht der Sinn nach *Simultandolmetschen Französisch-Deutsch III* und *Introduction a la problématique des techniques industrielles* und der Translation im allgemeinen.“ (Grjasnowa, 2012, S. 32) – um sofort darauf mit Maschas scharfer Kritik am Snobismus ihres Dolmetschen - Professors konfrontiert zu werden:

„Dann würde er sich nach den Weinanbaugebieten in Aserbaidschan erkundigen und mich wegen meiner spät erworbenen Mehrsprachigkeit bedauern, ich sei eben keine Muttersprachlerin, da liesse sich nichts machen. [...] aber mein Professor war mein Professor und hatte Patenkinder in Afrika und Indien. Sein Multikulturalismus fand in den Kongresshallen, Konferenzgebäuden und teuren Hotels statt. Integration war für ihn die Forderung nach weniger Kopftüchern und mehr Haut, die Suche nach einem exklusiven Wein und einem ungewöhnlichen Reiseziel.“ (Grjasnowa, 2012, S. 33)

Diese Figur – ähnlich wie die folgende – entspricht dem von Kaindl angeführten Habitus-Konzept der literarischen Figuren von Dolmetscher und Übersetzer ebensowenig wie der erfolgreiche Dolmetscher und Uni-Professor Windmühle, mit dem die nach dem Tod von Elias völlig verzweifelte Mascha einen One-Night-Stand hat und der ihr später eine Stelle als Dolmetscherin in Tel Aviv vermittelt:

„Windmühle gab Konsultationen und materialisierte die Arroganz eines erfolgreichen Dolmetschers, der die gestärkten Kragen seiner Hemden aufgestellt trug, mehrere Sprachen in Perfektion beherrschte und Aufträge von allen grossen Institutionen bekam. [...] In seinen Vorlesungen erreichte er meistens den Zustand absoluter Selbstreferenz.“ (Grjasnowa, 2012, S. 36)

Mascha empfindet die Dolmetscherstelle in Tel Aviv als „mollig“ (Grjasnowa, 2012, S. 183) und wie die folgende Beschreibung zeigt, wird sie zugleich zur Kritik der Funktion und Funktionalisierung verschiedenster Stiftungen und Organisationen:

„Unser Büroalltag wurde von folgenden Intervallen gegliedert: Zeitungslesen, Beantworten von Mails, Kaffeetrinken, Mails, Mittagspause, Kaffee, Mails, Online-Zeitungen, Totschlagen der verbliebenen Stunden bis zum Feierabend. Wenn ich mal doch arbeitete, übersetzte ich Korrespondenz und Verträge, in denen es um soziale Ungerechtigkeit und den Konflikt ging.“ (Grjasnowa, 2012, S. 185)

Mascha ist sich folgender Tatsache bewusst,:

„[...] die Übersetzerin war das letzte, was diese Organisation benötigte, ein gutes Computerprogramm wäre in Wahrheit für ihre Bedürfnisse mehr als ausreichend gewesen. [...] Auch als Dolmetscherin, meistens für die deutschen Gäste [...] wurde ich selten gebraucht und wenn musste ich mich niemals ersthaft vorbereiten. [...] Ich war mir sicher, dass Windmühle sich mit dieser Arbeitsstelle an mir rächen wollte, nichtsdestotrotz war ich im Augenblick zufrieden.“ (Grjasnowa, 2012, S. 184–185)

In Bezug auf Maschas Beruf begegnen wir aber auch den eher vertrauten Topoi der anstrengenden Arbeit: „Die Stimme und die Mimik meiner Delegierten verfolgten mich oft den ganzen Tag.“ (Grjasnowa, 2012, S. 185), worauf auch die nächsten zwei Episoden hinweisen, die in Bezug auf die Dolmetschertätigkeit eine besondere Stellung einnehmen und die auch für die Entwicklung der Figur Bedeutung haben. Auch wenn Mascha am Anfang des Textes ihr Studium liebt und selbstbewusst ist, ist sie sich als Dolmetscherin in Israel nicht mehr sicher, was trotz ihrer perfekten Sprachkenntnisse auf ihre Orientierungslosigkeit und Subjektbedrohung hinweist. Maschas psychischer Zustand in Israel ist schlecht, sie leidet an Schuldgefühlen wegen Elias Tod, vermisst ihre Heimat (aber nicht territorial), leidet an Panik- und Angstattacken, ist depressiv, denkt an Selbstmord. Ihr Dolmetschen findet genau an dem Tag, an dem Elias starb, statt, was Maschas psychischen Zustand noch verschlimmert. Sie ist benebelt durch die Schlaftabletten, und als sie kurzfristig als Dolmetscherin gebucht wird

„[...] zitterte [sie] vor Aufregung. Als der Attaché [...] zu sprechen anfang, schlug mein Herz so schnell, dass ich sicher war, meine drei Zuhörer würden es ebenfalls schlagen hören. [...] Am Abend kam ich erledigt nach Hause. Die Kerze vor Elischas Fotografie war abgebrannt. Elischas Tod hatte an diesem Tag etwas Endgültiges bekommen – eine Tatsache, die keine Hoffnung mehr zuließ.“ (Grjasnowa 2012, S. 207–208)

Obwohl Mascha ihren ersten wichtigen Dolmetschauftrag erfolgreich erledigt hatte, führt schon der nächste Einsatz zur ihrer Kündigung. Nach dem „ernsthaften Gespräch“ (s. 246), wo ihr der Chef etwas „über Hierarchien erzählt“ (Grjasnowa, 2012, S. 246) und erklärt, dass „unser Stand in Berlin nicht besonders gut [ist], das meiste Geld mittlerweile an unsere Büros im arabischen Raum [geht]“ (Grjasnowa, 2012, S. 247) soll sich Mascha um „die Begleitung“ (Grjasnowa, 2012, S. 247) des neuen Vorgesetzten kümmern – das heißt sie nach Jerusalem begleiten, „über den Markt spazieren, ein paar Gewürze kaufen...sie braucht einen Babysitter.“ (Grjasnowa, 2012, S. 248) Mascha versteht den Sinn zu dolmetschen nicht mehr und entscheidet sich, ihre Arbeit aufzukündigen. In dieser Episode schildert Grjasnowa das Aufeinandertreffen zweier absolut unterschiedlicher Frauenfiguren: Mascha muss (das ist ihr Auftrag) für die gleichaltrige geheime Geliebte eines Vorgesetzten bei ihrem Ausflug nach Jerusalem dolmetschen. Maya (stereotyp: schlank, blond, geschminkt und dumm) erscheint später auch noch als antisemitisch:

„[...] die Juden würden sich auf der Arbeit der Palästinenser ausruhen. [...] Wenn man das hier sieht, diese Ungerechtigkeiten in den Abendnachrichten, kriegt man einen richtigen Hass auf die Juden. Es ist doch klar, wer der Schwächere ist, das Opfer.“ (Grjasnowa, 2012, S. 250–251)

Aber endet mit der Kündigung Maschas Botschaft zu dolmetschen nicht. Der letzte Einsatz bildet zugleich auch das Ende der Beziehung zwischen Mascha und der Soldatin und Feministin Tal, mit der sie sich ähnlich wie beim Pogrom in Baku und dem Tod von Elias oft in Grenzsituationen befindet. Obwohl sich Tal bei Mascha nur sporadisch und immer unerwartet meldet, ist sich Mascha bewusst, dass diese „immer wieder zu mir zurückzukehren [würde], bis sie mich ausgesaugt hätte. Doch hatte ich ohnehin nicht viel mehr zu bieten.“ (Grjasnowa, 2012, S. 254) Die Liebesbeziehung mit Tal verläuft ähnlich wie mit Elias – es wird nicht über alles gesprochen. Mascha verschweigt, dass ihr Freund Elias starb und sie nach Israel geflohen ist, ähnlich wie Tal

verschweigt, was sie eigentlich macht und als Soldatin erlebt hat. Ihre Beziehung funktioniert aber auf körperlicher Ebene, wobei das Thema der Körperlichkeit und der Nähe im ganzen Roman präsent ist. Beide Figuren verbinden Traumata aus ihrer Vergangenheit, was Mascha sofort erkennt: „In ihrem Gesicht sah ich außerdem etwas, das auch in meinem war, und es war nichts Gutes.“ (Grjasnowa, 2012, S. 187) Maschas Mehrsprachigkeit wird von Tal ausgenutzt: „Wir brauchen eine Übersetzerin. Mascha, du kannst dir nicht vorstellen, was dort [Ramallah], vorgeht.“ (Grjasnowa, 2012, S. 254) Die Fähigkeit Arabisch, sogar mit libanesischem Dialekt zu sprechen, wie sie es mit Tals Freundin Salam tut, führt Mascha dazu, zu lügen: „Ich erzählte, ich hätte Arabisch von meinem Verlobten gelernt, der in Beirut geboren worden ist.“ (Grjasnowa 2012, S. 261) Hier begreift Mascha dann, dass die Beziehung mit Tal in Wirklichkeit vorbei ist: „Ich fühlte nichts mehr für sie. Weder Hass noch Liebe, nicht einmal Zuneigung.“ (Grjasnowa 2012, S. 263) und entscheidet sich, aus dem Haus in Ramallah, wo sie dolmetscht, wegzugehen. So bewegt sie sich in einem realen und auch gedachten Zwischenraum – auf der Straße in Ramallah.⁹

Die verschütteten Emotionen von Mascha entsprechen dem Habitus – Konzept der literarischen Figuren nach den schon erwähnten drei Dimensionen von Kaindl. Kaindl vertritt die Meinung, dass die Übersetzer oft durch körperliche Defekte und Krankheiten charakterisiert werden. Was die physische Disposition betrifft, kommt er zur These, dass diese Figuren auch körperlich krank und schwach sind, was in engem Zusammenhang mit der psychischen Verfassung der Figuren gesehen werden muss. Die psychischen Störungen, die laut Kaindl extrem oft vorkommen, resultieren in der Regel aus einem Identitätskonflikt. Die psychischen Dispositionen reichen von emotionaler Unstetigkeit bis zum Nervenzusammenbruch und zur Trunksucht. (vgl. Kaindl, 2008, S. 311–314)

Auch Maschas physische Konstitution entspricht dem Konzept Kaindls – ihr Immunsystem gibt auf, sie ist schwach und leidet an Essstörungen. Die psychischen Störungen – ihre Fremdheit, Einsamkeit, Schuldgefühle, Depressionen und gelegentliche Gedanken an Selbstmord – zeigen sich besonders in Israel, Mascha betrinkt sich und nimmt ab und zu

9 Jene Stadt, die seit dem Bau der Mauervom Süden nur über den Grenzübergang Qalandia erreichbar ist und in der die muslimische Bevölkerung mit arabischen Christen zusammenlebt.

Drogen: „Ich saß auf meiner Terasse oder auf meinem Bett, rauchte Haschisch und wusste nicht, wie lange ich bleiben würde“ (Grjasnowa, 2012, S. 182): Dies um nicht denken zu müssen und um zu vergessen – was ihr aber nicht gelingt, und ihre emotionale Unstetigkeit gipfelt in einem schweren Nervenzusammenbruch. Seit diesem Kollaps muss sie auch Antidepressiva nehmen:

„Die Musik wurde lauter. Der Raum enger. Panik kroch langsam meine Gedärme hinauf. Ich spürte, wie sie sich in meinem Brustkorb ausbreitete, meine Lungenbläschen austrocknete und in meinem Kopf wanderte. [...] Der Arzt befahl mir, gleich morgen zum psychologischen Notfalldienst zu gehen und mir Benzodiazepine verschreiben zu lassen.“ (Grjasnowa, 2012, S. 224)

Maschas Mehrsprachigkeit stellt die Autorin Schweigen (Unfähigkeit/Unwille zum Sprechen), Verschweigen und die Angst zu sprechen, gegenüber. Beim Motiv des Schweigens kann auch ein Gedanke von Julia Kristeva herangezogen werden, die die Positionierung zwischen zwei Sprachen in der Migrationsliteratur wie folgt beschreibt: „Zwischen zwei Sprachen geraten, ist euer Element somit das Schweigen.“ (Kristeva, 1990, S. 25) Naděžda Heinrichová konstatiert bei der Analyse des Romans *Lost in translation* von Eva Hoffman, daß „die Übernahme einer neuen Sprache eine Erfahrung des Exils, die sich im Werke der MigrantInnen widerspiegelt und die zur Veränderung der Persönlichkeit und Bildung einer neuen Identität führt, [ist].“ (Heinrichová et.al, 2014) Meistens handelt es sich um eine Neukonstruktion der Identität, ihre Erschütterung, Destabilisierung, die oft in der Biographie wurzelt, wobei dies fast immer mit der Sprache zusammenhängt. In diesem Sinne wird also Mascha, die mehrsprachig ist und sich für den Dolmetscherberuf entscheidet, quasi zum Spiegel einer multikulturellen Gesellschaft, wobei sie als ‚Mehrsprachige‘ oder ‚Dolmetscherin‘ fast immer gezwungen ist, sich mit der eigenen Identität auseinanderzusetzen. Zugleich ist Mascha viel sensibler gegenüber sprachlichen Feinheiten, ihrer Wahrnehmung, die Stadt und das Land und deren Atmosphäre werden oft durch die Sprache wahrgenommen. Nicht nur das Sprachgetümmel in Tel Aviv, sondern auch die Erinnerungen an Baku sind an die Sprache gebunden:

„Wir standen in der Schlange für Brot, und die Frau vor uns erzählte der anderen auf Russisch, sie hätten das Auto ihrer Freunde angehalten. [...] und verlangt, dass jeder das aserbajdschanische Wort für Haselnuss – *fundukh* – aufsagen sollte. [...] Wenn du *fundukh* sagen kannst, bist du ein Moslem. Dann ist alles gut.“ (Grjasnowa, 2012, S. 45)

Die Autorin wie auch ihre weibliche Protagonistin sind mehrsprachig, und so bringt auch der Text fremd- (mehr)sprachige Elemente, die verschiedene Funktionen haben können, wie es auch im letzten Beispiel zu sehen war (das aserbajdschanische Wort ‚fundukh‘). Die Elemente der Mehrsprachigkeit sind häufig in Texten, die sich mit Migration und Globalisierung auf bestimmte Art und Weise auseinandersetzen.¹⁰ Das Einflechten von fremdsprachlichen Elementen in einen Text wird sowohl unterschiedlich definiert als auch unterschiedlich bezeichnet – von Heteroglossie, Anderssprachigkeit, sprachliche Hybridität bis zu Mehrsprachigkeit oder Polyphonie. Der letzte Begriff wird nach der Baumbergerschen Auffassung (2006) wie folgt verstanden: das Konzept der Polyphonie umfasst

„[...] von der Kopräsenz verschiedener Sprachen, über die Repräsentation unterschiedlicher sprachlicher Varietäten, darunter Dialekte, Sozio- und Funktiolekte bis hin zu Idiolekten und der situationsadäquaten Registerwahl eine sehr breite Palette an sprachlichen Äußerungen.“ (Baumberger, 2006, S. 20)

Mehrsprachigkeit ist in Texten entweder explizit oder implizit erkennbar, wobei explizit laut I. Amodeo (1996) bedeutet, dass mehrere Sprachen in einem Text vorkommen und implizit, dass eine andere Sprache im Hintergrund präsent ist. (Amodeo, 1996, S. 121) In Grjasnowas Roman wird der Umgang mit Sprachen zum Thema und Mehrsprachigkeit sowie die damit zusammenhängenden fremdsprachlichen Elemente erfüllen zugleich eine sprachlich-ästhetische Funktion, darüber hinaus – und könnte Mehrsprachigkeit im Text auch mit interkulturellen Aspekten in Verbindung gebracht werden. O. Grjasnowa bedient sich der fremdsprachlichen Elemente (als einzelne Lexeme) oder Einschübe (ganze Sätze oder Passagen) sehr gerne, was auf das Genre des Romans, der sich mit Transkulturalität und Globalisierungsprozessen

¹⁰ In der Migrationsliteratur sehr häufig, siehe dazu zum Beispiel. Y. Tawada, S. E. Özdamar.

auseinandersetzt, hinweist und zugleich ein Indiz dafür ist, dass er der New Weltliteratur¹¹ zugerechnet werden könnte.

Es sind mehrere fremdsprachliche Bestandteile, die die Autorin sowohl auf inhaltlicher als auch ästhetischer Ebene in den Text integriert. Mit ihrem besten Freund, der auch Dolmetscher ist, unterhielt sich Mascha auf „[...] deutsch.[...], wie zwei perfekt integrierte Vorzeigausländer.“ (Grjasnowa, 2012, S. 57) Es ist aber nicht verwunderlich, dass sie „ihm in [ihrer] Sprache (Aserbaidtschanisch) von Kinderstreichen. [...] erzählte, und Cem zitierte auf Türkisch seine Eltern oder Tanten.“ (Grjasnowa, 2012, S. 57) Maschas Kinderstreiche waren noch in aserbaidtschanischer Sprache erlebt worden und sind deshalb in dieser Sprache geschrieben, wie bei Cem die Kommunikation im Rahmen der Familie auf Türkisch funktioniert. Die Autorin integriert dann in Maschas und Cems Gespräch das türkische Wort: „Çüş.“ (Grjasnowa, 2012, S. 57), womit sie dem Gespräch nicht nur einen interkulturellen Charakter, sondern auch den intimen Beweis ihrer Freundschaft verleiht. Ähnlich ist es auch bei dem Besuch von Maschas Ex-Freund Sami, dessen Mutter in einem Flüchtlingslager im Libanon geboren wurde und dessen Vater Schweizer war. Minna – Samis Mutter – begrüsst Mascha: „Salam aleikum.“ (Grjasnowa, 2012, S. 70) und in Bezug auf die Nacht, die Sami und Mascha verbracht hatten, meint sie auch auf Arabisch: „Kullo men Allah.“ (Grjasnowa, 2012, S. 71) Der letzte Ausdruck geschieht zwar ohne einleitende sprachliche Markierung, aber die Autorin erklärt ihn den Lesern im nächsten Satz auf Deutsch, da dieser auf der inhaltlichen Ebene von Bedeutung ist: „Alles kommt von Gott.“ (Grjasnowa, 2012, S. 71), womit Minna darauf hinweisen will, dass sie an der Tatsache, dass Sami mit Mascha die Nacht verbracht hatte, nichts schlimmes fand, was Grjasnowa sofort mit dem nächsten Satz betont: „Minna lächelte mir und Sami aufmunternd zu, als wollte sie uns bedeuten: Macht nichts.“ (Grjasnowa, 2012, S. 71)

11 Der Begriff weist auf Elke Sturm-Trigonakis Versuch hin. Sie versucht diesen Begriff für die globalisierten Verhältnisse der Gegenwart nutzbar zu machen und auf Literaturen anzuwenden, die gemeinhin als Minoritätenliteraturen am Rande der herkömmlichen Nationalliteraturen angesiedelt sind. Neue Weltliteratur wird laut Sturm-Trigonakis dadurch charakterisiert, dass die in ihr vereinten Texte mehrsprachig sind sowie durch ihre Darstellung von Personen, Räumen und Zeit eine symbolische Repräsentation von Globalisierungs- und Regionalisierungsphänomenen bilden. Diese Texte thematisieren unter anderem auch Phänomene der Globalisierung wie illegale Migranten und hochspezialisierte Nomaden, global cities, Kontaktzonen. Siehe näher: Sturm-Trigonakis, E.: *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. S. 18–20.

Ähnlich arbeitet Grjasnowa auch in der Episode, in der manche Stellen im deutschsprachigen Text (und zugleich auch im deutschsprachigen Kontext) durch russische Sätze veranschaulicht werden. Als Elias im Krankenhaus einen neuen Zimmernachbarn, einen jüdischen Kontingentsflüchtling aus der Ukraine bekommt, schrie dieser die ganze Nacht lang um Hilfe: „POMOGITE, boze moi, da POMOGITE mne.“ (Grjasnowa, 2012, S. 75) Da dieser Satz für das Episodenverständnis wichtig ist, übersetzt ihn die Autorin im nächsten Satz: „HILFE, um Gottes willen, HELFT mir doch.“ (Grjasnowa, 2012, S. 75) Die danach folgende deutsche Erläuterung erfüllt dann für die Leser die Rolle einer Verständnishilfe. Grjasnowa verleiht dem Text durch die Aussage in der nichtdeutschen Sprache zugleich Lebendigkeit und beweist damit nicht nur eine besondere Sensibilität für die kulturellen, sozialen, politischen und gesellschaftlichen Probleme der heutigen Welt, sondern auch ihre Sprachsensibilität.

Quellenverzeichnis

Grjasnowa, Olga (2012): *Der Russe ist einer der Birken liebt*. München: Hanser.

Literaturverzeichnis

Amann, Wilhelm, Mein Georg und Parr Rolf (2010): *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Konzepte – Perspektiven*. Heidelberg: Synchron.

Amodeo, Immacolata (1996): *Die Heimat heißt Babylon. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg.

Bourdieu, Pierre (1982): Der Sozialraum und seine Transformationen. In: *Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 171–210.

Bourdieu, Pierre (1997): Zur Genese der Begriffe Habitus und Feld. In: *Der Tote packt den Lebenden*, Hamburg: Vs. -Verlag.

Dörte, Andres (2008): *Dolmetscher als literarische Figuren: Von Identitätsverlust, Dilettantismus und Verrat*. Frankfurt: Peter Lang.

Hahn, Hans Henning/Hahn, Eva (2004): Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung. In: Hahn, Hans Henning: *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*. Frankfurt am Main: Peter Lang. S. 17– 56. hier S. 20.

Heinrichová, Nadežda et al. (2014): Identitätssuche mittels einer Fremdsprache am Beispiel der Memoiren von Eva Hoffman *Lost in translation. Ankommen in der Fremde*. In: *Interkulturelle und transkulturelle Dimension im linguistischen, kulturellen und historischen Kontext*. Sammelband im Druck.

Kaindl, Klaus/Kurz, Ingrid (2008): *Helfer, Verräter, Gaukler?* Wien: Lit Verlag.

Kaindl, Klaus/Kurz, Ingrid (2010): *Machtlos, selbstlos, meinungslos. Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*. Wien: Lit Verlag.

Klein, Judith (1996): Sinnzerstörung und Tod. Übersetzer als Thema und Metapher der modernen Literatur. In: Johann Strutz, Peter V. Zima (Hg): *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen: Narr Francke. S. 113 – 121.

Kristeva, Julia (1990): *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Zima, V. Peter (2000): *Theorie des Subjekts*. Tübingen, Basel: UTB.

Internetquellen

URL1: Olga Grjasnowa im Interview. Olga Grjasnowa spricht mit Oliver Preusche über ihr Buch „Der Russe ist einer, der Birken liebt“. Online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1-zHwICywOM>. [zuletzt geprüft am 30. 9. 2014].

Osman Engin Bild Deutschlands und der Deutschen im Roman *Kanaken-Gandhi*

Anna Warakomska
Universität Warschau

Annotation

Osman Engin ist in Deutschland durch seine Satiren bekannt, in denen er die Differenzen zwischen den Inländischen und Einwanderern (meistens türkischer Herkunft) thematisiert und als ansässiger Bremer seine Mitmenschen mit viel Humor und Einsicht schildert. In folgendem Beitrag wird versucht, Engins vielfältiges literarisches Bild Deutschlands darzustellen sowie seine ironische Sprache zu analysieren. Die Analyse wird sich aus Platzgründen nur auf den satirischen Roman *Kanaken-Gandhi* fokussieren, der aber als ein gutes Exempel für Engins stichelnde Darstellung der Deutschen fungieren kann.

Osman Engin je v Německu známý svými satirami, ve kterých tematizuje rozdíly mezi domácími a imigranty, nejčastěji tureckého původu, a jako obyvatel Brém ukazuje s humorem a pochopením své spoluobčany. Příspěvek zkouší představit Enginův mnohvrstevnatý obraz Německa a analyzovat jeho ironický jazyk. Kvůli rozsahu se analýza omezuje jen na satirický román *Kanaken-Gandhi*, který ovšem dobře poslouží jako odpovídající příklad Enginova pichlavého znázorňování Němců.

Osman Engin is known in Germany for his satires, in which he discusses the differences between the natives and immigrants (mostly of Turkish origin). As a resident of Bremen he describes his neighbours with a great sense of humor and insight. In the following article the author tries to present Engin's multidimensional literary picture of Germany as well as to analyze the ironic language of his texts. Due to space constraints, the analysis will focus only on the satirical novel *Kanaken-Gandhi*, which can serve as a perfect example of the mocking depiction of Germans by Engin.

Schlüsselwörter:

Satire, Migranten, kulturelle Differenzen, Engin

Satira, kulturní rozdíly, Engin

Satire, immigrants, cultural differences, Engin

1 Einleitung

Die Problematik der Differenzen und Interaktionen zwischen den Einheimischen und Einwanderern beschäftigt seit Jahren außer Engin auch viele andere Schriftsteller, meistens nichtdeutschen Ursprungs (vgl. z. B. Probul, 1997, S. 17–18), und man kann eine These wagen, dass es zur Mode wird, gesellschaftskritische Literatur über diese Themen zu veröffentlichen (Amadeo, 2009, S. 27–90). Die realen Verhältnisse in diesem Bereich lassen viel zu wünschen übrig, sie sind einerseits durch Ablehnung, Fremdenfeindlichkeit oder gar tödliche Anschläge gekennzeichnet (vgl. Şen und Goldberg, 1994, S. 133; Lachmann, 2007, S. 34–49), andererseits durch kooperatives Denken und Handeln friedlich gesinnter Mitbürger (vgl. Reimann, 2008, S. 1), zahlreiche Initiativen im öffentlichen Raum (Käfer, 2014, S. 1 sowie URL 1) und nicht zuletzt gelungenes nachbarschaftliches Leben vieler Menschen.

Solche und ähnliche große Fragen diskutiert Engin in seinen Werken, aber das Bezeichnende für diese Werke ist, dass der Autor seine Aufmerksamkeit eher auf die alltägliche gesellschaftliche Praxis konzentriert, um sie literarisch zu verarbeiten. Die für seine Prosa charakteristische Komik, die in der weiteren Analyse noch aufzuzeigen sein wird und die Form der Darbietung der Plots sind sehr originell, umso mehr scheint die hier unternommene Untersuchung berechtigt zu sein. Sie wird versuchen, die unverkennbare These zu bestätigen, dass es im Fall der Literatur der Migrationserfahrung keine Homogenität gibt (Fischer, 1997, S. 9).

Die von Engin erwogenen Fragen überschreiten bei weitem das Repertoire der Themen der früher entstandenen deutschsprachigen Literatur der Ausländer, die man auch Gastarbeiter- bzw. Betroffenheitsliteratur zu nennen pflegte und die nach Chiellino folgende Themenbereiche umfasste:

- Erkundung der Fremde durch eine fremde Sprache;
- Vermittlung zwischen dem Autor als Träger einer fremden Kultur und der fremden Gesellschaft, in der er sich nun entschieden hat zu handeln;
- Teilhabe an der Fremde und Auflehnung der Fremdheit des Autors auf dem Weg zu einer neuen gesellschaftlichen Identität (Chiellino, 1989, S. 91).

Die in den Werken solcher Literatur erwogenen Themen werden ausführlicher in weiteren Teilen der vorliegenden Analyse skizziert. Hier soll nun behauptet werden, dass selbst die Begriffe ‚Fremde und Ausländer‘ zur definitorischen Auffassung von Engins Erzählungen nur dürftig passen. Das Ziel des Ganzen wird daher auch in dem Versuch bestehen, neue Elemente der sog. Migrantenliteratur (mehr zu den Begriffen Gasterbeiter-, Ausländer-, Migrationsliteratur vgl. Esselborn, 2004, S. 11–13) am Beispiel dieser Prosa zu demonstrieren.

Noch Mitte der 80er Jahre fragte Picardi-Montesardo nach den Motiven des Schreibens von Migranten, damals wiederkehrend Gastarbeiter genannt, und sie stellte Folgendes fest:

„Die ‚Betroffenen‘ haben inzwischen auch zur Feder gegriffen, um aus der Isolation herauszukommen, um die eigene Lage von innen zu schildern. Viele von ihnen schreiben direkt auf Deutsch, einer Sprache, die sie doch als Fremdsprache erlernt haben.“ (Picardi-Montesardo, 1985, S. 11)

Şinasi Dikmen, ein anderer deutscher Satiriker türkischer Herkunft (über den Schriftsteller vgl. Durzak, 2004, S. 111), hat ihr damals geantwortet, er schreibe auf deutsch, weil sein Publikum ein deutsches sei und er sich mit diesem deutschen Publikum in Gedanken auseinandersetzen wolle (Picardi-Montesardo, 1985, S. 11). Beinahe dreißig Jahre danach setzen sich andere weiter mit dieser Leserschaft auseinander. Zu untersuchen wären nun ihre heutigen Beweggründe. Nehmen die Vertreter der zweiten Generation der Migranten etwa Rache an der deutschen Gesellschaft oder gibt es andere Anlässe bzw. Ziele sticheln-der Narrative?

Die Analyse wird aus vier Abschnitten bestehen. Nach der Einführung wird im zweiten Punkt über die literarischen Darstellungen Deutschlands und der Deutschen in der Migrantenliteratur reflektiert. Im

dritten analytischen Teil finden sich einige biographische Daten zur Person des Schriftstellers sowie Angaben über seine künstlerische Tätigkeit. Im vierten Punkt werden ausgewählte Passagen aus seinem Roman *Kanaken-Gandhi* untersucht. Im Fokus des Interesses wird das Attentat auf den Protagonisten Osman stehen, ferner werden einige Figuren und die Atmosphäre in einer deutschen Stadt geschildert. Wesentlich wird hier vor allem die Suche nach stereotypen Wahrnehmungen sein sowie die Darlegung der Form, in der Engin seine Figuren zeichnet. Der vierte abschließende Punkt wird der Zusammenfassung und Präsentation der Befunde dienen.

2 Darstellungen Deutschlands und der Deutschen in der Migranteliteratur

Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Thematik der Migranteliteratur ist bereits gut fundiert (vgl. z.B. Reeg, 1988; Chielino, 1989; Ackermann, 1996; Specht, 2011), daher sei es hier erlaubt, an die Ergebnisse früherer Untersuchungen anzuknüpfen und an die von Reeg aufgestellte Katalogisierung der Themenschwerpunkte bündig zu erinnern. Die Forscherin präsentiert zwar unterschiedliche Facetten der multinationalen Migrationsliteratur, auch diejenigen Bereiche, die explizit mit Darstellungen Deutschlands und der Deutschen wenig zu tun haben. Aber auch an den anscheinend thematisch entfernten Schilderungen lassen sich die zur Diskussion stehenden Bilder ablesen. Dementsprechend wird hier versucht, die Liste der aufgezeichneten Themen zur Gänze darzustellen.

Bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts notiert Reeg eine beschleunigte Politisierung der ausländischen Autoren, die in der Erkenntnis mündete, die Literatur als Medium der Meinungsäußerung, der Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse im Immigrationsland zu benutzen. Diese Einstellung verursachte kooperative Handlungen, etwa die Entstehung der PoLiKunst, eines Vereins, der durch Lesungen, Ausstellungen, Jahrbücher und internationale Begegnungen die „[...] ausnahmehafte Literatur der Gasterbeiter ins allgemeine Bewusstsein zu rücken[...]“ versuchte (vgl. Pörksen, 2008, S. 7), ferner die Bildung von Herausgebergruppen und Zusammenarbeit mit Kleinverlagen mit dem Ziel, die kaum etablierten Schriftsteller einem breiteren Publikum zunächst in

Anthologien darzustellen. Zugleich jedoch wirkte sie sich auf die Inhalte der Literatur selbst aus. Zu den wichtigsten Sparten der literarisch gestalteten Kritik bzw. erzählerischen Erörterung gehören nach dieser Katalogisierung (vgl. Reeg, 1988, S. 96–99) folgende Themenkreise:

- Verdinglichung des Menschen (des Gastarbeiters) in der Fremde;
- Anfeindungen und Diskriminierung bei der Arbeit; Sehnsucht nach der alten Heimat; unzulängliche Lebensverhältnisse;
- der Konsum in Deutschland als Störfaktor des intakten Familienlebens;
- Bürokratie; Sozialisationsprobleme der Kinder beim Schulbesuch;
- Erfahrungen der Fremde; Gleichgültigkeit und Vorurteile seitens der Mehrheitsgesellschaft;
- Ignoranz der Mehrheitsgesellschaft; Angst vor physischen Gewaltanwendung; Forderungen der Deutschen nach Integration und ihr widersprüchliches Benehmen (Forderungen der totalen Anpassung und des Wechsels der Kultur bei gleichzeitiger Ablehnung der Migranten als ebenbürtiger Bürger);
- Gefühlslage der Ausländer (Topos der Entwurzelung; die BRD als „neue Heimat“, Sehnsucht nach Aufhebung des Schwebestandes zwischen zwei Kulturen);
- familiäre Konflikte, Depressionen, psychische Erkrankungen.

Auch andere Forscher führen ähnliche Themen an und ergänzen gelegentlich die Inhalte um detaillierte Beispiele oder erörtern sie anhand der konkret analysierten Werke bzw. theoretischer Überlegungen (vgl. z.B. Chiellino, 1989, S. 95; Wierschke, 1996, S. 17–34). In Bezug auf die Prosa von Engin wird in weiteren Teilen der Analyse versucht, eine Antwort auf die Frage zu finden, ob und wenn ja, inwiefern seine Fabulierkunst sich dem skizzierten Plan entzieht. Bevor dies geschieht, seien noch kurze biographische Orientierungspunkte angeführt.

3 Osman Engin und sein literarisches Werk

Osman Engin kommt ursprünglich aus Izmir in der Türkei, wo er 1960 zur Welt kam. Ab dem zwölften Lebensjahr lebt er in Deutschland, wo er nach dem Studienabschluss 1989 in Bremen zum diplomierten Sozialpädagogen wurde (vgl. URL 2). Während seines Anerkennungsjahres hat er in einem Jugendfreizeitheim und in der Jugendhilfe gearbeitet, aber damals aus Zeitmangel nichts geschrieben – er widmete seine ganze Aufmerksamkeit den hilfsbedürftigen Jugendlichen (vgl. URL 3). Seine schriftstellerische Laufbahnjedoch begann viel früher: Ende der 90er Jahre notierte Ahmet Ünlü darüber:

„Angefangen hat er im zarten Alter von 12, erst Western, dann Science-fiction, mit 17 dann Liebesroman, und mit 22 hat er eben angefangen für Verlage zu schreiben, dann ging es mit der Satire los. Und das macht er jetzt seit gut 16 Jahren. Vor kurzem ist sein erster Roman erschienen: *Kanaken-Gandhi*“ (URL 3).

In der Zeitspanne von zwanzig Jahren, zwischen 1983 und 2003 verfasste Engin jeden Monat eine satirische Kurzgeschichte für das Stadtmagazin *Bremer*. Viele seiner Skizzen wurden auch in anderen Titeln der deutschen Presse veröffentlicht, etwa in *Frankfurter Rundschau*, *Tageszeitung*, sie wurden außerdem in deutschen wie auswärtigen Schulbüchern zitiert, z.B. in Frankreich, Dänemark, Schweden, Kanada und den Niederlanden. Einem breiten Publikum könnten seine Lesungen im Funkhaus Europa des WDR-Radio Bremen im Rahmen der zyklischen Rubrik *Alltag im Osmanischen Reich*, die er einmal die Woche präsentiert, bekannt sein. Der Autor wurde mehrmals preisgekrönt, u.a. mit Literaturpreisen in Berlin, Bremen und Gelsenkirchen, auch mit dem ARD-Medienpreis (2006). Seine Satiren wurden ferner auch für die Bühne adaptiert.

Bisher erschienen über zehn Bücher von Engin, u.a. der satirische Roman *Kanaken-Gandhi* (1998) und der Kriminalroman *Tote essen keinen Döner* (2008) sowie mehrere Sammlungen mit Kurzgeschichten, etwa *Deutschling* (1985), *Alle Dackel umsonst gebissen* (1989), *Alles getürkt* (1992), *Dütschlünd*, *Dütschlünd über üllüs* (1994), *Oberkanakengeil* (2001), *Don Osman* (2005), *Lieber Onkel Ömer* (2008). Während seiner Reisen durch Deutschland, Österreich, Schweiz und England wird der Satiriker auch zu Lesungen seiner Werke eingeladen (vgl. URL 2).

Als sein großes literarisches Vorbild sieht er den türkischen Schriftsteller Aziz Nesin an, der ebenfalls durch viele gesellschaftskritische Satiren bekannt ist. Zu Aufgaben bzw. Erfordernissen der Satire bemerkt Engin Folgendes:

„Satire hat ohnehin nur ein gesellschaftliches Anliegen. Satire dient dazu, auf Punkte zu zeigen, die nicht richtig sind, die menschenfeindlich oder menschenverachtend sind. Sie zeigt auf wunde Punkte in der Gesellschaft, damit man darüber nachdenkt. Satire selbst kann den Zustand nicht verbessern“ (URL 4).

In demselben Interview behauptet der Autor zugleich, Rückmeldungen seines Lesepublikums bekommen zu haben, die beweisen, dass seine Satiren eine reformatorische Spur hinterlassen und einiges in Schwung bringen, also zur Änderung der Einstellung gegenüber den in Deutschland lebenden Ausländern beitragen. Ferner informiert der Schriftsteller darüber, woher er den Stoff für seine Erzählungen bekommt– vorwiegend dienen ihm dazu genaue Beobachtungen der ihn umgebenden Ereignisse sowie Berichte der Leser, die manchmal an sich satirisch genug seien, er brauche sie gar nicht viel umzuformen. In Bezug auf die Deutschlandbilder in seinen Werken sowie die literarische Darbietung deutsch-türkischer Angelegenheiten sagt der Autor u.a.:

„Ich versuche eigentlich, dadurch glaubwürdig zu sein, daß ich beide Gesellschaften kritisiere, die türkische und die deutsche. Dadurch haben die Deutschen nicht das Gefühl, sie würden von mir nur angegriffen und die türkische Gesellschaft ließe ich aus. Das ist nicht so. Ich kritisiere in beiden Gesellschaften, was mir auffällt, was es zu kritisieren gibt. Die Doppelmoral der Türken zum Beispiel, darüber lasse ich mich sehr viel aus, die ärgert mich. Und bei den Deutschen sind es die Bürokratie und die Ausländerfeindlichkeit“ (URL 4).

Bereits diese Erklärung, die in Engins Kurzgeschichten und Romanen tatsächlich ihre Bestätigung findet, weist darauf hin, dass die vom Satiriker berührten Themen sich zumindest partiell mit der im obigen Punkt genannten Problematik decken. Osman Engin schreibt in der Ich-Person und in der Gegenwart, weil es spannender sei (vgl. URL 3). Im Folgenden sei es versucht, diese spannende Form und die in ihr explizierten Inhalte zu analysieren.

4 Die Deutschen und Deutschlandbilder in *Kanaken-Gandhi*

Der Roman *Kanaken-Gandhi*, wie schon der Titel ahnen lässt, bezieht sich auf einen problematischen Bereich des gesellschaftlichen Lebens in Deutschland – der Begriff Kanake ist suspekt und evoziert gewissermaßen die Vorstellungen eines Zwists zwischen den Einheimischen und Einwanderern. ‚Kanak‘, von dem er stammt, kommt ursprünglich aus dem Hawaiischen, in dem es so viel wie ‚Mensch‘ bedeutet. In der Kolonialzeit übernahmen die Europäer diesen Begriff für die abwertende Bezeichnung der Südseeinsulaner. Heute ist ‚Kanak‘ ein Sammelbegriff, der besonders auf das kulturelle Potenzial von türkischen Deutschen abhebe (Blumentrath, 2007, S. 72).

Im Roman wird der Titelheld, Osman Engin, ein Schlosser aus der Halle 4 einer deutschen Fabrik, der aus der Türkei stammt und in Deutschland seit über 30 Jahren lebt, mehrmals als ‚Kanak‘ apostrophiert. Seine kuriose Geschichte wird in einem Versuch eingeschlossen, der vorgesehenen Ausweisung aus Deutschland zu entgehen. Als schlichter Arbeiter fährt Osman eines Tages zum Betrieb – auf dem Weg dorthin wird er Zeuge und dann auch Opfer eines Überfalls auf Passagiere einer Straßenbahn – wo ihm gekündigt wird. Der Chef der Firma teilt dem überraschten Schlosser mit, er könne ihn nicht weiter anstellen, da sein Asylantrag abgelehnt wurde. Komischerweise behauptet der Protagonist, nie einen solchen Antrag gestellt zu haben. Er versucht, zunächst seinem Vorgesetzten und dann den Behörden und der örtlichen Polizei, innerhalb der nächsten Woche zu beweisen, dass er ein gewöhnlicher Gasterbeiter und kein Asylant ist. Die sieben Tage seines Lebens, die den Kern der Handlung darstellen, beginnen am Montag, dem 18. Juni, der zugleich der 52. Geburtstag von Osman ist. Jedes folgende Kapitel beginnt mit der Angabe des genauen Datums und der Uhrzeit und erzählt von immer neuen Ereignissen, die die Lage der Familie Engin eher komplizieren als aufklären.

Es ist nicht Ziel der vorliegenden Analyse, alle diese Begebenheiten zu schildern, es reicht anzumerken, dass sie humorvoll dargeboten sind und durch darstellerische Innovationen des Autors überraschen. Sein Haupteinliegen scheint dabei die Illustrierung der deutsch-ausländischen (deutsch-türkischen) Ungereimtheiten zu sein. Nachfolgend soll versucht werden, auf ein paar ausgewählte Beispiele, die dies beweisen, näher einzugehen.

Das erste Beispiel soll die geringschätzigste Benennung der Türken und anderer Ausländer seitens der Einheimischen bilden. Von den deutschen Arbeitskollegen, Polizisten, Beamten und Nachbarn hört Osman, wie schon erwähnt, ständig die Bezeichnung Kanake. Es werden ferner verächtliche Begriffe, wie etwa: Sau, Türkensau, Asylschmarotzer, Penner, stinkende Asylbetrüger, Orientale, Halsabschneider usw. gebraucht, wie z.B. in folgender Szene.

Eine Gruppe Skinheads wirft der Familie Engin einen Drohbrief ins Haus und zertrümmert dabei ihr Wohnzimmerfenster. In dem Zettel, der um einen Stein gewickelt ist, steht u.a.: „Ihr stinkenden Asylbetrüger! Wenn ihr nicht sofort aus Deutschland verschwindet, dann wird man euch mit Särgen raustragen müssen. Das können wir euch versprechen. Unterschrift: Die wahren Retter des deutschen Volkes! Sieg Heil!“ (Engin, 1998, S. 109). Kurz nach diesem Vorfall bewegt sich der Protagonist zum Bahnhof, um die Zeitung zu holen. In der Bahnhofshalle sieht er Skinheads, die er ironisch benennt und mit ihnen ein paar Worte wechselt: „Der Junge von der Glatzenpost ist immer noch da. Jetzt sind sie sogar zu zweit. Als ich an ihnen vorbeigehe, murmelte der eine ‚Türkensau!‘ Ich bleib ‚stehen und schau‘ mir die beiden ‚ehrenamtlichen Postbeamten‘ an“ (Engin, 1998, S. 112).

Nebenbei liefern diese Passagen auch ausführlichere Beschreibungen dieser deutschen Jugendlichen. Der Titelheld bemerkt im Angesicht eines dritten Burschen, der mit einem dicken Holzknüppel hinzueilt Folgendes:

„Ich kenne diese Holzköpfe, ich meine Glatzköpfe, ganz genau. Das sind Typen, die, wenn sie zehn Mann sind, eine ausländische Frau, und wenn sie 20 Mann sind, einen ausländischen Mann angreifen und zusammenschlagen. Das sind Neo-Nazis, sogenannte Skinheads! Es sind erst acht Mann, die mir nachlaufen. Also habe ich noch etwas Zeit, bis die restlichen zwölf auftauchen“ (Engin, 1998, S. 113).

Diese Auszüge belegen nicht nur die abschätzigste Bezeichnung von Ausländern durch die dargestellten Deutschen und somit extreme Verachtung, sie zeigen auch Charaktereigenschaften mancher Romanfiguren, wie etwa Wut, nationalistische Ansprüche, Gewaltbereitschaft, Feigheit, Arroganz. Andererseits sei hier an die Einstellung gegenüber den dargestellten Skinheads erinnert. Aus seinen spöttischen Bemerkungen sowie einfallsreichen Namensgebungen kann auf Freude an Witz und Distanz geschlussfolgert werden, also von fundamentalen Voraussetzungen eines

durch Ironie geprägten Charakters (vgl. Behler, 1972, S. 18). Auch eine spezifische Desavouierung des angeblichen Mutes der Skinheads im obigen Zitat weist auf die ironische Formation des Titelhelden hin.

Wenn es um Arroganz geht, werden die Ausländer im Roman auch sehr diskriminierend in deutschen Ämtern traktiert. Als Osman im Gefängnis landet, wendet sich einer der Beamten an ihn: „Maulhalten! Ausziehen! Alles! Hier wird nicht diskutiert!“ (Engin, 1998, S. 211). Frau Kottzmeier-Göbelsberg, die etwas früher Engins Akte im Ausländeramt überprüfen sollte, entgegnet seinen allzu aufdringlichen Bestechungsversuchen: „Aus! Ruhig! Sie Idiot, Sie! Sie sind ja völlig übergeschnappt“ (Engin, 1998, S. 206).

Außerdem werden Ausländer in vielen Abschnitten des Romans mit Tieren verglichen oder gar rhetorisch den Tieren gleichgesetzt. So zum Beispiel in der Haftanstalt, wo Osman ein sehr schlechtes Essen bekommt und dagegen protestiert. Er wird durch einen Trichter zwangsernährt – die Bewacher haben es nicht gerne, wenn „[...] ein Käffer gleich am ersten Tag einen Hungerstreik anfängt.“ (Engin, 1998, S. 222) Er selbst nennt dieses Procedere „Viehfütterung“ und meint: „Bei uns im Dorf werden sogar die Kühe respektvoller behandelt als hier die Menschen.“ (Engin, 1998, S. 222)

Ein anderes Exempel stellt das Gespräch mit Frau Tanja, einer Freundin und im Allgemeinen einer Osman gegenüber positiv eingestellten Person, über den Kinderreichtum in den türkischen Familien dar. Ihre direkte Frage glaubt sie mit einer Parallele abzurunden: „Herr Engin, vor mir brauchen Sie sich doch nicht zu schämen. Es gibt Lebewesen, die machen hundertmal mehr Kinder. Verglichen mit einer ägyptischen Zwergmaus sind Sie bestenfalls unterster Durchschnitt“ (Engin, 1998, S. 75). Auch die entschärfenden Erklärungen seiner Frau, Eminanim, die anscheinend einen Versuch bilden, die Atmosphäre etwas aufzuheitern, ändern nichts an der Tatsache, dass die Freundin ein brisantes Thema sehr schief anspricht.

Auch andere angebliche deutsche Freunde der Familie Engin fallen im Roman dubios aus. Mehmet's Kumpel, die Punks, wollen zwar mit der Hausbesetzung seinem Vater gegen die Abschiebung in die Türkei helfen, verursachen jedoch einen Totalschaden im ganzen Mehrfamilienhaus. Abgesehen davon benehmen sie sich gegenüber allen Hausbewohnern übel und reagieren auf die besonnenen Mahnungen der

normalen Bürger (hier auch Osman mitgezählt) wie richtige Anstifter im Belagerungszustand (Engin, 1998, S. 180).

Übrigens bilden diese Passagen des Romans ein ausgezeichnetes Beispiel für eine Nachbarschafts-Kooperation Herrn Prizibilskys und Osmans (vgl. Engin, 1998, S. 193). Der Protagonist bekennt sich hier explizit zu Deutschland als seiner Heimat, und beide unterstützen sich gegenseitig bei den Ausschreitungen der Punks. Die Reflexionen des Protagonisten scheinen sehr wichtig für sein Selbstverständnis, für seine Verankerung in Deutschland zu sein, und da sie zugleich in einer sehr lustigen Form dargeboten werden, sei es erlaubt, einen etwas längeren Auszug zu zitieren. Osman beklagt sich in diesem Abschnitt, dass sein ganzes harmloses Leben in Deutschland, das er seit 30 Jahren in geordneten Bahnen führt, auf einmal aus den Angeln gehoben worden ist. Man habe ihm die Ohren abgeschnitten, seine Knie halb zertrümmert und das Herz wäre ihm beinahe explodiert:

„Was habe ich denn verbrochen, daß die da oben mir das alles antun?! Man zwingt mich, meine Heimat zu verlassen, genau wie den Propheten Mohammed, der seinerzeit von Mekka nach Medina flüchten musste. Waren nicht auch die Eltern des Propheten Jesus – Joseph und Maria – in Bethlehem Asylbewerber? Genau wie der Prophet Abraham wollte ich noch vor wenigen Minuten meinen eigenen Sohn Mehmet opfern! Und kam nicht auch nach Noah die Sintflut? Sind die letzten Tage möglicherweise ein Test, um herauszufinden, inwieweit ich zum Propheten tauge?“ (Engin, 1998, S. 195).

Die biblischen Anspielungen nähern den Protagonisten paradoxerweise der Gesellschaft der Einheimischen, statt ihn in der Religion von ihr zu trennen. Die Erzählung macht hier nur eine genaue Trennungslinie: zwischen den gewalttätigen Punks und den friedfertigen Bürgern: Engin und Prizibilsky.

Anders, d. h. ohne Gewalt und anscheinend harmonisch, handelt die Bürgerinitiative, die sich in anderen Teilen des Romans für die Ausländer engagieren soll. Sie besteht aus vielen Organisationen und kleinen Gruppierungen, die eigentlich nur für eigene politische Ziele eintreten, gegenseitig Intrigen einfädeln und unermüdlich streiten, was zum totalen Desinteresse des Publikums an den verhandelten Sachen führt, so dass der Titelheld seinen mühsam vorbereiteten Verteidigungsvortrag endlich vor einem leeren Saal vortragen muss.

Der Familienfreund Rüdiger wiederum solidarisiert sich mit Osman nach einem an ihm verübten Angriff (Osman wird dabei ein Ohr mit dem Messer abgeschnitten) dermaßen, dass er seine Haare schwarz färben lässt und sich einen dicken Schnurrbart anklebt. Übrigens muss der Protagonist sich während einer Fahrt mit Rüdiger und seinem Dackel in der Straßenbahn erneut anhören: „Erst setzen sich die Deutschen, dann die Kanaken!“ (Engin, 1998, S. 54). Rüdigers Verbundenheit mit dem Türken wird jedoch am Ende des Kapitels höhnisch entlarvt. Er gilt unter Bekannten als der unfähigste Selbstmörder und die ständigen Besuche bei Engins dienen eigentlich seinen makabren Plänen. Er bekennt:

„Zyankali wirkte nicht bei mir, der Zug wurde umgeleitet, und das Seil ist mehrere Male gerissen! Und mit den Busreisen hatte ich auch kein Glück. In letzter Zeit gibt es doch in Deutschland nur noch eine sichere Selbstmordmethode: indem man sich soviel wie möglich in den Wohnungen von Ausländern aufhält!“ (Engin, 1998, S. 55).

Dieses Exempel für schwarzen Humor mutet gar nicht lustig an, wenn man sich an die deutsche Realität der 90er Jahre, also die Zeit in der der Roman erschien, erinnert (vgl. Lachmann, 2007, S. 34–37).

Die ausländerfeindliche Atmosphäre in der Bundesrepublik zeichnet der Autor in seinem Roman auch in harmlosen Beispielen, aber nichts desto weniger bedrückend. Hierzu gehören vor allem Beispiele, die sich auf die Sprache, oder besser ausgedrückt auf Sprachmängel der Ausländer beziehen. Es wurde bereits auf die unfreundliche, arrogante Art der Beamtin in der Ausländerbehörde eingegangen. Frau Kottzmeyer-Göbelsberg hat vor Jahren Osmans Sache bearbeitet, und als er sie sieht – diesmal will sie ihn wie alle übrigen auch nicht in ihr Zimmer einlassen: „Nicht mal seinen Kaffee kann man morgens in Ruhe trinken.“ (Engin, 1998, S. 18) – kommt ihm eine humorvolle Szene in den Sinn. Er wurde damals von der Verwalterin in einem komischen Deutsch gefragt: „Was du wollen?!“ und kommentiert nun diesen Vorfall wie folgt:

„Ich wollte die Beamtin damals nicht enttäuschen und stellte mich deshalb rein sprachlich auf ihr Niveau ein. Ich antwortete im besten Tarzan-Deutsch: `Ich Osman Engin, du schicken Brief, ich kommen. Jane und Chita warten draußen vor Tür. Huga, huga! Heute kann ich mir dieses Tarzan-Deutsch nicht leisten. Ich muß mit ihr anständiges Hochdeutsch reden. Selbst auf die Gefahr hin, daß ich Frau Kottzmeyer-Göbelsberg enttäusche. Aber ich muß ihr klarmachen, daß wir hier seit Jahren leben“ (Engin, 1998, S. 19).

Frau Kottzmeyer-Göbelsberg muss einsehen, dass sich Osmans Deutsch wesentlich verbessert hat. Oder zumindest kann dies der Leser wahrnehmen, der die Ironie dieser Reflexionen leicht erkennen kann. Die Beamtin ändert jedenfalls nicht ihre höchst ablehnende und unangenehme Art, mit ihm zu sprechen. Übrigens kommuniziert sie auch mit ihren Amtskollegen in einer sehr unverschämten Art und Weise, was die Unhöflichkeit der deutschen Romanbeamten noch verstärkt. Auch diese Kollegen erweisen sich als unfreundliche und manchmal grobe Personen (vgl. Engin, 1998, S. 23–24).

Ein anderes sprachliches Beispiel bildet die Überlegung des Protagonisten zu einem seiner Ansicht nach zurzeit ständig bemühten Wort, nämlich betroffen. Er erwägt die Anwendungsbereiche und Situationen, in denen es gebraucht wird und schildert damit erneut in einer ironischen Weise die spezifische gesellschaftliche Lage in Deutschland. Er betont:

„Bei Allah, in letzter Zeit hasse ich dieses Wort ‚betroffen‘. Dieses arme, hilflose Wort ist zu einer hohlen, heuchlerischen Politik-Phrase verkommen. Zur Zeit wird es von jedem Politiker mindestens dreimal täglich brutal missbraucht. Hinter diesem Wörtchen verstecken sie sich, wenn sie nichts Konkretes sagen wollen oder können. ‚Es wurden wieder Molotowcoctails geworfen, was sagen Sie dazu?‘ ‚Ich bin tief betroffen!‘ ‚Es wurden drei Menschen verbrannt!‘ ‚Ich bin tief betroffen!‘ ‚Der hässliche Deutsche ist wieder auferstanden!‘ ‚Ich bin tief betroffen!‘ ‚Meine Oma hat Fußpilz!‘ ‚Ich bin tief betroffen!‘“ (Engin, 1998, S. 53–54).

Dieses dumme Gerede entsteht, weil die heutige Welt, auch die deutsche Gesellschaft durch die alles verflachenden Medien, insbesondere das Fernsehen, beherrscht sei – diagnostiziert der Titelheld.

Der Medienwelt sowie dem Wirkungsbereich der deutschen Polizisten widmet der Autor mehrere Passagen des Romans, auch diese Berufsgruppen schneiden bei der gesellschaftlichen Diagnose schlecht ab. Die Journalisten und vor allem Entertainer zeichnen sich durch Oberflächlichkeit und Dumpfheit aus, die Polizisten, mit wenigen Ausnahmen, rangieren als Sadisten und im besten Fall als herzlose Bürokraten. Die zuletzt genannten verprügeln Osman wie regelrechte Banditen und drohen ihm seine Tötung an, um seine Einwilligung in die angeblich spontane Ausreise aus Deutschland zu erreichen.

Der Protagonist und seine Frau zeigen aber unermüdlich Sinn für Humor und machen sich offensichtlich lustig über ein Stereotyp, nämlich die deutschen Ordnung, was das nächste Beispiel belegen kann.

Die unverschämte Beamtin Kottzmeyer-Göbelsberg versucht, die Romanfiguren aufzuklären, dass Osman Engin nicht aus der Türkei, sondern aus Indien stammt, eine solche Andeutung steht jedenfalls in der EDV in ihrem PC:

„Der Flug nach Indien führt über die Türkei. Wenn Ihnen die Gegend so gut gefällt, können Sie von mir aus unterwegs abspringen. Da machen wir Ihnen absolut keine Vorschriften. Und jetzt bitte raus hier! Hauen Sie endlich ab! Sie, Sie Kanaken-Gandhi, Sie!“ (Engin, 1998, S. 161).

Als Eminanim ihrem Mann unterstellt, fremde Frauen wüssten mehr über sein Leben als sie: „[...] du hast immer gesagt, daß du aus dem Nachbardorf stammst. Heißt etwa dieses Nachbardorf Kalkutta?“, will der arme Desperado sich aus dem Fenster stürzen. Darauf reagiert seine Ehefrau besonnen: „Osman, mach doch keinen Blödsinn! Aus dem Fenster zu springen ist doch während der Arbeitszeit verboten! Warte etwas, in zwei Minuten ist doch Mittagspause!“ (Engin, 1998, S. 161). Die Komik dieser Dialoge ist ersichtlich und bedarf keines Kommentars. Die Figuren nehmen bei allem Ernst der Lage ihre Probleme sehr gelassen hin, ihre Distanz erlaubt es ihnen, auf die brenzlige Problematik mit Witz zusehen. Zugleich wird aber doch an sehr seriösen Themen bzw. Stereotypen, wie im oben gezeigten Exempel angesetzt. Durch Situationskomik, amüsante Zwiegespräche, manchmal drollige Gedankenspiele des Ich-Erzählers, seine Sticheleien aber auch Selbstironie wird im ganzen Roman die Voreingenommenheit beider Nationalitäten: der Deutschen und der Türken thematisiert und durch eben genannte literarische Elemente in Frage gestellt.

5 Zusammenfassung und Befunde

Fasst man die Analysen und Teilbefunde zusammen, so kann festgestellt werden, dass Deutschland und die Deutschen in Engins *Kanaken-Gandhi* einen sehr bemerkenswerten Platz einnehmen. Die analysierten Bilder und Eigenschaften sind sehr vielfältig, der Autor zeichnet viele Charaktere und positioniert sie in sehr diversen Lebensbereichen. Thematisch überwiegen der Alltag und die gewöhnlichen Aktivitäten – oft werden sie jedoch im Kontext der interkulturellen Differenzen dargestellt. In diesem Bereich diskutiert der Autor die stereotype – übrigens auch gegenseitige – Wahrnehmung der Fremden und stellt

manchmal die althergebrachten Prinzipien oder besser ausgedrückt: die Gewöhnung, solche zu haben, in Frage. Dies wird insbesondere bei den Reflexionen Osmans über seine nationale und kulturelle Zugehörigkeit deutlich.

Die präsentierten Figuren sind eher schlichte Bürger mit ihren Unzulänglichkeiten, Makeln, aber auch positiven Seiten. So kann Osman, auch wenn er sich momentan sehr täuscht, voller Hoffnung ausrufen: „[...] die gute Minderheit der Deutschen ist noch nicht völlig ausgestorben“ (Engin, 1998, S. 54). Der Autor konstruiert sie alle mit sparsamen Griffen. Es werden im Roman keine tiefgehenden soziologischen Studien dargeboten, aber doch differierende Masken. Das, was die gezeigten Beamten, Polizisten, Ärzte, Nachbarn oder Bekannte verbindet, ist eine bezeichnende Gleichgültigkeit und manchmal Kälte gegenüber ihren ausländischen (türkischen) Mitbürgern. Die fremdenfeindlichen Exzesse der Skinheads werden ausdrücklich kritisiert – zugleich wird auch ihre Feigheit verspottet. Die herzlosen Bürokraten sowie die illegalen Aktionen der gewalttätigen Gesetzeshüter werden gebrandmarkt. Aber auch die vermeintlichen Freunde der Ausländer fallen zumindest kontrovers aus. Frau Tanja etwa benimmt sich manchmal, trotz ihrem Wohlwollen gegenüber Osman, sehr herablassend und das Komischste dabei ist, dass sie sich dessen gar nicht bewusst ist.

Die Charakterzüge und das Benehmen des dargestellten personellen Inventars werden jedoch mit viel Humor, Komik und Ironie geschildert. Der Hauptheld ist in vielen Passagen auch mit Selbstironie bewaffnet, was in der deutschen Literatur eher zur Seltenheit gehört (vgl. Warakomska, 2009, S. 402–407). Sein Abstand zur eigenen Person und Lage und auch das häufige Infragestellung der Autostereotype, das vielleicht in der vorliegenden Analyse nicht genügend beachtet worden ist, beweisen große künstlerische Fertigkeiten des Autors. An den untersuchten Beispielen kann jedenfalls festgestellt werden, dass Osman ein großes Potenzial an Komik und Distanz zu sich selbst aufweist.

Ein weiterer Befund ist, dass in Engins Roman nicht die Nationalitäten, sondern unzureichende Eigenschaften beanstandet werden. Dazu dient dem Autor Humor als literarisches Mittel, mit dem die manchmal brenzlige Lage entschärft wird. Er setzt sich dadurch gegen Ausländerfeindlichkeit, Gewalt und Gedankenlosigkeit sowie für die Anerkennung der Rechte der türkischen (ausländischen) Mitbürger ein. Viele

seiner Protagonisten, allem voran der Titelheld, fühlen sich in Deutschland wie zu Hause. Und diese Verbundenheit, trotz vielfältiger Kritik an den herrschenden Zuständen, ist das beste Zeugnis dafür, dass sie sich als bereits Integrierte verstehen. Diese Komponente kann im Vergleich zu Themen der Migrant*innenliteratur der früheren Generation für etwas Neues gehalten werden. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Autor durch Lachen und Auslachen, durch seine stichelnden Narrative der Dummheit entgegentritt. Der Spott in seinen Satiren betont nur, dass die dargestellte Welt eben nur Menschen als Vorlage hat.

Quellenverzeichnis

Engin, Osman (1998). *Kanaken-Gandhi. Satirischer Roman*. Berlin: Elefant Press.

Literaturverzeichnis

Ackermann, Irmgard (Hg.) (1996). *Fremde Augenblicke. Multikulturelle Literatur in Deutschland*. Bonn: Inter Nationes.

Amodeo, Immacolata, Heidrun Hörner und Christiane Kiemele (Hg.). *Literatur ohne Grenzen. Interkulturelle Gegenwartsliteratur in Deutschland – Porträts und Positionen*. Sulzbach/ Taunus: Helmer.

Behler, Ernst (1972). *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Blumentrath, Hendrik, Julia Bodenburg, Roger Hillman et al. (2007). *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Münster: Aschendorf.

Chiellino, Gino (1989). *Literatur und Identität in der Fremde. Zur Literatur italienischer Autoren in der Bundesrepublik*. Kiel: Neuer Malik Verlag.

Durzak, Manfred (2004). Deutschlandbilder in den Kurzgeschichten von Şinasi Dikmen. In: Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazici in Zusammenarbeit mit Canan Şenöz Ayata (Hg.). *Die andere deutsche Literatur*. Istanbul: Vorträge. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 111–117.

Esselborn, Karl (2004). Deutschsprachige Minderheitenliteraturen als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich orientierten „interkulturellen Literaturwissenschaft“. In: Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazici in Zusammenarbeit mit Canan Şenöz Ayata (Hg.). *Die andere deutsche Literatur*. Istanbuler Vorträge. Würzburg Königshausen & Neumann. S. 11–22.

Fischer, Sabine (1997). Vorwort. In: Sabine Fischer und Moran McGowan (Hg.). *Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. S. 9–10.

Käfer, Armin (2014). Muslimische Verbände loben De Maizière. In: *Badische Zeitung* vom 25.03.2014. Online verfügbar unter: <http://www.badische-zeitung.de/deutschland-1/muslimische-verbaende-loben-de-maizi-re--82289936.html>, [zuletzt geprüft am 27.08.2014].

Lachmann, Günther (2007). *Tödliche Toleranz. Die Muslime und unsere offene Gesellschaft. Mit einem Beitrag von Ayaan Hirsi Ali über die Situation der muslimischen Frauen*. München/ Zürich: Piper.

Picardi-Montesardo, Anna (1985). *Die Gastarbeiter in der Literatur der Bundesrepublik Deutschland*. Berlin: Express Ed. 1985.

Pörksen, Uwe (2008). Eingewandert in die Sprache – angekommen in der Literatur. In: Uwe Pörksen und Bernd Busch (Hg.). *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*. Hefreihe der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (8). Göttingen: Wallstein. S. 5–9.

Probul, Amrei (1997). *ImmigrantInnenliteratur im deutschsprachigen Raum. Ein kurzer Überblick*. Frankfurt/Main: Fischer.

Reeg, Ulrike (1988). *Schreiben in der Fremde. Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland*. Essen: Klartext-Verlag.

Reimann, Anna (2013). 'Ehrenmord' an Hatun Sürücü: Unvergessen, ungesühnt. In: *Spiegel-Online* vom 7. 2. 2008. Online verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/ehrenmord-an-hatun-sueruecue-unvergessen-ungesuehnt-a-533755.html>, [zuletzt geprüft am 20.08.2013].

Riemann, Wolfgang (1990). *Über das Leben in Bitterland. Bibliographie zur türkischen Deutschland-Literatur und zur türkischen Literatur in Deutschland*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Specht, Theresa (2011). *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Şen, Faruk und Andreas Goldberg (1994). *Türken in Deutschland. Leben zwischen zwei Kulturen*. München: C. H. Beck.

Warakomska, Anna (2009). *Prawda wyższej instancji. O ironii na przykładzie prozy Herberta Rosendorfera*. Warszawa: Instytut Germanistyki UW.

Wierschke, Anette (1996). *Schreiben als Selbstbehauptung: Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar. Mit Interviews*. Frankfurt: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Internetquellen

URL 1: Online verfügbar unter <http://www.deutsche-islam-konferenz.de/DIK/DE/Startseite/startseite-node.html> [zuletzt geprüft am 30.08.2014].

URL 2: Online verfügbar unter <http://www.osmanengin.de/> [zuletzt geprüft am 30.08.2014].

URL 3: Ünlü, Ahmet (1999). *Auf der Suche nach dem heiligen Osi*. In: *Türkis*, Juni 1999. Online verfügbar unter: <http://www.osmanengin.de/> [zuletzt geprüft am 30.08.2014].

URL 4: Yesilada, Karin (2014). Satire dient dazu, auf Punkte zu zeigen, die nicht richtig sind, die menschenfeindlich oder menschenverachtend sind. Das Gespräch mit dem türkischen Satiriker Osman Engin. In: *Die Tageszeitung* vom 13.12.1994. Online verfügbar unter <http://www.osmanengin.de> [zuletzt geprüft am 30.08.2014].

Der *Eiserne Vorhang* in der neueren deutschsprachigen Literatur. Libuše Moníková, Robert Menasse, Elisabeth Reichart

Dana Pfeiferová
Universität Plzeň

Annotation

Die vorliegende Studie stellt verschiedene Facetten des Bildes des ‚Eisernen Vorhangs‘ als Symbol der ideologisch aufgeteilten Welt im Kalten Krieg im tschechisch-österreichischen kulturpolitischen Kontext vor. Der Analyse lagen Romane dreier AutorInnen zugrunde. Im autobiographisch geprägten Roman *Treibeis* (1992) wurde die Erfahrung des besetzten Prag zum Auslöser für das Emigrantendasein der Romanhelden wie auch der Schriftstellerin selbst. Libuše Moníková hat ihre Arbeit an dem Buch, dessen Handlung 1971 (das Jahr als sie die Tschechoslowakei verließ) spielt, bereits 1988 in Österreich angefangen. Der tschechischen Euphorie um 1989 setzt sie eine Geschichte zweier Emigranten entgegen, die über ihren Heimatverlust nicht hinweggekommen sind. In *Schubumkehr* (1995) von Robert Menasse wird der ‚Eiserne Vorhang‘ zum Instrument der Kritik an der österreichischen Politik im Wendejahr 1989, die, so suggeriert der Text, um jeden Preis versucht, den Fall des ‚Eisernen Vorhangs‘ zu verhindern, damit Österreich nach wie vor von seiner günstigen Lage als Brückenland zwischen Ost und West profitieren kann. Der jüngste hier analysierte Roman *Das Haus der sterbenden Männer* (2005) von Elisabeth Reichart bietet den längsten historischen Rückblick. Antonia begibt sich nach der Wende von 1989 in ihre Heimat, um ihre verdrängte Vergangenheit zu entdecken. Im Niemandsland an der tschechisch-österreichischen Grenze und später in Prag stellt sie fest, dass die leeren Flecken im tschechischen Grenzgebiet sowie die Lücken in ihrem Gedächtnis einen gemeinsamen Nenner haben: die kommunistische Diktatur der 1950er Jahre, die das private wie gesellschaftliche Leben in der Tschechoslowakei über Generationen hinaus verhängnisvoll geprägt hat.

Tato studie ukazuje různé způsoby zobrazení ‚Železné opony‘ jako symbolu ideologicky rozpolčeného světa za ‚Studené války‘ v česko-rakouském kulturně politickém kontextu ve třech německo jazyčných románech. V autobiograficky laděné *Ledové tříšti* (1992) vedla okupace Prahy k emigraci románových postav i autorky samé. Libuše Moníková započala práci na knize, jejíž děj se odehrává r. 1971, kdy spisovatelka opustila Československo, již v roce 1988 v Rakousku. Proti české euforii z roku 1989 staví příběh poúnorové a posrpnové emigrace, jejíž oběti se se ztrátou vlasti nedokázaly vyrovnat. V *Čelem vzad* (1995) autora Roberta Menasseho se ‚Železná opona‘ stává nástrojem kritiky rakouské politiky v převratném roce 1989, která se, jak sugeruje text, za každou cenu snaží zabránit pádu ‚Železné opony‘, aby Rakousko i nadále mohlo těžit ze své výhodné pozice mostu mezi Východem a Západem. Nejnovější zde analyzovaný román *Das Haus der sterbenden Männer* (2005) autorky Elisabeth Reichart nabízí nejdlejší historickou retrospektivu. Antonia se po politickém převratu roku 1989 vydává do své vlasti, aby odkryla svou potlačovanou minulost. V ‚zemi nikoho‘ na česko-rakouském pomezí a později i v Praze zjišťuje, že prázdná místa na mapě v českém pohraničí i mezery v její paměti mají společného jmenovatele: komunistickou diktaturu v Československu v 50. let minulého století, která osudově ovlivnila soukromý i společenský život několika generací.

Based on novels of three authors the presented study describes different facets of the image of the ‚Iron Curtain‘ as a symbol of an ideological divided world during the period of the ‚cold war‘ with regard to the Czech-Austrian cultural context. The experience of an occupied Prague became in the autobiographical novel *Treibeis* (1992) the catalyst for the existence of immigrants as the heroes of the novels as well as for the author. Libuše Moníková started her work on the novel already in 1988 in Austria. The plot takes place in 1971, the year she had left Czechoslovakia. In contrast to the Czech euphoria she was putting the story of two immigrants, who were not able to overcome the feeling of a lost home. Robert Menasse used in his novel *Schubumkehr* (1995) the ‚Iron Curtain‘ as a tool to criticize the Austrian policy in the year of the velvet revolution (1989) which – suggested by the text – tried at any costs to keep its exclusive position as a bridge between east and west by preventing the fall of the ‚Iron Curtain‘. The most recently novel of the three analyzed novels *Das Haus der sterbenden Männer* (2005) from

Elisabeth Reichart offers the longest historical flashback. After the velvet revolution in 1989 Antonia returns back to her homeland to discover her suppressed past. In the no-man's land between the Austrian and Czech border, and later in Prague, she realized that the empty spots in the Czech border area and the gaps in her memory have a common denominator: the communist dictatorship of the 1950^s, which fatally influenced the private and social life in Czechoslovakia over generations.

Schlüsselwörter:

Der eiserne Vorhang, *Treibeis*, *Schubumkehr*, Elisabeth Reichart, *Das Haus der sterbenden Männer*

Železná opona, *Treibeis*, *Schubumkehr*, Elisabeth Reichart, *Das Haus der sterbenden Männer*

Iron Curtain, *Treibeis*, *Schubumkehr*, Elisabeth Reichart, *Das Haus der sterbenden Männer*

1 Ein scheiternder Versuch, über den ‚Eisernen Vorhang‘ hinwegzukommen: Libuše Moníková's *Treibeis*

Die deutschsprachige Autorin Libuše Moníková stammte aus Prag und lebte seit 1971 in der BRD, seit 1989 in Berlin, wo sie 1998 im Alter von 52 Jahren auch starb. Ihr Gesamtwerk wurde durch die traumatische Erfahrung der Niederschlagung des Prager Frühlings geprägt. Sie versucht in allen ihren Büchern, dem westlichen Publikum das Leben in der Tschechoslowakei hinter dem ‚Eisernen Vorhang‘ zu vermitteln. In diversen Zeitungsartikeln oder bei öffentlichen Auftritten hat sie sich außerdem als Vermittlerin zwischen der tschechischen und deutschen Kultur verstanden. *Treibeis* ist allerdings von seiner Intention her ein österreichischer Roman, der u. a. den kulturpolitischen Topos ‚Mitteleuropa‘ überprüft und sogar zur Definition der österreichischen Literatur von Robert Menasse passt: In *Treibeis* tragen die Repräsentanten des Kulturstaates Österreich, die Veranstalter des Pädagogenkongresses am Semmering, die sozialpartnerschaftliche Ästhetik nach außen, indem sie die Konflikte unter den TeilnehmerInnen zu tilgen versuchen.¹

1 Mehr zur ‚sozialpartnerschaftlichen Ästhetik‘ siehe im Kapitel 2.

1.1 Wie die erste Stadtschreiberin Graz vorzeitig verlassen hat

Der Themen- und Schauplatzwechsel nach Österreich war zunächst biographisch bedingt, die gefeierte Autorin der *Fassade* wurde im August 1988 als erste Stadtschreiberin nach Graz eingeladen. Der ursprünglich für sechs Monate geplante Aufenthalt ist allerdings auf die Hälfte gekürzt worden. Was ist eigentlich in der Steiermark passiert?

Die Antwort auf diese Frage habe ich der *Kleinen Zeitung* vom Sommer und Herbst 1988 gefunden. Am 6. 8. 1988 wird Moníková's Essay ‚Es liegt im Wesen der Politik, zu versagen‘ abgedruckt. In diesem Text wird zunächst dem gängigen Begriff ‚Europa‘ als einer „Abfolge von Ungerechtigkeiten, Aggressionen, gegenseitiger Schuldzuweisung für Überfälle, Ausbeutung, Verrat, Unterdrückung“ (Moníková, 1988a, S. 3) der literarische Topos ‚Böhmen am Meer‘ gegenübergestellt. Von dieser neuen Mitte aus werden in einer ironischen, provokativen Imagination Besitzansprüche auf weitere Territorien erhoben: „Shakespeare verlegte Böhmen ans Meer, das ist der ältere Entwurf, und ich träume über der Karte und verschiebe die Grenzen.“ (Moníková, 1988a, S. 3) Bei der Überlegung, welche Gebiete an das ‚Traumland Böhmen‘ noch angeschlossen werden, heißt es u. a.: „Österreich nehmen wir auch, schon wegen der Landschaft. (Der provinzielle Antisemitismus wird noch ein Problem sein.)“ (Moníková, 1988a, S. 3) Abschließend gibt die Autorin ihre tschechozentrische Korrektur der Geschichte des 20. Jahrhunderts sowie ihren ironischen Duktus auf und formuliert ihr eigenes Literaturverständnis, in dem die Bücher zu wichtigen Waffen gegen die „Interessenaggressionen der Machtblöcke“ deklariert werden. (Moníková, 1988a, S. 4)

Gleich in der nächsten Nummer der *Kleinen Zeitung* wird eine hochemotionelle Polemik des sudetendeutschen Schriftstellers Alexander Hoyer mit dem ‚großböhmischen‘ Aufsatz Moníková's veröffentlicht. Er habe zwar *Die Fassade* nicht gelesen, schließt jedoch aus dem Artikel der Autorin darauf,

„[...] daß sie immer noch den unglückseligen Komplexen unterliegt, die ihr Volk aus seiner Zwiespältigkeit nie herauskommen ließen. Mag Libuše Moníková ihr Spiel mit den Grenzen eines Großböhmens als politisch-ironische Utopie hinstellen, in einem entfernten Winkel ihres

Herzens aber kommt, wie in den Herzen aller Tschechen, ein unausrottbarer Nationalismus zum Vorschein.“ (Hoyer, 1988)

Hoyer versteht die Abtretung der sudetendeutschen Gebiete vom September 1938 als eine um zwanzig Jahre verspätete Anerkennung des Selbstbestimmungsrechtes der Deutschen in der Tschechoslowakei seitens Frankreichs und Englands. Die Deutschen seien von der tschechoslowakischen Regierung diskriminiert worden, verantwortlich für die Jahre 1918, 1938, 1948 und 1968 sei der tschechische Nationalist Beneš. Alexander Hoyer wirft der Autorin vor, „das Jahrhundertverbrechen der Vertreibung von den 3,5 Millionen Sudetendeutschen“ (Hoyer, 1988) verschwiegen zu haben. Abgeschlossen wird dieses Pamphlet mit einer Beschwörung der Habsburger Monarchie und einem Rückgriff auf ein altes Feindbild:

„Wenn die tschechische Literatin davon träumt, die Völker Europas unter einen Hut zu bringen, dann muß man sie daran erinnern, daß es einen solchen Hut ja schon einmal gab. Und zwar einen mit Birkhahnfeder oder Gamsbart. Und dieses große europäische Reich, zu dem auch Böhmen gehörte, grenzte tatsächlich ans Meer. Wer darin am unzufriedensten war, waren – wie immer – die Tschechen.“ (Hoyer, 1988)

Libuše Moníková's Aufsätze provozieren auch andere Reaktionen – Leserbriefe und anonyme Drohbriefe (vgl. Pfeiferová, 2006, S. 101–103). Das Schlusswort in dieser medialen Kontroverse um ein kulturpolitisches Territorium Böhmen behält jedoch die Schriftstellerin. In Form eines öffentlichen Briefes an Alexander Hoyer, betitelt als *Einer Tradition der Toleranz verpflichtet*, antwortet sie gleichzeitig einem anderen Absender, der sich offen und in einem Ton zwischen ‚volkstümlich‘ und ‚völkisch‘ zu Hoyers Ausführungen bekannt habe. Die Autorin ging in ihrem Essay von der These aus, „daß die Autonomie Europas in dem Augenblick aufgegeben wurde, als die Westmächte dem Expansionsdrang Hitlers auf Kosten eines anderen europäischen Staates“ (Moníková, 1988c) nachgegeben haben.

„Das Abkommen von München war einer der ersten Schritte auf Hitlers Weg zum ‚totalen Krieg‘. Der Anschluß Österreichs lag davor, und es besteht eine gewisse Parallele zwischen den beiden okkupierten Ländern, wobei ein Unterschied in der ethnischen und politischen Ebene liegt: In den ‚Anschluß‘ waren kaum andere europäische Mächte involviert, Österreich besorgte die Liquidierung seiner Eigenstaatlichkeit weitgehend aus eigenen Kräften.“ (Moníková, 1988c)

Moníková betont, dass es in Österreich neben den zahlreichen Mitläufern auch Nazigegner gab, erwähnt jedoch auch die Volkserhebung in Graz. Somit bringt sie das Jahr 1938 auf einen Nenner, die Tschechen und die Österreicher haben mit 1988 ein gemeinsames trauriges Jubiläum. Sie will sich bei der Aufzählung der Opfer auf keinen „traurigen Wettbewerb“ einlassen, staunt allerdings darüber, dass es Alexander Hoyer wagt, „den Vergleich überhaupt anzuführen.“ (Moníková, 1988c) Sie erwähnt westdeutsche Quellen zum Thema der Koexistenz der Tschechen und Deutschen in der Tschechoslowakei und nennt Beispiele der Zusammenarbeit gegen die Nazis, u. a. das Engagement Milena Jesenskás bei der Unterstützung der deutschen Flüchtlinge aus dem Dritten Reich oder aus den sudetendeutschen Gebieten. Schließlich beruft sie sich auf die Tradition des Miteinander der deutschen und tschechischen Kunst:

„Diese Symbiose in der Literatur und Musik verband Generationen tschechischer und deutscher Intellektueller in Freundschaft und Kreativität und gab Beispiele für privaten Mut, zivilen Anstand und grenz- und sprachüberschreitende Toleranz. Dieser Tradition fühle ich mich verpflichtet.“ (Moníková, 1988c)

Entsetzt über die Drohbriefe an Moníková zeigt sich Werner Krause in der *Kleinen Zeitung*:

„[E]s sind Dokumente einer öffentlichen Vertreibung, die einige anstehende Fragen vergessen ließen. Was zählt der Zweifel an diesem oder jenem Text gegen den wieder akut gewordenen Zweifel am Verstand der Briefschreiber, die sich auch noch einen braunen Stempel auf ihr Kleinhirn drücken?“ (Krause, 1988)

Auf derselben Seite wird in der Rubrik ‚Kultur nix‘ unter dem Titel *Ohren dicht geschlossen* berichtet, dass Libuše Moníková das Amt der Stadtschreiberin schon nach drei Monaten verlässt, „[w]eil zahlreiche Stadtbewohner ihrem Fremdenhaß freien Lauf ließen und sie, in klarerweise anonymen Briefen, beschimpften und bedrohten.“ Die einzige ‚sehr tröstliche‘ Reaktion käme vom Grazer Institut für Germanistik:

„So sehr uns diese Absage schmerzt, so sehr haben wir Verständnis für die Beweggründe von Frau Moníková. Nahezu seit Beginn ihres Aufenthaltes sieht sie sich mit einer Flut ausländerfeindlicher, rechtsextremer und zum Teil persönlich beleidigender Briefe konfrontiert, die sie – so gut es ging – zu beantworten suchte. Zu ihrer eigentlichen Arbeit – dem Schreiben – ist sie dabei nicht gekommen.‘ Ein stilles

Dankeschön an die Autoren: ein Gruß an die Literaturstadt Graz und eine letzte, traurige Verbeugung vor Libuše Moníková.“ (*Ohren dicht geschlossen*, 1988)

Zum letzten Mal in der Presse äußert sich die deutschschreibende Tschechin zu ihrem Aufenthalt in Graz in einem Interview mit Daniela Strigl. Sie reagiert auf deren Frage, wie lange der Aufenthalt in Graz gedauert hat, und fasst auch ihre Eindrücke von der Stadt zusammen:

„Nach drei Monaten habe ich abgebrochen, weil es nicht produktiv war. Es gab Kontroversen und anonyme Briefe. Die Möglichkeit, mit jemandem zu diskutieren, war dabei nicht gegeben. Gleichzeitig gibt es dort Menschen, die ich mag und schätze. Es ging um einen Artikel, der nicht einmal für Graz bestimmt war, sondern für einen Kongreß in Berlin, Ein Traum von Europa. Ich habe Böhmen für Europa genommen und zu diesem Begriff andere Länder hingezogen – Frankreich, England. Ich überlegte in diesem Essay: Nehmen wir noch Österreich, Italien? Und das wurde hier von einigen Landsmannschaftlern als Angriff, als Aggression genommen: Sie schrieben, ja, sie sagt, „das sei nur ein poetisches Spiel, aber wir kennen die Tschechen“. Ich hatte gar nicht gewußt, was für Ausdrücke es für die Tschechen gibt, etwa „die Totengräber der Monarchie“. Für mich war es neu, zu der Zeit war ich davon aber sehr negativ beeindruckt. Ich merkte, die Zeit, die dort für mein Schreiben bestimmt war, geht auf diese Weise verloren, und deshalb bin ich zurückgefahren.“ (Strigl, 1993, S. 32; vgl. Moníková 1994, S. 19)

Als die österreichische Literaturkritikerin nachfragt, ob die Autorin auf Grund der vielen Militaria-Geschäfte den Eindruck hatte, dass in Graz eine nazistische Atmosphäre herrsche, antwortet Moníková zwiespältig:

„Überhaupt nicht. Diese Läden sind für mich aber tatsächlich etwas Neues gewesen. In Graz habe ich gesehen, daß das mitnichten nur eine touristische Attraktion ist. Die im Buch aufgezählten Objekte und Schriften waren alle in dem Szobo-Laden. Also die nazistische Topographie in Graz stimmt.“ (Strigl, 1993, S. 32)

In *Treibeis* sind auch andere österreichische ‚Realien‘ eingegangen, die Autorin hat wie immer mit den Effekten des Authentischen gearbeitet. Im Unterschied zum Topos ‚Mitteleuropa‘ mit Österreich als Zentrum, der ironisiert wird, haben ‚die nazistische Topographie in Graz‘ oder ‚das Volkstümliche‘ an dem Stadtbild im Text keine andere als dokumentarische Funktion: als jene Details, die stimmen müssen. Ähnlich eindeutig angelegt sind die für ihre Plakativität so oft kritisierten Heimatgespräche

zwischen beiden Hauptfiguren. Im Lichte des beschriebenen Literaturkampfes um die böhmischen Länder zwischen Libuše Moníková und Alexander Hoyer hören sie sich jedoch wie eine Fortführung dieses Streitgesprächs an.

Im Herbst 1988 hat sich also gezeigt, dass man in der Steiermark, im Unterschied zu Deutschland, den scharfen Ton Moníkovás nicht gewohnt war, obwohl ihr ‚Großböhmien‘-Essay nur die hochgepriesene *Fassade*-Intention, gegen das Verschwinden des Kulturlandes Böhmen im anonymen Ostblock anzuschreiben, aufgegriffen hat. Auch ihre Auffassung der Tschechoslowakei als Opfer der Geschichte des 20. Jahrhunderts, ausgelöst durch die Machtpolitik Hitlers, hat die Autorin bereits zuvor in verschiedenen Modifikationen ihres Beitrags für den Berliner Schriftstellerkongress veröffentlichen lassen.² Überrascht durch die Art und Intensität der Ablehnung, die sie durch ihre essayistische Umschreibung der Geschichte hervorgerufen hat, versucht sie diese Vorwürfe produktiv zu machen. Provoziert durch das ungebrochene Geschichtsbewusstsein des sudetendeutschen Schriftstellers sowie der Absender der anonymen Briefe hält die Autorin auch in ihrem Österreich-Roman die kämpferische Ästhetik aufrecht. Sie legitimiert zwar ihre als Korrektur der Geschichte gedachte Utopie von Böhmen am Meer mit Shakespeare, stützt sie jedoch auf konkrete historische Verhängnisse und hebt sie erst in dem Moment auf, als ihre Böhmen am Meer angekommen sind.

1.2 *Treibeis* als geschichtsskeptischer Wende(n)roman

In *Treibeis* (1992) erzählen sich zwei tschechische Emigranten die Geschichte(n) ihrer Heimat, die sie nach der kommunistischen Machtübernahme 1948 bzw. nach der sowjetischen Okkupation von 1968 verlassen haben. Jan Otokar Prantl, ein in England ausgebildeter Fallschirmspringer, rettet sich vor der kommunistischen Diktatur zunächst nach Großbritannien, nach dem Tod seiner englischen Frau zieht er sich bis nach Grönland zurück³ und versucht den Kindern der Inuits Shake-

2 Als Beitrag für den Schriftstellerkongress *Ein Traum von Europa* vom 25. bis 29. Mai 1988 in Berlin wurde der Text ‚Kirschfeste feiern wie sie fallen‘ u. a. in *die tageszeitung* (Moníková 1988b), in *Rowohlt Literatur Magazin* (Moníková, 1988d) und in den *Frankfurter Heften* abgedruckt. Der Aufsatz erschien auch später im Essayband *Prager Fenster* (vgl. Moníková 1994, S. 9–17).

3 „Die geographisch dezentrale Lage an der europäischen Peripherie spielt auf Prags dezentrierte politische Randlage hinter dem eisernen Vorhang an.“ (Windt, 2007, S. 134).

speare zu vermitteln. Karla verließ die Tschechoslowakei im September 1969 und arbeitet als Stuntgirl. Sie begegnen einander in Österreich. Karla dreht da einen drittklassigen Film, Prantl wurde als aufsässiger Lehrer zur Strafe zu einem pädagogischen Kongress nach Semmering geschickt. Beide brechen unter grotesk dramatischen Umständen ihre Tätigkeit ab und ziehen zusammen durch Mitteleuropa und die Kulturgeschichte Böhmens. Sie gehen letztendlich auseinander, da ihre ‚Heimatbilder‘ auseinanderfallen.⁴ Sie wurden durch unterschiedliche historische Erfahrung geprägt, sie kennen ein anderes Prag.

Im vorangegangenen Unterkapitel wurde die These formuliert, der Roman sei durch die Österreich-Erfahrung der Autorin mitgestaltet. Am markantesten sieht man das an den Heimatdialogen der Protagonisten, die wohl auch als eine Antwort an Alexander Hoyer gedacht waren. Das Szenario für den gescheiterten Meinungsaustausch am internationalen pädagogischen Kongress scheint Libuše Moníková wiederum ihrem inkriminierenden ‚Großböhmen‘-Essay entnommen zu haben:

„Die Geschichte Europas ist eine Abfolge von Ungerechtigkeiten, Aggressionen, gegenseitiger Schuldzuweisung für Überfälle, Ausbeutung, Verrat, Unterdrückung. Wenn ich über Europa schreibe, beschreibe ich meine Ressentiments und ahne die der anderen.“ (Moníková 1988a, S. 3)

Von dieser Gesichtsperspektive aus wird auch die Konferenz am Semmering konstruiert. So sind die größten Unsympathen die sowjetischen Pädagogen, „[...] die seit ’68 zum erstenmal wieder auf einem internationalen Forum vertreten sind [...]“ (Moníková, 1992, S. 108–109), angeführt vom Ideologen Ponomarenko, der seine Fachkompetenz auf einen Film über den Bahnbrecher der sowjet-russischen Frühpädagogik Makarenko stützt. In der Skala der Antipathie folgen der sowjetischen Delegation zwei arrogante Wissenschaftler aus Oxford, deren einziges Interesse den Spuren des Volksschullehrers Wittgenstein in der Gegend gilt. Die USA werden durch den jovialen John Bentley

4 Während Anje Mansbrügge diesbezüglich Aleida Assmanns Begriff der sich unterscheidenden „Funktionsgedächtnisse“ verwendet (vgl. Mansbrügge, 2002, S. 175), markieren diese Heimatgeschichten auch jene Schnittstelle, die durch den traumatischen Heimatverlust entstanden ist. Zugleich zeichnen sich sie durch eine therapeutische und identitätsstiftende Funktion aus und entsprechen somit der Exilnarration nach der Definition von Elisabeth Bronfen: „Die Narration des Exilierten kann gesehen werden wie eine Narbe, die die Schnittstelle zwischen Verwundung und Heilung nicht nur vermittelt, sondern regelrecht markiert.“ (Bronfen, 1993, S. 170).

II mit tschechischen Vorfahren repräsentiert; seine Bilder der grotesk musealen Heimatfeste betrachtet Prantl „[...] mit einem Gefühl der Erleichterung darüber, daß er der einzige Tscheche auf Grönland ist.“ (Moníková, 1992, S. 102) Dem Schweizer wird die Verbrennung von Hus vorgehalten (vgl. Moníková, 1992, S. 103), die Deutschen stehen in Opposition zu den lärmenden Russen als „harter Kern, mit einigen vorbereiteten Fachleuten und einem Zug zum Fanatismus, auch politischen.“ (Moníková, 1992, S. 99) Nicht einmal die Veranstalter aus Österreich, Professor Hayek und Magister Dohnal, schneiden gut ab. Sie bemühen sich alle Konflikte zu schlichten und loben sogar nach dem langen nationalistischen Monolog von Ponomarenko (vgl. Moníková, 1992, S. 55–57) die lebendige, informative, Erfolg versprechende Atmosphäre der Konferenz.⁵ Die Tagung, von den Österreichern, die, so suggeriert der Text, gerne über peinliche Dinge hinwegschauen,⁶ als Erfolg präsentiert, scheitert an alten Vorurteilen und hartnäckigen Feindbildern der internationalen Teilnehmer. Der historisch-politische Topos als Brückenland, durch den Österreich seit dem Staatsvertrag von 1955 seine Rolle in der Weltpolitik definiert hat, wird von der Autorin in Frage gestellt. Der Europa-Kongress am Semmering wurde als Paradigma für ein problematisches Miteinander von verschiedenen Nationen in der politisch polarisierten Welt konzipiert. Da der Roman 1971 spielt und programmatisch aus der tschechischen Opferperspektive erzählt wird, ist eine Vermittlung zwischen den Tätern und Opfern, aufgebaut auf dem Ignorieren des Unrechts – beim Kongress „stehen nicht Inhalte zur Debatte, sondern Methoden!“ (Moníková, 1992, S. 123) –, nicht möglich.

Wie schlagen sich die Tschechen bei dieser pädagogischen Schlacht der Nationen? Der Prager Wissenschaftler Frölich gibt sich zunächst als Opportunist. Er hofft auf ein Stellenangebot aus dem Westen,

5 Karin Windt sieht die Konferenz als Bild für die Metageschichte, der im Roman eine subjektive Geschichtserfahrung entgegengestellt wird: „In *Treibeis* etwa wird die unterhaltsame Inszenierung von Geschichte und Überlieferung als von subjektiven Akteuren prozessual vollzogenes Gespräch dargestellt, das die großen Metaerzählungen ironisiert und attackiert. Wissenschaftsgeschichte, politische Historiographie und Religionsgeschichte werden ironisch subvertiert. Wissenssysteme und Ordnungssysteme werden infrage gestellt und in ihren zerstörerischen Auswirkungen für die Beteiligten thematisiert bzw. im Kontext von Kolonialgeschichte und Rassismus erörtert.“ (Windt, 2007, S. 208).

6 Auch diese Darstellung deckt sich mit Moníkovás Erfahrungen in Graz, wie sie es im Interview mit Daniela Strigl ausführt: „Was mir nicht gefällt an Österreich, ist die Art, über ‚peinliche‘ Dinge hinwegzugehen, sie wegzuwischen (wie Brösel vom Tisch).“ (Strigl, 1993, S. 33).

„[...] noch ist es Zeit, wegzukommen, noch haben die Tschechen den Nimbus der Überfallenen, des Opfers, es sind erst drei Jahre seit der Okkupation ins Land gegangen.“ (Moníková, 1992, S. 99) Er will es sich jedoch auch mit den Russen nicht verscherzen, sollte die Einladung doch nicht kommen. Die ideologisch bedingte Autozensur gibt er erst bei seiner Verteidigung der tschechischen Märtyrer Hus und Hieronymus⁷ auf (vgl. Moníková, 1992, S. 103–105), wodurch er Prantls Aufmerksamkeit gewinnt. Dieser bereits exilierte Tscheche zeigt sonst ein Desinteresse an der ganzen Versöhnungsveranstaltung – Prag ist ja noch immer besetzt – und flieht in die Alpen. Dort findet eine kleine tschechisch-österreichische Annäherung statt: Ein Trattenbacher schenkt ihm ein von Wittgenstein diktiertes Vokabelheft, da seine Großmutter aus Böhmen stammte. Prantl ist an dieser heiß begehrten Trophäe nicht interessiert und gibt sie an Frölich mit dem Tipp weiter, er solle es bei den Engländern für das *Schloss*-Manuskript eintauschen. Durch Hinweise auf Wittgenstein und Kafka wird dem Kongress am Semmering ein literarischer Kontext zugesprochen und böhmisch akzentuiert: Kafka soll wieder ‚heimgeholt‘ werden.

Obwohl Prantl mit dem Wittgenstein-Vokabelheft den besten Beitrag zum Erfolg der Tagung geliefert hat, kann er sich erst dann richtig artikulieren, als er auf sein Gegenüber gestoßen ist. Für Karla, die wegen der einsetzenden ‚Normalisierung‘ seit 1969 im Ausland lebt, wird er zunächst als ihr älterer Leidensgenosse interessant.

„Die beiden Emigranten haben ihr Land verloren, sie vergewissern sich gegenseitig ihrer Herkunft [...] Im Grunde informieren sie sich gegenseitig über die blinden Flecken und die Schwachstellen der Geschichte, als das Land am Rande des Untergangs war – es kommen lauter Niederlagen vor, nicht nur die Verbrennung von Hus und Hieronymus, sondern auch das Münchner Abkommen, von dem das Übel seinen

7 Somit vertritt der tschechische Wissenschaftler die Sicht der Tschechen als Opfer der Geschichte. Laut Graham Jackman spiegelte sich diese auf Palacký zurückgehende Auffassung der tschechischen Nation im ganzen Roman wider: „Though the critical rejection of passivity is continued here, (for example in Karla’s accounts of 1968 and in an ironic reference to Czechs’ enjoyment of the „Nimbus der Überfallenen, des Opfers“ T 99), the overall picture that emerges is somewhat closer than hitherto to the flattering Palacký image. The Czechs are more obviously helpless victims of their more powerful neighbours, Germans and Russians especially, yet also have their heroes, such as Hus and Hieronymus (T 104–5) and the wartime resistance fighters. They also have heroic deeds to boast of, such as the killing of Heydrich (Palacký’s „not aggressive but heroic, fighting gloriously“), while the Germans come closer to the negative role assigned them in Palacký’s national history.“ (Jackman, 2005, S. 140).

Ausgang nahm: das zu frühe Ende der ersten tschechoslowakischen Republik, danach die deutsche Okkupation und dann als deren Folge die russische.“ (Strigl, 1993, S. 32)

So fasst die Autorin die Schlüsselrolle der Geschichtsbrüche für ihre Romanpoetik zusammen und fokussiert ihre Geschichtserzählung vor allem auf die Naziokkupation. Die Bedeutung der Jahre mit Acht in den Werken Moníkovás, d. h. 1918, 1938, 1948 und 1968 als Bruchlinien der böhmischen und tschechischen Geschichte im zwanzigsten Jahrhundert hat bereits Jürgen Eder ausgeführt (vgl. Eder, 1999). In *Treibeis* werden vor allem die Jahre 1938 (das Münchner Abkommen vom 30. 9. als Weg zur nazistischen Okkupation der Tschechoslowakei), 1948 (als kommunistischer Putsch vom 25. 2. und Weg in die neue Totalität) und 1968 (die sowjetische Okkupation vom 21. 8. als Niederschlagung des Prager Frühlings und somit des Versuchs um den dritten Weg) thematisiert. Es werden allerdings nicht nur die Niederlagen der böhmischen Geschichte, sondern auch der Widerstand gegen totalitäre Strukturen dargestellt. Die Autorin setzt den historischen Gestalten, seien es Hus, Hieronymus, Palach oder die tschechoslowakischen Parachutisten, die sich gegen verschiedene Machtstrukturen und Formen der Ideologie aufgelehnt haben, ein literarisches Denkmal und überprüft, ob die ‚Acht der Geschichte‘ je zu überwinden war. Somit wird in den Dialogen der Emigranten vom jeweiligen ‚Rand des Untergangs‘ her ein tschechisches Heimatpuzzle (re-)konstruiert und zugleich ein nationaler Heldenmythos kreiert.

Moníkovás Protagonisten wollten sich nicht wie die meisten Tschechen dem totalitären Regime fügen, sie haben ihr Land verlassen und ziehen wie ‚vagabundierende Samurai‘ durch Europa. Libuše Moníková hat dieses Gleichnis als transparentes Bild für den nutzlos gewordenen Helden bereits in *Die Fassade* von Akira Kurosawa übernommen und in *Treibeis* als Chiffre für das Emigrantendasein genutzt. Das Buch erschien drei Jahre nach der Wende von 1989 und spielt drei Jahre nach der Wende von 1968. Anfang der 1990er, wo die Euphorie in der Tschechoslowakei nach dem Fall des Kommunismus noch anhält, schildert die Autorin Schicksale von zwei Vertretern zweier verlorener Generationen, deren Leben durch nazistische bzw. kommunistische Diktatur zerstört oder entwurzelt wurden. *Treibeis* ist zugleich autobiographisch geprägt und

somit auch ein Buch über eine persönliche Zäsur, denn Libuše Moníková hat die Tschechoslowakei 1971, wo der Roman spielt, verlassen. Karlas Schilderung der ‚Normalisierung‘ nach dem 21. 8. 1968 entspricht den Darstellungen in den essayistischen Texten Moníková (vgl. Moníková, 1994, S. 98–103).⁸

Das Romanende sprengt die chronologische Linearität und versetzt die Handlung in die Zeit nach dem Zusammenbruch des Ostblocks. Die Wende von 1989 klingt jedoch in *Treibeis* erst an. Die Konstruktion der Romanhelden ist sicher problematisch, die Darstellung der Geschichte subjektiv und schwarzweiß. Bedenkt man jedoch die Entstehungsumstände des Romans, kann man mit der Autorin nicht so streng ins Gericht gehen. Das vereinfachte, überwiegend auf der österreichischen Bühne deklamierte Geschichtsbild in *Treibeis* wurde ja durch die Grazer Kontroverse mit Alexander Hoyer ausgelöst, dem tschechischen Jubel über die samtene Revolution von 1989 setzte Moníková wiederum einen Überblick über die historischen Niederlagen entgegen, wobei sie den nicht kommunistischen, vor der ‚samtene Revolution‘ verschwiegene Widerstand akzentuiert hat. Die Autorin hat ihre Produktionsmittel dem Zeitgeist der Auf- und Umbruchstimmung angepasst, die ästhetische Qualität des Romans hat durch die dialogische Struktur⁹ und die Politisierung der Geschichte notgedrungen gelitten. Im Kontext des Gesamtwerkes kommt allerdings dem Österreich-Roman eine wichtige Rolle zu. Es ist das letzte Buch, in dem die Autorin versucht, als Gewissen des Volkes zu agieren. Sie versucht die Lücken im Gedächtnis der Nation aus dem Tresor der verdrängten Geschichte zu füllen und zu zeigen, wie ganze Generationen an diesen neuralgischen Momenten des 20. Jahrhunderts zugrunde gegangen sind. Literaturhistorisch gesehen bleibt *Treibeis* ein interessanter Versuch, dem ungebrochenen

8 Im Gespräch mit Helga Braunbeck geht die Autorin auf die autobiographischen Motive in *Treibeis* ein und bezieht sie vor allem auf Prantl: „Eigentlich bin ich weniger Karla, ich bin fast mehr Prantl, von autobiographischen Momenten, vom Charakter her. Ich bin sehr in beiden, aber ich führe ihn mehr durch. Und am Ende werde ich ungeduldig, wie Karla.“ (Braunbeck, 1997, S. 464).

9 Im Gespräch mit Helga Braunbeck kommt die Autorin selbst auf die Schwierigkeiten mit der neuen Figurenkonstellation nach dem *Fassade*-Quartett zu sprechen: „Und jetzt das Einengen, eigentlich nicht des Materials, sondern wieder des Personals, auf zwei, in *Treibeis*, das war das Schwierigste. Ich habe begriffen, daß eine Dyade – wie Lacan das nennt, eine Paarbeziehung – das Schwierigste ist. Ein Einzelner kann für sich stehen, und ab und zu streifen andere vorbei, aber eigentlich sind zwei selten frei genug für sich allein.“ (Braunbeck, 1997, S. 464).

Geschichtsbild vieler Österreicher und der tschechischen Euphorie der Wende von 1989 einen Spiegel – voll von Sprüngen¹⁰ – entgegen zu halten.

2 Die Idylle in der Windstille des ‚Eisernen Vorhangs‘: Robert Menasses *Schubumkehr*

Die Zeit drängte. So wie es war, konnte es nicht bleiben, so wie es gewesen war, konnte es nicht mehr werden. Es mußte etwas geschehen. (Menasse, 1995, S. 83)

Der promovierte Germanist Robert Menasse prägt die zeitgenössische österreichische Literatur nicht nur als Schriftsteller. In seinen kulturpolitischen Essays erweitert er die Thesen Claudio Magris' (vgl. Magris, 2000) und Ulrich Greiners von der Verklärung bzw. von der „Entwicklung des Wirklichen“ (Greiner, 1979, S. 50) als Charakteristikum der *Austriaca* um das Merkmal der Konfliktlosigkeit.

Als Essayist führt Robert Menasse die Besonderheiten der österreichischen Nachkriegsliteratur auf die gesellschaftliche Basis der Zweiten Republik zurück. Diese zeichne sich durch eine scheinbare Nichtexistenz der sozialen und politischen Widersprüche aus, da jene seit 1957 durch die verfassungswidrige Struktur der Sozialpartnerschaft zwischen Gewerkschaft (Arbeiterkammer), Unternehmervereinigungen (Wirtschaftskammer) und Bauernbund (Landwirtschaftskammer) außerhalb des politischen und gesellschaftlichen Lebens ausgeräumt werden. Das wirke sich auch auf die Literatur aus, die durch ‚die sozialpartnerschaftliche Ästhetik‘ geprägt sei. In der gesellschaftlichen Struktur der Sozialpartnerschaft werden Widersprüche aufgehoben und Veränderungen verhindert. „Der sozialpartnerschaftliche Geist“ rufe in der Gesellschaft Harmoniekonzeptionen hervor und lege der österreichischen Literatur Entpolitisierung bzw. expliziten Konservativismus nahe. (Menasse,

10 In diesem Sinne entspricht Moníkóväs Verfahren dem Exilnarrativ, wie es Salman Ruschdie über das Bild des gebrochenen Spiegels dargestellt hat. Der indische Exilschriftsteller spricht über den Protagonisten seines Romans *Midnight's Children*: „This is why I made my narrator, Saleem, suspect in his narration; his mistakes are the mistakes of a fallible memory compounded by quirks of character and of circumstance, and his vision is fragmentary. It may be that when the Indian writer who writes from outside India tries to reflect that world, he is obliged to deal in broken mirrors, some of whose fragments have been irretrievably lost. [...] But there is a paradox here. The broken mirror may actually be as valuable as the one which is supposedly unflawed.“ (Ruschdie, 1991, S. 10–11).

1997, S. 92) Um konkrete Beispiele zu liefern, konstruiert der Schriftsteller, so meine These, seine Romane nach den Theorien seines germanistischen Alter Egos, wie ich am Beispiel von *Schubumkehr* zeigen will.

Das Buch ist 1995 erschienen. Dieses Jahr stand im Zeichen der Literatur aus Österreich (vgl. Schmidt-Dengler, 2006, S. 18), man war Gastland der Frankfurter Buchmesse und bestätigte diesen Nimbus auch durch Neuerscheinungen wie Jelineks *Die Kinder der Toten*, Ransmayrs *Morbus Kitahara* und eben Menasses *Schubumkehr*. Diese Bücher haben neben der ästhetischen Qualität auch ihre österreichkritische Note gemeinsam. Während jedoch Jelinek und Ransmayr Antiheimatliteratur als Apokalypse gestalten, schreibt Robert Menasse eine politische Allegorie: Sein Komprechts, dieses Dorf direkt an der tschechischen Grenze, fungiert als Modell für ganz Österreich. Laut Konrad Paul Liessmann enthalte diese kleine Welt wie eine Monade die große Welt,

„[...] weil die Sätze der Dorfpolitiker Zitate aus den Mündern von Bundespolitikern sind – was nicht nur urkomisch ist, sondern diese Sätze auch in all ihrer Infamie und Dummheit vorführt; und dies auch nicht nur, weil im Mikrokosmos von Komprechts sich die Probleme des Makrokosmos widerspiegeln – die Sozialpartnerschaft und die Arbeitslosigkeit, die Angst vor Gastarbeitern und die Strukturkrisen des Landes, die Sehnsucht nach Touristen und die Wut auf die Fremden [...].“ (Liesmann, 1995)

Die Handlung spielt im Wendejahr 1989, als das niederösterreichische Waldviertel an der tschechoslowakischen Grenze plötzlich vom Rand der zivilisierten Welt ins Zentrum der Geschehnisse gerückt ist. Wider Erwarten sind seine Einwohner über den Fall des ‚Eisernen Vorhangs‘ alles andere als glücklich, denn sie haben es sich in seiner Windstille gemütlich gemacht. Nach wirtschaftlichen Schwierigkeiten haben sie sich in ein riesiges Heimatmuseum verwandelt, vom Staat Subventionen für die Nähe zum Stacheldraht bezogen und als Modellgemeinde den Topos des Stillstands erfüllt.

Dieses Profitieren vom politisch geteilten Europa erinnert an die Rolle Österreichs vor 1989, das mit dem Staatsvertrag von 1955 die Souveränität wiedererlangt hat und es zu einem bedeutenden Brückenland zwischen Ost und West werden ließ, was auch Wohlstand mit sich gebracht hat. Nach der Wende von 1989 war jedoch klar, dass durch die Aufhebung der künstlichen Grenzen, die der Kalte Krieg gezogen hat, Österreich ein Rückfall in die Bedeutungslosigkeit der Zwischenkriegszeit

drohte. Insofern hat die Reaktion des damaligen Bundeskanzlers Franz Vranitzky, der „[...] wahrscheinlich der einzige Nicht-Kommunist in einem westlichen Land war, der auf die Implosion der stalinistischen Länder nicht mit Euphorie, sondern mit Irritation reagierte [...]“ (Menasse, 2000, S. 50)¹¹, ihre Stimmigkeit gehabt: Der Kanzler hat geahnt, dass das Land durch das Verschwinden des Stacheldrahts seine wichtige Rolle im Weltgeschehen einbüßen wird.

Zurück zu *Schubumkehr*.¹² In diesem Wenderoman kopieren die politische Repräsentanz sowie die Bewohner Komprechts die Skepsis des Bundeskanzlers und versuchen schließlich die neue Weltordnung rückgängig zu machen, wofür ihnen jedes Mittel Recht ist. So liefert die lokale Legende vom See, dem alle sieben Jahre ein Kind zum Opfer fällt, das Drehbuch für ein Verbrechen, das, so ist der Plan, ins Mythische gerückt werden soll. In dieser Legende von der Naturgewalt, die das kollektive Unterbewusstsein der Komprechtser prägt, greift der Autor einen Topos der österreichischen Nachkriegsliteratur auf, den man etwa in Hermann Brochs *Bergroman*, Hans Leberts *Wolfsbaut* oder Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* findet: Die Verbrechen werden in Österreich als Naturereignis verklärt¹³ und somit entschuldigt. Der Essayist Menasse fasst diese Verklärung als Folge der Sozialpartnerschaft auf. Diese führe zur „[...] allgemeinen gesellschaftlichen Apathie, die aus der Ahnungslosigkeit gegenüber dem politischen Gefüge und dem Gefühl seiner ‚Naturgegebenheit‘ abseits von einem selbst kommt.“ (Menasse, 2007, S. 94)¹⁴

11 Als weiteres Beispiel der Ablehnung jeder Veränderung in Europa nach 1989 erwähnt der Autor das anerkennende Telegramm des Kanzlers an die Putschisten gegen Gorbatschow. „Nicht weil Vranitzky Sympathisant der Stalinisten war, sondern weil das die Welt war, die er kannte.“ (Menasse, 2000, S. 51).

12 Laut Wendelin Schmidt-Dengler verdanke der Autor den Begriff Niki Lauda, dessen Flugzeug 1991 gerade durch *Schubumkehr*, einen Konstruktionsfehler der Maschine, abgestürzt ist. Menasse hätte sich Laudas Erklärung im Fernsehen angehört und wusste: „Das ist die Metapher für das Jahr 1989. Wenn plötzlich einer Kraft, die in eine Richtung geht, eine andre entgegengesetzt wird, muss eine Katastrophe eintreten.“ (Schmidt-Dengler, 2006, S. 20).

13 Vor allem Elfriede Jelinek stützt sich in ihrem Opus magnum auf Roland Barthes' Kritik der Verwandlung der Geschichte in Natur, wodurch die Geschichte entpolitisiert wird. (Vgl. Barthes, 2003, S. 113)

14 Folgende Romanstelle belegt, dass sich die Gemeinde an das sozialpartnerschaftliche Prinzip hält: „Adolf König [...] hatte sich darauf verlassen, daß sein Vorgespräch mit Vizebürgermeister Macho, in dem er diesen von seinen Plänen unterrichtet hatte, wie immer den Charakter einer Vorvereinbarung habe, die bei der Sitzung selbst zu einem raschen Mehrheitsbeschluß führen werde.“ (Menasse, 1995, S. 71).

Stellt die Legende vom mörderischen See ein Paradigma für den Umgang mit der Schuldfrage im Nachkriegsösterreich dar, komprimiert die Legende vom Grafen Wenzel und dem Teufel, durch die der Roman eröffnet wird, sowohl die Handlung als auch die Erzählstrategie, die ständig die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion aufhebt. Präsentiert wird diese Legende durch eine Theateraufführung des Volksschullehrers, Hobbyschriftstellers und grünen Gemeinderatmitglieds Vinzenz Trisko. In seiner Laiengruppe sind alle Dorfgrößen vertreten und verkörpern ihrer Wichtigkeit nach entsprechende Rollen: So stellt der ‚rote‘ Bürgermeister König den Grafen Wenzel dar und bereut, dass sein Bruno nicht eine andere Hauptrolle übernommen hat; er hätte ihn doch in Mädchenkleidern auftreten lassen sollen.

„Adolf König dachte, daß es vielleicht doch besser gewesen wäre, wenn sein Sohn, Mädchenkleider hin oder her, die Barbara Witty einstudiert hätte. War Franzl nicht die Tochter des schwarzen Vizebürgermeisters Macho? Hier war er zu wenig achtsam gewesen. Er wußte doch, wie die Menschen reagieren, wie sie nachhaltig lenkbar waren durch alles, was man ihnen vorspielte.“ (Menasse, 1995, S. 13)

Diese Reflexion ist poetologisch und politisch kodiert: Einerseits beschwört das lokale Oberhaupt, dessen Vorname die braune Vergangenheit der Eltern verrät, das ideologische Potenzial der Literatur. Andererseits kommt an dieser Stelle das erste Mal das Motiv des Opportunismus vor. So wie der Bürgermeister König bereit ist, für seine politische Laufbahn den Sohn in Mädchenkleider zu stecken, wechselt er nach Bedarf auch seinen Namen. Ursprünglich hieß er Král, 1938 haben die Eltern den tschechischen Namen eindeutschen lassen, jetzt hört er es gerne, wenn er King gerufen wird. Er hat sich sogar ein Wunschzeichen mit ‚King 1‘ machen lassen. „Ein boshafter Bürger hat „Kong“ dazu geschrieben, was anzeigen soll, wie weit es mit der Monarchisierung der österreichischen Sozialdemokratie gekommen ist.“ (Schmidt-Dengler, 2006, S. 19)

Doch zurück zur Theateraufführung. Der Graf schließt in seiner Habgier einen Pakt mit dem Teufel, der ihm und seinem Geschlecht Wohlstand verspricht. Außer der Seele des Herrschers verlangt der Teufel die Niederbrennung aller Kirchen und Kapellen in der Grafenschaft. So verwandelt die Legende die historische Erfahrung mit den Hussiten, deren Truppen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Gebiete nördlich der Donau regelmäßig verwüstet haben, in ein Werk

des Teufels. Übrigens ist der Name des adeligen Bösewichts auch tschechischer Herkunft, der Heilige Wenzel ist schließlich der Schutzpatron Böhmens. So werden die Tschechen in der Sage, die in der Mehrzweckhalle Komprechts in Erinnerung gerufen wird, dämonisiert. Nun bricht in die Inszenierung die Wirklichkeit ein: Gerade als auf der Bühne die Kirchen niedergebrannt werden, stürzt der Gendarm Janda in den Raum und ruft, es brenne. Das Publikum hält es zunächst für einen besonders raffinierten Regieeinfall, als aber die Schauspieler aus der Rolle fallen, bricht Panik aus. Es folgt ein Feuerwehreinsatz, der erst mit dem Durchbrechen des Grenzbalkens und vor den Maschinengewehren der tschechischen Grenzsoldaten endet. Der vermeintliche Brand stellt sich als Nordlicht heraus. Obwohl es dem österreichischen Außenministerium später gelingt, „die Affäre gutnachbarschaftlich zu regeln und sogar gegenüber den Medien zu vertuschen“ (Menasse, 1995, S. 14), herrscht in Komprechts apokalyptische Stimmung. Das Nordlicht wird für ein schlechtes Omen gehalten, die abergläubischen Stimmen prophezeien, „wir werden noch von den Steinen abbeißen müssen.“ (Menasse, 1995, S. 15) Als weiterer Vorbote des erwarteten Unglücks wird das nächste verhängnisvolle Naturereignis verstanden, als ein just aus dem Nordosten kommender Nebel einfriert und den uralten Grenzwald dezimiert. Als Frau Nemeč für ihre Familiengruft drei Engel aus der Apokalypse geliefert bekommt, scheint die Ankunft einer Katastrophe besiegelt zu sein: Es walten höhere Mächte.

Das eigentliche Unglück kommt wieder aus dem Norden, als der Staheldraht verschwindet. Jene radikale Änderung des politischen und wirtschaftlichen Gleichgewichts im Nachkriegseuropa zeichnet sich jedoch bereits einige Monate vor dem eigentlichen Geschichtsereignis ab, als sich im Grenzgebiet billige Arbeitskräfte breit machen bzw. die Produktion aus Österreich in die ‚östlichen‘ Nachbarländer verlegt wird. Die Komprechtser versuchen sich zunächst der neuen Lage anzupassen, setzen auf den Fremdenverkehr und bauen ihr Potenzial als Freilichtmuseum aus. Da sie jedoch die Fremden (sprich Tschechen) als Gastarbeiter wahrnehmen, die als billige Konkurrenz den Arbeitsmarkt gefährden, wächst sich ihre latente Xenophobie zu einem Mord aus. Um die Ausländer abzuschrecken, soll ein tschechisches Kind umgebracht werden; getarnt werden soll der Mord nach den Landessitten als Naturereignis, der See habe ein weiteres Opfer gefordert. Obwohl der Weg des Mädchens und ihres Spielgefährten in den Wald vom Protagonisten

Roman Gillian aufgenommen wird, fehlt gerade der Mord auf seiner Kassette.¹⁵ s. kann der Täter nicht überführt werden, in Frage kommt jedes Gemeindeglied. Es stellt sich allerdings heraus, dass dem Mord nicht das tschechische Mädchen Maria, sondern ihr Spielkamerad Bruno Maria König zum Opfer gefallen ist, denn die Kinder haben beim Spielen ihre Kleider getauscht. Während die Kinder durch ihre Verkleidung die Polarität zwischen dem Fremden und dem Eigenen aufheben wollten, löscht der Mord die Täter-Opfer-Dichotomie aus: Das Oberhaupt der Tätergemeinde, die keine Veränderung will, wird zum Opfer des Ausländerhasses. Die allgemeine Verklärung der Gewalt als Naturereignis rächt sich letztendlich an der Gemeinde selbst.

Die Wende von 1989 und die aufkommende Xenophobie – hier in Form eines Jahrhunderte lang, so suggeriert der Text, gepflegten Tschechenhasses – bilden den politischen Hintergrund der Romanhandlung. Durch ihre Bereitschaft, den Fall des ‚Eisernen Vorhangs‘ um jeden Preis zu verhindern, dokumentiert die österreichische Modellgemeinde Komprechts das Scheitern am vereinten Europa.¹⁶

3 ‚Der Eiserner Vorhang‘ als Lücke im Gedächtnis: Elisabeth Reicharts *Das Haus der sterbenden Männer*

Die promovierte Historikerin¹⁷ Elisabeth Reichart geht in ihren Büchern der Frage nach, inwieweit die Geschichte die Gegenwart prägt beziehungsweise welche schlimme Folgen es im privaten sowie im gesellschaftlichen Bereich hat, wenn die verhängnisvolle Vergangenheit nicht aufgearbeitet wurde. Bereits ihr Romanerstling *Februarschatten* hat dieses für Österreich so wichtige Thema aufgeworfen. 1984, als das Buch erschienen ist, gefiel sich die politische Repräsentanz der Alpenrepublik noch in der Opferrolle. Die Affäre Waldheim, die den Bundespräsidenten als Lügner und mit seiner verschwiegene Kriegskarriere

15 Klaus Nüchtern deutet das Fehlen dieses Beweises als Weigerung und zugleich Unvermögen des Romanhelden – und poetologisch gesehen Proustschen Chronisten seiner Zeit – die radikale Veränderung der Welt wahrzunehmen. (Vgl. Nüchtern, 1995)

16 In diesem Sinne interpretiert Wendelin Schmidt-Dengler den Roman, indem er dessen Erscheinungsjahr 1995 betont, als Österreich der EU beigetreten ist. (Vgl. Schmidt-Dengler, 2006, S. 18–19).

17 Ihre Dissertation *Über den Widerstand gegen den Nationalsozialismus im Salzkammergut* hat sie an der Universität Salzburg verteidigt. (Vgl. *Script Nr. 17: Elisabeth Reichart*, 1999, S. 95).

als Offizier bei der Wehrmacht als Mittäter bloßgestellt hat, sollte erst in vier Jahren losgehen.¹⁸ Reicharts literarisches Debüt hat zur Aufdeckung des Unschuldsmythos der Zweiten Republik beigetragen und durch die Schilderung der sogenannten Mühlviertler Hasenjagd, als im Februar 1945 die oberösterreichische Bevölkerung geholfen hat, 500 Häftlinge, die aus dem Konzentrationslager Mauthausen ausgebrochen sind, einzufangen, die aktive Rolle Österreichs an den Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs zu thematisieren. In den neueren Romanen werden die Schatten der nationalsozialistischen Diktatur durch das kommunistische totalitäre Regime ersetzt. s. wird die Integrität der Hauptfigur in *Das Haus der sterbenden Männer* (2005) durch die tschechoslowakische Staatspolizei, die StB, gebrochen, im Roman *Die unsichtbare Fotografin* (2008) wird wiederum die Frage diskutiert, inwieweit man das Leid in einer Diktatur – diesmal geht es um das kommunistische China – in der Kunst vermarkten kann.

Alle Romane Elisabeth Reicharts zeichnen sich durch gesellschaftskritische Intention aus, aber nur *Dem Haus der sterbenden Männer* ist eine tschechisch-österreichische Perspektive eigen. Die Handlung spielt zwar in Wien, in einem Hospiz für Männer am Donau-Ufer, eine der Protagonistinnen, Antonia, ist jedoch tschechischer Abstammung. Im Unterschied zu ihrer engen Freundin und Hospizleiterin Viktoria, die gleich am Romananfang als Autorin von philosophischen Essays vorgestellt wird, erfindet sie spannende Geschichten. Der Unterschied zwischen Dichtung und Wahrheit geht jedoch über die Charakteristik beider Frauenfiguren hinaus: Auf der Diskursebene weist er auf den Schreibprozess hin, in dem aus der Fiktion, aus der Erfindung, Literatur wird, die wiederum in der Wirklichkeit wurzelt.¹⁹ So berichtet Antonia, die sich, um sich ihrer verdrängten, verhängnisvollen Geschichte zu stellen, nach der Wende von 1989 wieder in ihr Heimatland begibt, in einem Brief an Viktoria vom toten Land im Grenzstreifen.

18 In ihrem Interview mit Linda DeMerit bleibt die Autorin bezüglich der Aufarbeitung der Vergangenheit skeptisch. Obwohl viele Österreicher nach dem Wahlkampf Kurt Waldheims 1988 die Mitschuld ihres Landes am Zweiten Weltkrieg nicht mehr leugnen, gebe es „sozusagen kein Geschichtsbewußtsein“, keine Verbindung zur Gegenwart. In: (DeMerit, 1996, S. 1–22, S. 5).

19 Die enge Verknüpfung ihrer Poetik mit der Wirklichkeit hat die Autorin im abgewandelten Wittgenstein-Zitat „Die Grenzen meiner Welt sind die Grenzen meiner Sprache“ zum Ausdruck gebracht, das sie als Titel ihrer Wiener Poetikvorlesung gewählt hat, „aus der Erfahrung heraus, daß ich über mir Unvorstellbares, nicht Nachvollziehbares nicht schreiben kann.“ (DeMerit, 1996, S. 4).

„An der Grenze entschied ich mich, zuerst ins Niemandsland zu fahren, Du weißt schon, dorthin, wo kein Mensch zu Hause sein durfte, jahrzehntelang. Niemand hat ja darüber gesprochen, nur Andeutungen gab es über die Vertreibungen, einen Landstrich, der nicht sichtbar sein sollte als entvölkertes Land. Deshalb die Eichen, überall nur Eichen, die Soldaten haben die Eicheln von den Lastwägen abgeworfen, Eichen wachsen schnell, du mußt sie nicht eingraben, sie pflanzen sich von selbst ein, das waren die Worte meiner Großmutter. All die abgerissenen, niedergewalzten Häuser, auch das die Worte meiner Großmutter. Die Stimme meiner Eltern hörte ich nicht, während ich den überwachsenen Weg entlang ging im Eichenwald. Ab und zu Mauerreste, aber ich mußte genau schauen, um die mit Moos überwachsenen Steine zu entdecken. [...] Der Archäologe erzählte mir, wie die Häuser im Grenzgebiet abgerissen wurden. Ein Stahlseil wurde um das Haus gelegt, das Stahlseil an einem Panzer befestigt, der nur noch loszufahren brauchte, und das Haus stürzte in sich zusammen.“ (Reichart, 2005, S. 273; 282)

An dieser realistischen Beschreibung ist die Wahl der Berichterstatter äußerst interessant. Die Romanheldin wird über das ‚Niemandsland‘ von der Großmutter bzw. von einem Archäologen informiert. Während Antonia „die Stimme ihrer Eltern nicht hört“, sie sind ja in der kommunistischen Tschechoslowakei aufgewachsen, wo man neben anderen Verbrechen auch die Vertreibung der Deutschen verschwiegen hat, steht die Großmutter für eine Generation, die in der Ersten Republik (1918-1938) großgeworden ist und an die Ideale der bürgerlichen Demokratie, vertreten durch den Staatsgründer T. G. Masaryk, geglaubt hat. Für den ersten tschechoslowakischen Präsidenten war die friedliche Koexistenz der tschechischen und deutschen Bevölkerung ein Anliegen – Großmutter's Klage über „[a]ll die abgerissenen, niedergewalzten Häuser“ weist auf die Zerstörung dieses Miteinanders, die durch den Zweiten Weltkrieg und die folgende Vertreibung der deutschen Bevölkerung als Akt der Vergeltung für die Okkupation der Tschechoslowakei durch die Nazis verursacht wurde, hin. Muss man bei der Großmutter als Repräsentantin der bürgerlichen Erinnerungskultur über historisches Wissen verfügen, ist der Archäologe als Vermittler der Geschichte leicht zu dechiffrieren: Er steht für ein wissenschaftliches, objektives Verfahren, durch welches die Historie behutsam freigelegt wird. Um dieses Verfahren bemüht sich die Hauptfigur, um wieder „die zu werden, als die [sie] geboren wurde.“ (Reichart, 2005, S. 389) Diese Freilegung der Vergangenheit, die schichtweise von sich geht, entspricht sowohl der Romanintention wie auch dem Erzählverfahren.

Wie die Geschichte der Tschechoslowakei nach der kommunistischen Machtübernahme von 1948 wurde auch die Geschichte der Romanprotagonistin verhängnisvoll durch das totalitäre Regime geprägt. Die traumatische Erfahrung, als das Kind unwissentlich seinen Vater an die StB ausgeliefert hat, prägt auch ihr Erinnerungsvermögen. Das lückenhafte Gedächtnis der Hauptfigur weist auf eine traumatische Erfahrung hin, die sich nach Freud als Lücke in Erinnerungsbildern manifestiert (vgl. Marven, 2005, S. 108). So gesehen sind Antonias Lügengeschichten eine Strategie zum Überleben. Der ganze Erinnerungsprozess, der schließlich zu Antonias Enthüllungsreise nach Prag führt, wird durch die Erfahrung des Todes eines Hospizpatienten ausgelöst. Diese Konfrontation mit dem Tod ruft in ihr Erinnerungen an den Tod des Vaters hervor. Dies ist jedoch nicht das eigentliche Trauma. Als sie sich weiter erinnert, wird ihr klar, dass ihr schlimmstes Erinnerungsbild – jenes an das Verschwinden des geliebten Hundes Baldo – Jahrzehnte lang die eigentliche traumatische Erfahrung, den Vaterverlust, überblendet hat:

„[...] später, auf dem Boot, verwandelte sich die Erinnerung an Baldo in die Erinnerung an meinen Vater, der abgeholt wurde und nicht in den Zug steigen wollte. Ich hörte ihn mit meiner Mutter flüstern, daß sie sich an seinen Freund um Hilfe wenden sollte, hörte ihn zu mir sagen, daß er zum Arzt müsse, er würde bald zurück sein, hörte mich schreien, ihr lügt, ihr lügt!“ (Reichart, 2005, S. 233–234)

Bemerkenswert ist auch, wie vielfältig sich das lückenhafte Gedächtnis als Hinweis auf ein verdrängtes Trauma auf der Strukturebene des Textes manifestiert: vom häufigen Wechsel der Erzählinstanz – von Viktoria zu Antonia zum auktorialen Erzähler – und des Erzählverfahrens – Dialoge, innere Monologe, Briefe, Geschichten in der Geschichte bis zur doppelt angelegten Konzeption der Hauptfigur, die an den Aufbau des *Malina*-Romans²⁰ Ingeborg Bachmanns erinnert. Folgender innerer Dialog in der Romanmitte spiegelt strukturell wie narrativ die Aufspaltung der Romanheldin, für deren Identität die Rekonstruktion der Geschichte durch Geschichten von zentraler Bedeutung ist:

„die Wunde ist offen, schlecht vernarbt, gut vernarbt, all das Gewebe, das entsteht, dort, wo einst ein Organ war oder ein Teil von mir ich habe dich nie gefragt

20 Diese Affinität zu *Malina* wird von der Autorin u. a. im Motiv der Begegnung vor dem Blumengeschäft reflektiert, das auf die Begegnung der Protagonistin Bachmanns mit Ivan, dem idealisierten schwarzen Ritter aus der *Kaganlegende*, anspielt: „Die Frau in Schwarz sah mich an, ich sah die Frau in Schwarz an. Als ich aus dem Blumengeschäft kam, stand die Frau in Schwarz noch immer gegenüber dem Geschäft.“ (Reichart, 2005, S. 15).

ich liebe dich dafür
und wenn ich dich jetzt frage [...]
Ich spüre es, du vergräbst dich in ein Geheimnis
ich kenne es nicht
soll ich dir die Geschichte Viktorias erzählen
noch nicht“ (Reichart, 2005, S. 214)

Dieses Kopfgespräch erinnert strukturell an das psychoanalytische Verfahren, das die weibliche Ich-Figur in *Malina* aufgreift, um auf den Grund ihrer Gefährdung zu kommen. Wurde jedoch bei Bachmann die Zerspaltung der weiblichen Ich-Figur als Folge der Verinnerlichung des Patriarchats und zugleich der Suche nach dem weiblichen Schreiben dargestellt, wird im *Haus der sterbenden Männer* die Dichotomie rationell (Animus) und irrationell (Anima) als Produkt des stalinistischen Regimes in der Tschechoslowakei der 1950er Jahre gezeigt. Die ‚notorische Lügnerin‘ Antonia wird ja als (Teil)-Figur in dem Moment geboren, als sie als fünfjähriges Kind die kommunistische StB zu ihrem Vater, der als Arzt den Dissidenten bei der Flucht geholfen hat, führt. Um die Tatsache, dass ihr Vater durch ihre ‚Schuld‘ zu sieben Jahren Einzelhaft verurteilt wurde und aus dem Gefängnis gebrochen, schweigsam und schwer krank zurückgekehrt ist, zu verdrängen, erfindet sie Geschichten und konstruiert dadurch eine neue Identität – mal ist sie Detektivin (jemand, der der ‚Wahrheit‘ auf der Spur ist), mal ehemalige Leiterin eines Chemielabors. Am Romanende bleibt sie als erfundene Figur, die nach Viktoria sucht, zurück, denn Viktoria, die ‚siegende Vernunft‘, ist verschwunden.²¹ Poetologisch gesehen ist somit der Romanausgang als Sieg der Erzählstimme zu deuten.

21 Die Aufspaltung der Protagonistin wird gleich von Anfang an thematisiert. Der Roman wird durch einen Brief bzw. eine E-Mail Antonias an den Verleger eingerahmt, der Viktorias philosophische Essays publiziert hat. Bereits in dieser Korrespondenz wird die Möglichkeit in den Raum gestellt, Antonia und Viktoria seien eine Figur: „Vielleicht wäre es besser, einmal nicht Antonia zu heißen? Viktoria ist doch ein schöner Name“. (Reichart, 2005, S. 6) Nachdem Viktoria Antonias Brief aus Prag liest, denkt sie: „liebe Antonia, aber langsam gehst du mir auf die Nerven, wenn du glaubst, mir meine eigenen Geschichten als deine erzählen zu können.“ (Reichart, 2005, S. 320) Dass der Viktoria-Teil für die Suche nach der Bewältigung der (eigenen) Vergangenheit steht, beweist auch folgende Textstelle, als Antonia Viktoria vom Niemandland schreibt: „Du hast mir Dein Auto, Deinen Paß geliehen. Wir sehen uns auf unseren Paßbildern erstaunlich ähnlich. Ich fühle mich sicherer, unter Deinem Namen in das Land zu reisen, das ich heimlich verlassen habe, ja, es wäre mir unmöglich gewesen, mit meinem Namen zurückzukommen. Aber da ist noch ein anderer Gedanke – ich hoffe, notfalls in Deine Identität schlüpfen zu können, sollte mich die Wahrheit umarmen wollen. Ich hasse die Vorstellung, mit meinen Lügen am Ende zu sein. Doch als Viktoria werde ich jede Wahrheit ertragen, werde ich nichts vermissen inmitten der Illusion, irgendetwas verstehen zu können, glaube ich, hoffe ich.“ (Reichart, 2005, S. 274–275).

Interpretiert man jedoch das Buch als Literarisierung eines Traumas, als dessen Bewältigungsstrategien ‚Das sich nicht erinnern Können‘ (siehe Viktorias lückenhaftes Gedächtnis) bzw. ‚Das sich nicht erinnern Wollen‘ (Antonias Lügen als neue Geschichtskonstrukte) dargestellt werden, ist kein Happyend möglich. Zu dieser Schlussfolgerung lässt Elisabeth Reichart ihre Romanfigur kommen, als Antonia beschließt, die Wahrheit über sich selbst herauszufinden und zu Viktoria sagt: „Es ist grauenhaft, sich nicht erinnern zu können, habe ich gedacht, wenn du mir von deinem lückenhaften Gedächtnis erzähltest, aber jetzt weiß ich, daß es noch grauenhafter ist, sich jahrzehntelang falsch zu erinnern.“ (Reichart, 2005, S. 234) Das Zurückbleiben Antonias als Teilexistenz einer gebrochenen Frau, die auf Grund ihres Kindheitstraumas ihre Identität leugnet, weist auf die kommunistische Diktatur der 1950er Jahre hin, zu deren Sinnbild der Stacheldraht wurde.

Quellenverzeichnis

Bachmann, Ingeborg (1993). Malina. In: Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Klemens Münster: *Ingeborg Bachmann: Werke III*, S. 9–238. München, Zürich: Piper. Barthes, Roland (2003). *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.

Broch, Hermann (1984). *Bergroman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Jelinek, Elfriede (1995). *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Lebert, Hans (2001). *Die Wolfshaut*. Hamburg: Europa.

Menasse, Robert (2000). *Erklär mir Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.

Menasse, Robert (1995). *Schubumkehr*. Salzburg, Wien: Residenz.

Menasse, Robert (1997). *Überbau und Underground. Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.

Moníková, Libuše (1988a). Es liegt im Wesen der Politik, zu versagen. In: *Kleine Zeitung* (182), 6. 8. 1988, S. 3–4.

Moníková, Libuše (1987). *Die Fassade*. München, Wien: Carl Hanser.

Moníková, Libuše (1988b). Kirschkuchen feiern wie sie fallen. In: *die tageszeitung*, 30. 5. 1988; In: *Frankfurter Rundschau*, 4. 6. 1988 (verkürzt).

- Moníková, Libuše (1994). *Prager Fenster*. München, Wien: Carl Hanser.
- Moníková, Libuše (1988c). Einer Tradition der Toleranz verpflichtet. In: *Kleine Zeitung* (209), 8. 9. 1988, S. 6.
- Moníková, Libuše (1992). *Treibeis*. München, Wien: Carl Hanser.
- Moníková, Libuše (1988d). Und die Kirschfeste feiern wie sie fallen: Über die Annexion Europas an Böhmen anlässlich des 50. Jahrestages des Münchner Abkommens. In: *Rowohlt Literatur Magazin* (22) 1988, Reinbek; In: *Die Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte*, 8. 8. 1988.
- Ransmayr, Christoph (1995). *Morbus Kitahara*. Frankfurt am Main: s. Fischer.
- Reichart, Elisabeth (2000). *Februarschatten*. Berlin: Aufbau Taschenbuch.
- Reichart, Elisabeth (2005). *Das Haus der sterbenden Männer*. Salzburg, Wien: Otto Müller.
- Reichart, Elisabeth (2008). *Die unsichtbare Fotografin*. Salzburg, Wien: Otto Müller.

Literaturverzeichnis

- Braunbeck, Helga G (1997). Gespräche mit Libuše Moníková. In: *Monatshefte* (89/4), University of Wisconsin, S. 452–467.
- Bronfen, Elisabeth (1993). Exil in der Literatur. Zwischen Metapher und Realität. In: *Arcadia* (2), S. 167–183.
- Eder, Jürgen (1999). Die Jahre mit Acht – 1918, 1938, 1948, 1968... Zum Historischen bei Libuše Moníková. In: Delf Schmidt und Michael Schwidtal (Hg.): *Libuše Moníková: Prag-Berlin*. Rowohlt Literaturmagazin (44), Reinbek bei Hamburg, S. 87–98.
- Greiner, Ulrich (1979). *Der Tod des Nachsommers*. München, Wien: Carl Hanser.
- Hoyer, Alexander (1988). Die andere Seite der Medaille... In: *Kleine Zeitung* (195), 23. 8. 1988. S. 6.
- Jackman, Graham (2005). „Kde Domov Můj?“ Nation, Exile and Return in *Eine Schädigung and Verklärte Nacht*. In: Brigid Haines und Lyn Marven (Hg.): *Libuše Moníková: In Memoriam*. German Monitor (62). Amsterdam, New York: Rodopi, S. 131–160.
- Krause, Werner (1988). Die öffentliche Vertreibung. In: *Kleine Zeitung* (248), 23. 10. 1988, S. 44.

Kultur nix: Ohren dicht geschlossen (1988). In: *Kleine Zeitung*, (248), 23. 10. 1988, S. 44.

Liessmann, Konrad Paul (1995). Da muss es ja alles zerlegen. In: *Der Standard*, 24. 2. 1995, Wien, S. 5, Beilage.

Magris, Claudio (2000). *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Wien, München: Paul Zsolnay.

Mansbrügge, Antje (2002). *Autorkategorie und Gedächtnis. Lektüren zu Libuše Moníková*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Marven, Lyn (2005). Falling Down: Images of Trauma in Moníková's Fragmentary Novel *Der Taumel*. In: Brigid Haines und Lyn Marven (Hg.): *Libuše Moníková: In Memoriam*. German Monitor (62). Amsterdam, New York: Rodopi, S. 93–111.

DeMerit, Linda und Peter Ensberg (1996). „Für mich ist die Sprache eigentlich ein Schatz“: Interview mit Elisabeth Reichart. In: *Modern Austrian Literature* (29/1), S. 1–22.

Nüchtern, Klaus (1995): Viel gescheiter als der Leser. In: *Die Weltwoche* (14), 6. 4. 1995, Zürich, S. 72.

Pfeiferová, Dana (2006): „Österreich nehmen wir auch“: Libuše Moníková's *Treibeis* im Lichte der literarischen ‚Annexion‘ Europas an Böhmen. In: Renata Cornejo, Ekkehard W. Haring (Hg.): *Wende – Bruch – Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels*. Wien: Praesens, S. 95–120.

Rushdie, Salman (1992). *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*. London: Penguin Books.

Schmidt-Dengler, Wendelin (2006). „Schubumkehr?“ Renata Cornejo, Ekkehard W. Haring (Hg.): *Wende – Bruch – Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels*. Wien: Praesens, S. 17–23.

Script Nr. 17: Elisabeth Reichart. Dezember 1999.

Strigl, Daniela (1993). „Die Tschechen waren niemals gemütlich.“ Interview mit Libuše Moníková. In: *Journal*, April 1993, S. 32–33.

Windt, Karin (2007). *Beschädigung, Entschädigung – Überlieferung, Auslieferung. Körper, Räume und Geschichte im Werk von Libuše Moníková*. Bielefeld: Aisthesis.

Liebe und Krieg in Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammophon repariert* und Nicol Ljubičićs *Meeresstille*

Jürgen Eder
Universität České Budějovice

Annotation

Der Beitrag behandelt zwei Romane im Kontext der Post-Jugoslawischen Bürgerkriege. Nicol Ljubičićs *Meeresstille* zeigt vor dem Hintergrund eines Kriegsverbrecher-Prozesses in Den Haag wie sogar elementare Gefühle wie Liebe daran scheitern, dass man die Wurzeln und Geschichte der eigenen jeweiligen Herkunft nicht ausblenden kann. Der kroatische Erzähler ist nicht in der Lage, die komplexen Gefühlsverwirrungen seiner Geliebten zu verstehen, er kennt ihre ‚Geschichte‘ in mehrfacher Hinsicht nicht genug. Ana ist die Tochter des in Den Haag Angeklagten, und auch auf dem gewissermaßen ‚neutralen‘ Territorium Deutschland finden beide keine vermittelnde Perspektive zur Vergangenheit.

Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammophon repariert* ist die Geschichte eines Jungen, der im Visegrad der Kämpfe zwischen Serben und Bosniern schneller erwachsen werden muss als üblich. Er wird in einem kritischen Moment sogar zum Beschützer eines jungen Mädchens, das er aber später aus den Augen verliert. Seine Bemühungen, sie nach seinem Wechsel nach Deutschland wieder zu finden, scheitern, und so fährt er noch einmal zurück nach Visegrad, wo er aber einer Welt ohne Versöhnung und mit immer noch offenen Wunden begegnet. Ob er das Mädchen wieder sieht oder dies nur ein Produkt seiner Einbildungskraft ist lässt der Autor offen.

Príspevek pojednává o dvou románech v kontextu občanské války v bývalé Jugoslávii. *Meeresstille* od Nicol Ljubičić se odehrává na pozadí procesu v Haagu ukazuje, jak i základní pocity jako je láska mohou zaniknout kvůli tomu, že protagonisté nejsou schopni překonat překážky související s vlastním původem. Chorvatský vypravěč nedokáže porozumět

zmatkům v citech své milenky, protože nezná ,její‘ příběh. Ana je dcerou zločince obviněného v Haagu a ani na do jisté míry ,neutrální‘ německé půdě nedokáží najít perspektivu, která by je spojila v překonání minulosti.

Román Saši Stanišiče *Wie der Soldat das Grammofon repariert* pojednává o příběhu chlapce, který musí ve válečném Visegradu rychleji dospět. V kritické chvíli se dokonce na chvíli stává ochráncem mladé dívky. Později neúspěšně zkouší nalézt sám sebe v Německu, proto se vrací do Visegradu, kde stále spatřuje otevřené rány a neusmířený svět. Autor nechává otevřené, jestli protagonista znovu spatří onu dívku nebo jestli to vše bude jen produktem jeho představivosti.

The article deals with two novels about the civil war in former Yugoslavia. Nicol Ljubičić *Meeressille* shows in the background of a war-crime-tribunal in Den Haag how even elementary feelings like love are affected by national roots and history. The croatian narrator is unable to understand in a complexe sense the feelings of his lover Ana, who ist the daughter of the serbian defandant in Den Haag. Not even in the ,neutral‘ Germany they can find a point of view towards her different stories and so this love fails.

Saša Stanišičs *Wie der Soldat das Grammofon repariert* is the story of a young boy living in Visegrad during the fights between Serbs and Bosnians . The atrocities he is confronted with let him grow faster than usually a boy in his age and he becomes the protector of a girl from his neighbourhood. Many years later, he already lives in Germany, he tries to find this girl again by writing letters, phoning...but the novel and its author let the reader unsure if a new contact is real or just a matter of he protagonists phantasie. He finally travels back to Visegrad, into the past, for finding the girl. But what he meets ist an after-war society of disharmony and still wounded souls and mentalities.

Schlüsselwörter:

Nachkriegstraumata; ehemaliges Jugoslawien; Liebe und Krieg; Geschichte und Gegenwart; Gerechtigkeit und Gefühl; Sprache und Erfahrung

Poválečná traumata, bývalá Jugoslávie, láska a válka, historie a současnost, spravedlnost a cit, jazyk a zkušenost

Postwar traumata; former Yugoslavia; love and war; history and present; justice and feelings; language and experience

Im Jahr 2011 kam ein umstrittener Film von und mit Angelina Jolie in die Kinos: sein Originaltitel war *In The Land of Blood and Honey*, in den deutschsprachigen Ländern lief er unter dem Titel *Liebe in Zeiten des Krieges*. Über die filmästhetischen Qualitäten wurde gestritten, die Urteile waren eher negativ. Sein Thema indes war provozierend, aber vielleicht auch unerlaubt romantisch: es geht um die Liebe einer Bosnierin zu einem Serben vor dem Hintergrund des Bürgerkriegs. Wichtig im Zusammenhang meines Themas ist daneben die Reaktion der ‚Betroffenen‘: zunächst wurde Jolie von den Bosniern als ‚serbische Hure‘ attackiert, weil eine solche Konstellation weder denkbar noch auch nur erwünscht sei; später aber lehnte die serbische Kritik den Film ab, weil er auch wieder nur ‚die Serben‘ als die Bösen zeige. Es ist, 20 Jahre nach diesem angeblich letzten und schon ‚unmöglichen‘ Krieg in Europa nach wie vor vermintes Gelände, um mich einer kriegelerischen Metapher zu bedienen. In der Zeitgeschichte, etwa in dem gerühmten Europa-Buch des Münchner Zeitgeschichtlers Andreas Wirsching, scheint der Konflikt inzwischen ‚eingeorde­net‘: als postsozialistische, ethnisch motivierte und dabei stark historisch fundierte lokale Katastrophe, die aber für das Thema ‚Frieden in Europa‘ nicht entscheidend sei.¹ Angesichts des Ukraine-Konflikts kommen einem da doch Zweifel, und bis heute lesen, hören oder sehen wir immer wieder punktuell aufflammende Unruhen auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien. Wer, wie die Autoren der beiden Romane, um die es im Folgenden geht, aber auch der Verfasser dieses Beitrags, dort unterwegs ist, wo heute ‚Europa‘ doch auch selbstverständlich sein sollte, ja gewissermaßen Beitrittsbedingung – also in

1 Vgl. dazu das Kapitel *Sarajevo! – oder Europas jugoslawische Katastrophe*. In: Wirsching 2012, S. 121–152.

Slowenien, Kroatien bzw. den Kandidaten Serbien oder Bosnien-Herzegowina – der kann an einen solchen historisierenden Schlusstrich nicht recht glauben.

In der deutschen kulturellen Öffentlichkeit gab es diese Region lange Zeit nur als diffus-gruseligen ‚Balkan‘, assoziiert mit einem Hang zu machohafter Gewalt, beunruhigend unklaren ethnischen wie historischen Grenzen, günstigstenfalls in Gestalt von Balkan-Grill, Čevapčići und Slivovitz oder dem slavisch-melancholischen, aber auch immer wieder mal cholerischen ‚Tatort‘ – Kommissar Ivo Batić. Elena Messner hat aber darauf hingewiesen, dass der Eintritt einer ‚jugoslawischen‘ Nachfolge-Literatur in das interkulturelle Haus Deutschland erst im Gefolge der Kriege in den 90er Jahren erfolgte.² Die literarische Topographie erweiterte sich plötzlich um Orte wie Sarajevo, Srebrenica, Vukovar oder Višegrad. Vorher hatte eigentlich nur Peter Handke etwas über diese Landschaft zu erzählen – und deshalb sollte man sich nicht wundern, dass er dann in diesem Konflikt seine Stimme erhob. Man kann seine eigene Meinung dazu haben – Recht hat Handke damit, dass die europäischen Medien, v. a. aber die deutschen, mit einer fahrlässigen Ahnungslosigkeit über den Konflikt und seine Ursachen berichteten.³ Die mediale Auseinandersetzung mit dem Jugoslawienkrieg ist ja auch bei Handkes Landsmann und Schriftstellerkollegen Norbert Gstrein thematisiert im Roman *Das Handwerk des Tötens*.⁴ Alle Literatur von Autorinnen und Autoren, die von dort stammten und nach Deutschland oder andernorts flüchteten oder auch blieben und schrieben und übersetzt wurden, wurden mehr oder weniger auf die politisch-kriegsgerichtete Perspektive festgelegt. Politisch korrekte Handlung ersetzte zu oft die ästhetische Qualität, Literaturkritik interessierte zu oft die Frage nach der ‚richtigen Gesinnung‘, oder neudeutsch: political correctness. Autorinnen und Autoren wie Drakulić, Karahasan, Abonji, Ugrešić, oder auch Stanišić und Ljubić wurden primär unter diesem Blickwinkel rezipiert. Aus meiner Sicht ist Stanišićs *Wie der Soldat das Grammophon repariert* das erste Buch vor diesem Hintergrund, bei dem die sprachliche und künstlerische Qualität gegenüber dem ‚Stoff‘ hervorgehoben wurde. Sigrid Löffler sieht in ihrem eben erst erschienenen Buch *Die neue Weltliteratur*, im Kapitel *Balkanische Mythen*, gerade in Stanišićs

2 Messner 2011.

3 Handke 1996/1, 1996/2 und 2006.

4 Gstrein 2003.

Buch einen Beitrag zu dieser ‚neuen‘ Weltliteratur.⁵ Freilich hantiert auch sie dabei mit einer ‚balkanischen Mythologie‘, deren Oberflächlichkeit und Klischeehaftigkeit gerade die Rezeption dieser Kriege und ihrer literarischen Adaptionen so belastet. Boris Previšić und Maria Todorova haben über die Funktion und Genese solcher Stereotypisierung, insbesondere in der deutschen Literatur, geschrieben.⁶ Auch in einigen Büchern zum Kriegsausbruch 1914, etwa in dem hoch gelobten ‚Schlafwandler‘ – Buch von Clark, wird mit solchen Patterns gearbeitet: Sarajevo 1914 und Sarajevo 1994 verbunden durch Neigungen zu gewalttätigem Aktionismus eines angeblichen Typus.⁷ Gegenläufiges, wie etwa in Karl Markus Gauß Ivo- Andric – Portrait ist die Ausnahme.⁸

Opfer-Täter-Generationen: 20 Jahre nach dem humanitären Desaster in Ex-Jugoslawien ist die Frage, ob und wie die nachfolgende Generation damit umgeht, umgehen kann. Sind aus den Feinden wieder Nachbarn geworden? Gibt es Toleranz, Duldung? Kann es gar zu Liebes-Geschichten zwischen jungen Menschen kommen, deren Eltern Krieg miteinander führten, der eine Bedrohung für Leben, Besitz, Zukunft war? Wie erinnert man sich und die Öffentlichkeit? Ist ‚Schuld, unmittelbarer geworden durch die Urteile des Haager Gerichtshofes? Ab wann kann das heilsame Vergessen-Können einsetzen – und welche Kraft kann dabei der Emotion im Verhältnis zum Wissen um die Ereignisse beikommen? Ist das alles schon ‚Geschichte‘, wie der Zweite Weltkrieg, die DDR? Ist es möglich, der medialen Ikonographie eine andere, literarische vielleicht, gegenüberzustellen? Literatur erinnert ja anders, indem sie Geschichten erzählt – Geschichten aus der Geschichte. Fiktion kann das ansonsten förmlich alles erschlagende Wissen über das Grauen vielleicht ‚öffnen‘, so dass nach Srebrenica oder Sarajevo ein Gedicht oder einen Roman zu schreiben durchaus möglich ist... Der kruden, erschlagenden Faktizität kann in Verbindung mit der Emotionalität von Liebe vielleicht ein Ausweg gezeigt werden. Ljubić wie Stanišić verbinden denn auch Dokumentarisches, Autobiographisches mit Erfundenem, einmal näher einmal ferner von den allzu bekannten ‚Realitäten‘. Es gibt aber dabei Unterschiede zu machen: Ljubić hat den Krieg selbst nicht miterlebt,

5 Das Kapitel *Balkanische Mythen: Ich bin Jugoslawe – Ich zerfalle also*. In: Löffler 2013.

6 Boris Previšić: *Der Balkankrieg in der deutschen Literatur*. In: Zemanek/ Krones 2008, S.95–106; im selben Band auch Katja Kobolt: *Wie schreiben, wenn sich die Geschichte wiederholt? Das europäische literarische Erbe als Erinnerungsmodell für die postjugoslawischen Kriege*, S.107–122. Und Maria Todorova: *Balkan*. In: Boer/Schmale 2012, S. 601–609.

7 Clark: *Die Schlafwandler* 2013.

8 Gauß 2010, S. 40.

erst durch Besuche des Haager Tribunals Eindrücke gewonnen – Stanišić hingegen war als Kind dabei, hat erlebt, am eigenen Leib. Das ist natürlich für sich weder schon eine moralische noch ästhetische Qualität – aber wir werden bei der Analyse beider Romane, v. a. von *Meeresstille* sehen, dass ‚miterlebt‘ und ‚nicht miterlebt‘ auf diese Liebesgeschichten einwirkt. Der ferne Krieg wird zum nächsten, plötzlich – und auch auf dem Boden eines dritten Landes, das Zuflucht und Freiheit materiell wie künstlerisch gewährt – kann man noch immer erfasst werden von dem, was so fern schien, biographisch, räumlich, zeitlich. Auch wenn Autoren wie Zaimoğlu von der ‚Allmacht‘ romantischer Liebe dichten, im auch nicht gerade einfachen deutsch-türkischen Kontext⁹ – Liebe ist ein komplexes Konstrukt, und neben dem magischen ‚Unerklärlichen‘ gibt es die Bedingtheit durch kulturelle, mentale Codes, zu denen auch geschichtliche Erfahrungen gehören. Eva Illouz hat dies in ihrem Bestseller *Warum Liebe weh tut*¹⁰ ebenso herausgearbeitet wie Ulrich Beck.¹¹ Das interkulturelle Märchenland, in dem alles gut wird, ist gerade dies – ein Märchen. Das sollte man bei aller Euphorie, die der Begriff und noch mehr das ‚Gemeinte‘ darin ausdrücken, nie übersehen. Grenzüberschreitungen können ‚staatsbürgerlich‘ gelingen, man kann sich sogar kulturell assimilieren – aber die Frage ist, wie tief das letztlich reichen kann, ob es bin in den ‚Untergrund‘ von Emotionen, Leidenschaft, Eros hineinwirkt. Beide Romane, die ich jetzt vorstellen will, sind skeptisch in ihren Antworten – wobei es recht besehen gar keine ‚Antworten‘ sind, sondern mehr und eher verzweifelte bis ungläubige Nachfragen. Erinnerungskulturen können inkongruent sein – und das bleibt dann keine ‚theoretische Frage‘, sondern kann als Liebes-Unglück extrem existentiell sein!

Nicol Ljubić wurde 1971 in Zagreb geboren, lebte dort aber nur kurze Zeit als Sohn eines kroatischen Vaters und einer deutschen Mutter. Es folgten ‚Wanderjahre‘ durch Schweden, Griechenland, Russland, bis er sich schließlich in Berlin niederließ, wo er heute als freier Journalist u. a. für die *Zeit*, die *SZ*, *Merian*, *Geo* und andere schreibt. Ljubić ist politisch in der SPD aktiv. Er versteht sich als deutsch-kroatischer Schriftsteller und sagt dezidiert: „Was ich mache ist deutsche Literatur“ (URL1). 2005 erhielt er den renommierten Theodor-Wolf-Preis, 2011 den Adalbert

9 Zaimoglu 2008.

10 Illouz 2011.

11 Beck/Beck 2011.

– von – Chamisso – Preis für seinen zweiten Roman *Meeresstille*. Wie Stanišić bekam er ein *Grenzgänger*-Stipendium der Bosch-Stiftung, das er für die Recherchen zum Roman, unter anderem für einen Aufenthalt in Višegrad verwendete. Seine Herkunft vom Journalismus, also der Umgang mit Quellen und Dokumenten, gibt dem Roman auf der Sachebene ein hohes Maß an Authentizität – hier ‚stimmt‘ sozusagen alles. Weniger überzeugend, und das ist eigentlich der Tenor so gut wie aller Rezensionen (URL2), so wohlwollend sie sonst waren, ist der Stil im freien Erzählen. Vieles liest sich doch recht schablonenhaft, gelegentlich reden die Figuren artikelgleich oder klischeehaft. Hier hat das Thema eine nicht recht befriedigende Dominanz gegenüber der literarischen Qualität. Biographisch recht direkt in den Roman übernommen sind einige wesentliche Elemente aus Ljubićs Vita selbst: dass er kein Kroatisch kann, dass er Kroatien wie auch die anderen Staaten des ehemaligen Jugoslawien vor dem Roman und jedenfalls zur Zeit des Krieges so gut wie nicht kannte. Seine literarische Welt für die Figur der Ana bleibt also mehr oder weniger ‚informativ‘. Ljubić hat sich für dieses Defizit in Interviews gelegentlich explizit ‚entschuldigt‘ – dafür aber kennt er die Mentalitäten von heute, hat z.B. von jungen Bosnierinnen oder Kroatinnen gehört, dass sie „nie im Leben einen Serben heiraten würden“ (URL2). Der Autor bekennt seine Probleme, zu ‚verstehen‘, was dort und damals geschehen ist – sein Buch sieht er als Versuch, sich dem wenigstens anzunähern: „wie können abstrakte Begriffe wie ‚Nation‘ stärker werden als Liebe, Freundschaft, Familie...?“ (URL2) Ljubić weist in Interviews auch darauf hin, dass diese Konflikte eben auch noch Teil der mental and emotional map in der Bundesrepublik sind. In Berlin hat er mit serbischen Studenten gesprochen, die sich dort nach wie vor als outcasts fühlen und sich im Zweifelsfall lieber als Slowenen zu erkennen geben.¹² Sein Stamm-Cafe wird von einem Srebrenica-Überlebenden geführt. Wenn er also literarisch versucht, sich diesem „Unverständlichen“ perspektivisch zu nähern, geht es nicht um Exotismus, sondern um einen in Deutschland vorhandenen Leidens-Diskurs verschiedener Betroffener. Natürlich sind noch vorhandene Traumata in Sarajevo oder Višegrad deutlicher zu spüren. Bei Ljubićs Besuchen dort wurde ihm vermittelt, dass er einer sei, der nicht „dabei gewesen“ ist und gerade dies wohl ein unauflöslicher Rest im Versuch des Verstehens bleiben dürfte. Aber: Ljubić sieht sein Buch wohl auch als etwas, was er in den betroffenen Ländern vermisst: eine Erinnerungs-Kultur für die Opfer

12 URL 2.

aller Seiten – was er dagegen fand, waren „Helden-Geschichten“, oft gerant um Kriegesverbrecher, wie es die Figur des Simic in *Meeresstille* ist. Anhand einiger ausgewählter Passagen möchte ich den Roman und seine Intentionen nun vorstellen.

Schon die Realität der Sprachen trennt Robert und Ana: sie kann einfach nicht verstehen, dass er kein Interesse an der Sprache seiner Herkunft, also Kroatisch hat. Andererseits sieht sie zu wenig, dass ihrer beider sprachliche Sozialisation nicht zu vergleichen ist. „Warum leugnest Du diesen Teil von Dir?“ fragt sie Robert. (Ljubić 2010, S. 62) Als er ihr erklärt, dass schon sein Vater die Entscheidung getroffen habe, dass seine Zukunft nur in Deutschland liegen könne, versteht Ana das nur bedingt. Für sie ist das eine Art Abtrünnigkeit, durch den Krieg spielen „Loyalitäten“ für sie eine ganz andere Rolle, so scheint es. Deshalb begreift sie auch nicht recht was Robert meint mit seinem Satz: „Für Dich würde ich sie lernen“ (Ljubić 2010, S. 63) – was ihm ein Liebesbeweis wäre, ist ihr eine lediglich intellektuelle Übung: „Wenn Du sie nicht für dich lernen willst, brauchst Du sie für mich auch nicht zu lernen“. (Ljubić 2010, S. 63) Schon in diesen Dialogen über die Bedeutung der Sprache als Schlüssel zur Identität wird von Anfang an deutlich, dass Dazu - Gehören und Nicht – Dazu – Gehören zu kulturellen wie historischen Entitäten gemacht werden, die diese Geschichte einer Liebe immer am Rande des Scheiterns hält. Bezeichnend dafür ist auch, dass sie ihm zwar einige serbische Worte beibringt: Meer, Wind, Wellen, Sand – aber „das Wort „Liebe“ fehlte. (Ljubić 2010, S. 111) Es wäre „das erste gewesen, das ihm eingefallen wäre“. Später sucht er das Wort dann selbst, ljubav, aber da ist ihre Beziehung schon zu Ende. Das Nicht-Miteinander-Sprechen ist aber nicht so sehr oder ausschließlich eine Frage sprachlicher Fähigkeiten – beide Verstehen und Sprechen Deutsch sehr gut. Anas Sicht scheint zu sein, dass gewisse, intimste und schrecklichste Dinge nur in der Muttersprache als adäquatem Ausdruck dieser einzigartigen Erfahrungen mitzuteilen sind. Immer wieder beklagt Robert, dass sie ihm „endlich von sich erzählt, wenigstens um ihrer Liebe willen versucht, ihm vieles zu erklären“... diese Erfahrungen, aus der Sicht Anas allenfalls als Ereignis- nicht aber als Erfahrungs-Geschichte mitteilbar oder überschreitbar bleiben im Roman die Grenze, die nie aufgehoben werden kann. Selbst die größte Bereitschaft zur Empathie, zum Verstehen -Wollen bei Robert hilft nichts. Als er sie einmal erschreckt und sie

panisch zu schreien beginnt, am ganzen Körper zittert und sich lange nicht beruhigen kann – da fragt er sich „was du wohl erlebt hast damals in Višegrad?!“ (Ljubić 2010, S. 69) Er liest, informiert sich – aber die Quelle, die er eigentlich bräuchte – die ‚spricht‘ darüber nicht zu ihm.

Zuletzt stellt sich deshalb bei Robert das Gefühl ein, von ihr „betrogen zu werden“, weil sie „zwei Leben“ führe, in dessen eines sie ihn nicht einlässt.

„Er war verletzt, gekränkt und hoffte, dass sie einen Schritt auf ihn zumachte, dass sie zu ihm käme (...) ihm schrieb oder wenigstens anrief und ihm alles erklärte. (...) Dass sie nicht kam, bedeutete für ihn, dass es ihr nicht wert war, ihm ihr anderes Leben zu offenbaren und ihn daran teilhaben zu lassen“. (Ljubić 2010, S. 116)

Der Leser, der Roberts Perspektive folgt, wird sich sagen: die Tochter eines serbischen Kriegsverbrechers, die darüber nicht reden will... das kann doch nur ein Schuld-Eingeständnis sein, diese Liebesgeschichte scheitert daran, dass Ana mit dieser Schuld bzw. Mit-Schuld nicht mehr fertig werden kann – auch als Liebende nicht. Der gute Robert hat doch alles versucht, bis zuletzt, zu verstehen – seine regelmäßigen Besuche des Prozesses gegen Šimić, den wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit angeklagten Vater Anas, sind auch nichts anderer als das: sie verstehen zu wollen.

Aber Ljubić erzählt AUCH die Geschichte(n) Anas, um dem Leser zumindest ahnbar zu machen, was diese Liebes- und Gefühlsblockade ausgelöst hat. Ob der Leser, wie Robert, wie der Autor selbst, zu irgendeinem ‚besseren‘, anderen Verstehen kommt, bleibt offen. Was die bosnischen Opfer als Zeugen vor Gericht aussagen, noch einmal durchleben, ist drastisch und kaum zu ‚verstehen‘. Ljubić ist sich aber im klaren, dass wir die Gegen-Perspektive, die der anscheinend klaren Täter zumindest kennen müssen. Da ist zunächst einmal die Tatsache, dass der Angeklagte ihr Vater ist! – ein Vater, den sie als liebevoll und sensibel, als gebildet – er ist Anglist und Shakespearespezialist – erlebt hat. Wie kann ein solcher Mann – für eine liebende Tochter – zu einem ‚Monster‘ werden? Eine Geschichte hat immer eine Vor-Geschichte: Anas Familie war Opfer der Nationalsozialisten, sie ist mit einem „Stipendium für Nachkommen von NS-Opfern“ in Berlin. (Ljubić 2010, S. 73) Als sie Robert diese Familiengeschichte erzählt, dass sein Großvater vielleicht

auf Seite der Kroaten auf ihren geschossen hat – geschieht dies, als sie zusammen im Bett sind. ER wehrt sich instinktiv gegen diese Konstellation: Sex und Politik. Für sie gehört das alles zusammen, Intimität ist auch eine dieses Vorwissens. Aber AUSSERHALB des Betts macht Robert eigentlich nichts anderes: er behandelt, sieht „Ana als Objekt ihrer Nationalität“. (Ljubić 2010, S. 77) Er hatte sich in eine Serbin verliebt, Tochter eines Kriegsverbrechers – diese Koinzidenz will er zwar auseinander brechen, es gelingt ihm aber so wenig wie Ana – der er es aber vorwirft! Alle Versuche, zu lernen, zu reden, also der puren Leidenschaft ein Wissen und Verstehen an die Seite zu stellen, scheitern. Was Robert noch als Frage formuliert: ob er immer nur auf Anas Leben blicken könne, „ohne daran teilzuhaben“ (Ljubić 2010, S. 116) – wird am Ende des Romans zur traurigen Gewissheit. Robert reist nach Sarajevo, nach dem Prozess, nach der Trennung von Ana, immer noch auf der Suche nach einem Verstehen. Dort erläutert ihm Alija, ein moslemischer Bosnier, seine Sicht der Geschichte – und wieder ist sie anders. Er erzählt Robert von einem serbischen Freund – der ihn zuerst gewarnt hatte, als es aber losging auf ihn geschossen habe wie die anderen auch. Dann reden sie über die Liebe, und Robert fragt, „ob er sich vorstellen könne, eine Serbin zu lieben“. „Nein“, sagte er (...) ‚Eine solche Liebe hat keine Chance‘ [...] ‚Es gibt etwas, das stärker ist als die Liebe, und das ist die Erinnerung an das, was geschehen ist.‘“ (Ljubić 2010, S. 182) Dass diese Erinnerungen auch dann Grenzen setzen, wenn nur einer der Liebenden dem Trauma ausgesetzt war, ist die traurige Botschaft von *Meeresstille*... Man kann versuchen, die Wörter zu lernen: für Liebe, für Krieg, für Opfer, für Täter – aber weder Ana und deshalb auch nicht für Robert ist es möglich, über die bloße Morphologie zur je individuellen Semantik solcher Wörter vorzustoßen.

Saša Stanišić war einer der Kronzeugen für Maxim Billers These, dass die deutsche Gegenwartsliteratur nur noch ein lascher Aufguss des Extrakts *Deutsches Literaturinstitut Leipzig* und diverser Literaturpreise sei.¹³ Stanišić, der mit *Wie der Soldat das Grammophon repariert* einen „grandiosen, weil universell verständlichen Roman über das Lieben, Leben und Töten im Bosnien der neunziger Jahre“ schrieb, habe nun einen radikalen Wechsel weg vom Autobiographischen hin zur Dorfgeschichte in der Uckermark vollzogen: „Ist es ihm wichtiger, als Neudeutscher über Urdeutsche zu schreiben als über Leute wie sich selbst?“ fragt Biller

13 Biller 2014, S. 45–46.

polemisch. (Biller 2014, S. 45.) Es geht hier nicht um Recht oder Unrecht dieser Debatte um eine Ästhetik des Gegenwartsromans – aber darum, dass Stanišić als ein von allen Seiten respektiertes Buch gelungen ist und dass er eine Rolle spielt in der deutschen Gegenwartsliteratur.

Saša Stanišić wurde 1978 in Višegrad geboren – also an einem der Schauplätze von Ljubićs Roman. Er ist Sohn einer Bosnierin und eines Serben. 1992, 14jährig, flieht er mit den Eltern nach Heidelberg; nach dem Studium dort wechselt er ans Leipziger Literaturinstitut, auf Empfehlung von Juli Zeh. Er gewinnt 2005 mit seiner Erzählung *Was wir im Keller spielen* den Ingeborg-Bachmann-Publikumspreis. Diese Geschichte ist so etwas wie der Nukleus des Romans und erzählt den Krieg aus der Perspektive eines Kindes. 2006 erschien dann als Debütroman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* – es wurde, besonders in Hinblick auf seine sprachliche Vielfalt und Wildheit von der Kritik sofort hoch gelobt und in den folgenden Jahren in 30 Sprachen übersetzt. Stanišić erhielt diverse Preise und Auszeichnungen, vom interkulturell ‚einschlägigen‘ Chamisso-Preis bis zum hoch dotierten und publikumswirksamen Preis der Leipziger Buchmesse 2014 – für seinen zweiten Roman *Vor dem Fest* wurde er sogar für den Deutschen Buchpreis nominiert! Seine Prosa scheint einerseits der „Märchenwelt entlehnt“ (URL 3), andererseits von hoher autobiographischer Authentizität. Der Kritiker Jioma Mangold meint, gerade die späte Integration in die deutsche Sprache habe die Experimentierlust bewirkt. (URL 4) Stanišić nennt sich selbst ohne wenn und aber „einen deutschen Autor“, nicht nur durch den Pass, sondern weil die deutsche Sprache inzwischen seine Identität ausmache. (URL 5)

Wenn ich nun auf den Aspekt einer Liebes-Geschichte in seinem Roman eingehe, so ist mir bewusst, dass dieser nicht zentral ist, ja sogar der am häufigsten von der Kritik bemängelte. Aber der Vergleichbarkeit halber und weil ich meine, dass darin doch mehr steckt als gesehen, will ich es hier doch unternehmen.

Der Erzähler aus kindlicher Perspektive, ein bosnischer Oskar Matzerath in gewisser Weise, berichtet im Teil, der ihn schon in Deutschland findet, in Essen, wie er sich auf die Suche nach der zurückgelassenen Freundin Asija macht. In den Partien, die in Višegrad spielen, ist sie ein Mädchen aus seiner Gruppe, die den Krieg als Angst, aber auch als eine Art exotisches Abenteuerspiel erlebt. Zur Liebes-Geschichte wird diese

Beziehung erst aus der Ferne, wenn er ihr schreibt, unwissend, ob es sie noch gibt, ob die Briefe sie erreichen. Auch bleibt unklar, ob die Antworten, die dann doch von ihr kommen, real sind – oder nur die andere Stimme, Asijas Stimme im Kopf des Erzählers. Schließlich bricht dieser auf, sie zu suchen – aber auch da lässt Stanišić offen, ob er sie findet oder nicht. Deshalb wäre es auch denkbar, dass die Sehnsucht nach Asija für die Sehnsucht nach dem ‚weiblichen‘ Teil der verlassenen Heimat steht: von der Großmutter über die Mutter bis zu all den Frauen in Višegrad, die den Jungen durch die Zeiten des Krieges begleiten. Schon als Kind rettet er Asija vor marodierenden serbischen Soldaten, indem er sie geistesgegenwärtig als seine Schwester ausgibt – er wird über sein Alter hinaus zum Beschützer. Natürlich resultiert daraus eine emotionale Nähe, die weniger auf ‚freier Wahl‘ denn existentieller Abhängigkeit beruht. Was ich im Falle von Ljubić als Differenz von ‚Dabei‘ und ‚Nicht – Dabei‘ bezeichnet habe, ist hier nicht vorhanden: beide versuchen IM Krieg zu überleben. Der Unterschied setzt erst ein, als der Erzähler ihr von Deutschland aus Briefe schreibt, Gegenwart und Vergangenheit zu verknüpfen sucht. Ob sie DANN noch etwas wie die Fortsetzung oder eigentlich erst Erfüllung ihrer begonnen Liebesgeschichte erleben könnten, bleibt durch die Konstruktion des Romans aber offen. Im ersten Brief an Asija spricht Aleksandar davon, dass er früher das „Unfertige“ gesucht habe; (Stanišić 2006, S. 133) jetzt, wo er dem realen Kontext des Unfertigen entzogen ist, spricht: nicht mehr sehen kann, wie seine Vorstellung von ihr und ihre Realität sich zueinander verhalten – da hat dieser ästhetische Zustand sein Glückspotential verloren. In einem fiktiven Anruf spiegelt sich eben dieser Verlust, wenn „sie“ ihn anherrscht: „Ich hasse dich, weil du weg bist, ich hasse mich, weil ich bleiben muss.“ Irgendwo in Sarajevo lebt sie jetzt, stellt sich Aleksandar zumindest vor, und wartet auf ihn. (Stanišić 2006, S. 145 f.)

Sieben Jahre später schreibt er wieder an sie, und die Ungewissheit darüber, ob sie überhaupt noch lebt, ist natürlich noch gewachsen: „habe ich dich erfunden“ fragt der Erzähler – nicht nur als Sehnsucht aus der Ferne, sondern gar von Anfang an in diesem Roman? „Keine Briefe mehr, Asija, hat es dich jemals gegeben?“ (Stanišić 2006, S. 151) Nun ruft er – eine aberwitzige Geschichte in der Geschichte – mehr oder weniger wahllos in Sarajevo an, ob man ihm etwas sagen könne über dieses Mädchen – von dem er nicht einmal den Nachnamen weiß!

„Gibt es in ihrem Bekanntenkreis eine Frau namens Asija? Es ist kein häufiger Name, vielleicht haben sie ihn mal gehört und können einen Hinweis geben, wo ich seine Trägerin finde. Der Name bedeutet Friedensstifterin, ich suche meine Asija und meinen Frieden finde ich nicht, solange ich nicht weiß, was mit meiner Asija ist.“ (Stanišić 2006, S. 221)

So oder ähnlich sind alle seine verzweifelt – komischen Anrufe. Schließlich reist er zurück in die Vergangenheit, um sie zu suchen. Er sucht sie in einer Welt, in der ‚Frieden‘ immer noch ein Fremdwort ist und ‚Liebe‘ sich in den gesprochenen Sprachen gemeinsam nicht recht buchstabieren lässt. In Sarajevo lernt er die geflohene Bosnierin Marija kennen, die inzwischen am Starnberger See lebt und wie Aleksandar die alte Heimat besucht. Sie erzählt ihm von ihrem letzten Freund: er war „Tae-Kwan-Do Vizemeister von Serbien. Wir waren zwölf Stunden zusammen. Dann hat er mir erzählt, er sei Tae – Kwan – Do Vizemeister von Serbien“... (Stanišić 2006, S. 284f.) Auch auf ‚neutralem‘ Terrain also, in Deutschland, sind Liebe und Krieg unvereinbar geblieben, wie dies schon in *Meeresstille* der Fall war.

Am Ende gibt es eine seltsame Mystifikation, in der Aleksandar Asija am Ufer der Drina sucht, jenem mythischem Fluss, der die Kindheit der beiden bestimmte und – nachzulesen in Ivo Andrićs großem Roman¹⁴ – immer eine Brücke war zwischen den Menschen dieser Welt, bis Orte wie Višegrad, Srebrenica oder Sarajevo andere, traurigere Geschichten schrieben. „Aleksandar? sagt die Frauenstimme, und es ist ein Fluss in dem ich liege, meine eigene Regen – Drina habe ich bekommen, und ich sage: ich bin ja hier [...].“ (Stanišić 2006, S. 313)

Quellenverzeichnis

Handke, Peter (1996/1). *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag

Handke, Peter (1996/2). *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag

Handke, Peter (2000). *Unter Tränen fragend*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag

14 Andrić 2011.

Handke, Peter (2006) *Rund um das Große Tribunal*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag

Gstrein, Norbert (2003). *Das Handwerk des Tötens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag

Zaimoglu, Feridun (2008). *Liebesbrand*. Köln: Kiepenheuer und Witsch

Ljubic, Nicol (2010). *Meeresstille*. Hamburg: Hoffmann und Campe

Stanisic, Sasa (2006). *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. 4. Auflage. München: Luchterhand

Andric, Ivo (2011). *Die Brücke über die Drina*. Wien: Paul Zsolnay Verlag

Literaturverzeichnis

Wirsching, Andreas (2012). *Der Preis der Freiheit. Geschichte Europas in unserer Zeit*. München: C.H. Beck

Messner, Elena (2011). „Literarische Interventionen“ deutschsprachiger Autoren und Autorinnen im Kontext der Jugoslawienkriege der 1990er. In: Gansel, Carsten, Heinrich Kaulen (Hg.): *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht unipress.

Löffler, Sigrid (2013). *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*. München: C.H. Beck.

Previsic, Boris (2008). Der Balkankrieg in der deutschen Literatur. In: Zemanek Evi, Susanne Krones (Hg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Bielefeld: transcript Verlag.

Kobolt, Katja (2008): Wie schreiben, wenn sich die Geschichte wiederholt? Das europäische literarische Erbe als Erinnerungsmodell für die postjugoslawischen Kriege. In: Zemanek Evi, Susanne Krones (Hg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Bielefeld: transcript Verlag.

Todorova, Maria (2012). Balkan. In: Boer, Pimden, Wolfgang Schmale (Hg.): *Europäische Erinnerungsorte 2. Das Haus Europa*. München: Oldenbourg Verlag.

Clark, Christopher (2013). *Die Schlafwandler: Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog* München: DVA.

Gauß, Karl Markus (2010). *Im Wald der Metropolen*. Wien: Paul Zsolnay Verlag

Illouz, Eva (2011). *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Beck, Ulrich, Elisabeth Beck-Gensheim (2011). *Fernliebe. Lebensformen im globalen Zeitalter*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Biller, Maxim (2014): Letzte Ausfahrt Uckermark. In: *Die Zeit* Nr. 9, 20. Februar 2014.

Internetquellen

(URL 1) <http://www.ardmediathek.de/tv/SWR2-Zeitgenossen/Nicol-Ljubić-deutsch-kroatischer-Schriif/SWR2/Audio-Podcast?documentId=14244796&bcastId=590392> [zuletzt geprüft am 10. 10. 2014].

(URL 2) Politischer Literat. Schriftsteller und Journalist Nicol Ljubic. Von Tobias Wenzel. http://www.deutschlandradiokultur.de/politischer-literat.1153.de.html?dram:article_id=182431 [zuletzt geprüft am 10. 10. 2014].

(URL 3) <https://www.goethe.de/de/kul/lit/20385325.html> [zuletzt geprüft am 10. 10. 2014].

(URL 4) <http://www.zeit.de/video/2014-04/3466851685001/roman-von-sa%C5%A1a-stani%C5%A1i%C4%87-lesetipp-von-ijoma-mangold-vor-dem-fest> [zuletzt geprüft am 10. 10. 2014].

(URL 5) <http://www.ardmediathek.de/radio/NDR-Kultur-Wickerts-B%C3%BCcher/Wickerts-B%C3%BCcher-mit-Sasa-Stanisic/NDR-Kultur/Audio-Podcast?documentId=20661346&bcastId=20245980> [zuletzt geprüft am 10. 10. 2014].

Die Grenzen des ‚Deutsch-Seins‘. Der gegenwärtige Generationenroman im deutsch-tschechischen Kontext

Zdeněk Pecka
Universität České Budějovice

Annotation

Der Beitrag versucht, den Titel des Bandes *Deutsch ohne Grenzen* als eine Erweiterung des Adjektivs ‚deutsch‘ zu verstehen, und untersucht Beispieltex te der gegenwärtigen deutschen Literatur und einen gegenwärtigen tschechischen Roman, in denen das ‚Deutsch-Sein‘ als ungenügend festgestellt und die Grenzen des ‚Deutschen‘ als beweglich gezeigt werden. Die Protagonisten erweitern ihr Verstehen von ‚deutsch‘ und, indem sie als Mitglieder der Enkelgeneration ihrer Familiengeschichte nachgehen, überschreiten sie die Grenzen zwischen Epochen, Territorien sowie Kulturen und definieren zugleich eine aktuelle Form des traditionellen Familienromans.

Příspěvek vychází z titulu celého svazku *Deutsch ohne Grenzen*, ovšem snaží se chápat slovo ‚deutsch‘ jako přídavné jméno. Předmětem zkoumání jsou reprezentativní texty současné německy psané literatury a jeden současný český román, ve kterých se ‚němectví‘ ukazuje jako nedostatečný pojem a jeho hranice jako proměnlivé. Protagonisté těchto románů vnímají své ‚deutsch‘ širěji a tím, jak jako příslušníci poslední (současné) rodinné generace pátrají po rodinné historii a po osudech svých prarodičů, překračují řadu hranic mezi epochami, teritorii a kulturami a určují tak zároveň novou současnou podobu tradičního žánru rodinného románu.

The article tries to understand the title *Deutsch ohne Grenzen* as an extension of the adjective ‚deutsch‘ and analyses sample texts of contemporary German literature and a contemporary Czech novel, in which ‚German‘ is found as insufficient and the limits of the ‚German‘ are shown as

movable. The protagonists expand their understanding of ‚German‘ and they cross the boundaries between eras, territories and cultures by completing of their family history as members of the grandchildren’s generation. These writers also define a new form of the traditional family romance.

Schlüsselwörter:

Deutsche Literatur, tschechische Literatur, Familienroman, Generationenroman, Enkelliteratur

German literature, czech literature, family novel, generation novel, grandchildren literature

Německá literatura, česká literatura, rodinný román, generační román, literatura třetí generace

Seit der Jahrtausendwende wird in der deutschsprachigen Literatur – und wie ich hier zeigen will, nicht nur in ihr – eine neue Tendenz sichtbar, die die traditionelle literarische Gattung des Familienromans zu bereichern scheint. In diesen gegenwärtigen Familienromanen werden mehrere Grenzen zugleich überschritten, sowohl in der ‚Mimesis des Erzählens‘, als auch in den Territorien, die durch die Verbreitung der deutschen Sprache abgegrenzt sind. Die Grenzenlosigkeit, die sich im Titel des Bandes widerspiegelt sowie der interkulturelle Kontext, in dem die untersuchten Titel erscheinen, erlauben uns, sich komparatistisch nicht nur mit Werken der gegenwärtigen deutschen Literatur auseinanderzusetzen, sondern auch einen aktuellen tschechischen Roman einzubeziehen, der jedoch dem deutsch-tschechischen Kulturkontext folgt und dadurch der thematischen Abgrenzung dieses Bandes entspricht.

Um das Jahr 2000 und in den letzten Jahren nahm eine jüngere oder mittlere Generation von Autoren das Wort und formulierte ein neues Interesse an den Schicksalen der eigenen Familien. Ihre zum Teil autobiografisch geprägten Erzähler gehören der jüngsten Familiengeneration an. Die Familiengeschichte kommt plötzlich in den Vordergrund, die Nachkommen untersuchen die Schicksale und Einstellungen ihrer Vorfahren. Oft werden Diskrepanzen in den Erinnerungen und dem Familiengedächtnis enthüllt, oft werden weiße Flecken in der Familiengeschichte gefunden, die von den Erzählern wieder gefüllt werden wollen. Verdrängungen und Kommunikationsstörungen prägten den

Umgang mit der Vergangenheit in der Familie, wodurch Informationen, Familientraditionen, aber auch Teile der Familienidentität vergessen worden sind. Oft müssen sich die Erzähler, die meistens Mitglieder der Enkelgeneration sind, mit der problematischen Geschichte der deutschen Ostgebiete auseinandersetzen. Sie bringen Aufarbeitungs- und Erinnerungsprozesse in Bewegung, über die in den gegenwärtigen Familienromanen berichtet wird.

Oskar Roehler mit seinem Roman *Herkunft*, Ulla Hahn mit *Unschärfe Bider*, Dieter Forte mit *Das Haus auf meinen Schultern*, Dagmar Leupold mit *Nach den Kriegen*, Stephan Wackwitz mit *Ein unsichtbares Land*, Tanja Dückers mit *Himmelskörper* oder Michael Zeller mit seinem Roman *Die Reise nach Samosch* sind Repräsentanten der gegenwärtigen Form des Familienromans, für den vielleicht die Bezeichnung „Generationenroman“ geeigneter wäre. Ich möchte mich zunächst näher mit Stefan Wackwitzs Roman *Ein unsichtbares Land* auseinandersetzen. Als einer komparatistisch betrachteten grenzüberschreitenden Ergänzung werde ich mich auch dem tschechischen Roman *Němci* [Die Deutschen] von Jakuba Katalpa widmen, der zwar in tschechischer Sprache geschrieben wurde, aber trotzdem interkulturelle Unterschiede sowie die problematische deutsche und böhmisch-deutsche Geschichte thematisiert.

Für die Gegenwart ist die seit der Jahrhundertwende üblich gewordene Kleinfamilie typisch,

„[...] die sich nachhaltig von der Groß- Mehrgenerationenfamilie unterscheidet, von der doch diese Romane erzählen.

Die ‚Kleinfamilie‘ hat, naturgemäß, auch eine Vorfahrenreihe bis weit zurück, aber sie lebt auch nicht mit ihr, nicht in ihren Gedanken oder ihrem Gedächtnis und auch nicht in einem Haus, in einer Wirklichkeit. Die Kette der Generationen ist in ihre einzelnen Glieder zerfallen [...].“
(Hillmann, Hühn, 2012, S. 8–9)

Diese zerfallene Generationenkette wird in den vorliegenden Romanen wieder hergestellt, darum darf man von Generationenromanen sprechen. Gleichzeitig bildet die Familie einen Mikrokosmos und der ganze Generationenroman bietet dann den historischen und gesellschaftlich-politischen Kontext, vor dessen Hintergrund die Ereignisse dargestellt werden. Dieser Kontext ist selbstverständlich durch die unglückliche deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert geprägt. Die Kombination solcher Ausgangspunkte verleiht dem Familienroman eine neue Form, wie

Hillmann und Hühn behaupten: „Die Generationenromane, vielleicht sogar quer zu ihrem deutschen Thema einer schlimmen Vergangenheit, bieten in einer modernen Gesellschaft Ersatz, und vielleicht auch Perspektiven für neue Ansätze.“ (Hillmann, Hühn, 2012, S. 10)

In diesem Zusammenhang sei noch eine Beobachtung Hillmanns und Hühns zitiert, die vor allem für die zwei unten näher betrachteten Romane von Wackwitz und Katalpa gilt:

„Der eigentliche Held aller unserer Familiengeschichten ist immer das ‚kollektive‘ Gebilde, aus dem die Protagonisten nur in seinem Geiste hervortreten und handeln dürfen oder sich abkämpfen. Hinter dieser Familie aber und durch sie hindurch wirksam wird immer [...] ein Größeres sichtbar: ein ganzes Volk, die Gesellschaft, der Staat oder gar die Welt. Das Kleinere der Familie repräsentiert dieses Größere, der Teil das Ganze. Ein ‚Pars pro Toto‘ als literarisches Verfahren [...].“ (Hillmann, Hühn, 2012, S. 14, 15)

Unter die erfolgreichen Generationenromane der letzten Jahre gehören die von Tanja Dückers und Michael Zeller. In Tanja Dückers mehrschichtigem Roman *Himmelskörper* bildet die Makrogeschichte einen äußeren Rahmen, in dem die Schicksale der Großeltern während des Krieges, über die sie nur wenig erzählen wollen, den inneren Rahmen der Beziehung der zwei Zwillinge Paul und Eva Maria ausmachen. Trotzdem lässt sich auch hier das Hauptthema als die allmähliche Entdeckung verschwiegener Familiengeschichte und die Zusammensetzung einzelner Scherben in ein komplexes Mosaik definieren. Die eigentliche Erzählerin Freia erscheint erst am Ende des Romans und gibt dem entstehenden Text einen autobiografischen Charakter.

Der Roman von Michael Zeller *Die Reise nach Samosch* bietet keine klassische Reisebeschreibung. Der Titel ist nur ein Schlüssel zum Sinn des Textes, der keinen direkten Weg zum Erzählziel ermöglicht. Der Roman verzichtet auf ein lineares Erzählen und jedes Kapitel wird von einem anderen Protagonisten erzählt. Diese Erzähler haben jedoch immer nur einen Teil der gesamten Geschichte zu erzählen. Ein komplexes Bild der komplizierten Familiengeschichte Sebastians, des Sohnes eines begabten Malers, entsteht erst am Ende des Romans, wo sich alle Einzelperspektiven zusammenfügen. Die äußerst komplizierten Verhältnisse und Schichten des Romans verdeutlichen, dass es erst der Generation der Enkel vorbehalten bleibt, Abstand zur traumatischen Familienvergangenheit zu finden und sich dadurch um ihre Überwindung zu bemühen.

Ein Autor mit professioneller interkultureller Erfahrung – der langjährige Mitarbeiter und Leiter der Goethe-Institute Stefan Wackwitz – entdeckt in seinem autobiographischen Roman-Essay die Person seines Großvaters Andreas Wackwitz. Aus den Aufzeichnungen des Großvaters, die im Text als ‚Kladden‘ bezeichnet werden, rekonstruiert der Erzähler die Vergangenheit seiner Familie. Gleichzeitig lernt er Orte kennen, die mit der Familiengeschichte eng zusammenhängen – das oberschlesische Anhalt, in dem der Großvater in der Zwischenkriegszeit Pastor war, das zufälligerweise nur unweit von Auschwitz entfernt liegt und wo der protestantische Theologe Friedrich Schleiermacher aufwuchs. Ab 1940 wirkte Andreas Wackwitz auch noch als Superintendent im brandenburgischen Luckenwalde, wo eine der Hauptfiguren der 1968er Studentenbewegung, Rudi Dutschke, aufgewachsen ist. Der Bogen von Schleiermacher zu Dutschke wird auch noch über das ehemalige Deutsch-Südwestafrika und eine englische Gefangenschaft gezogen, sodass durch Assoziationen, Sprunghaftigkeit, Montagen an Stelle der Chronologie und epischer Vollständigkeit ein plastisches Bild, ein Mosaik der zum Teil verdrängten Familiengeschichte entsteht. Auf diese Verdrängung in Wackwitzs Roman macht noch einmal Heinz Hillmann aufmerksam, indem er schreibt:

„Und der Begriff ‚Roman‘ ist doch recht problematisch für dieses literarische Gebilde, das sich zwar selbst im Untertitel als Familienroman bezeichnet, aber im Innern des Textes selbst explizit auf Freuds *Familienroman der Neurotiker* (1909) hinweist – also ein fabel- oder romanhaftes Phantasiegebilde von Eltern und Vorfahren im Kopf, und nicht einfach die Erzählung mehrerer Generationen meint.“ (Hillmann, 2012, S. 421, 422)

Der Protagonist lässt in seiner Wiederherstellung der Familiengeschichte eines der Probleme der Historiographie erscheinen – nämlich die Frage nach der historischen Objektivität. Der Erzähler muss rekonstruieren, um die Motivation der Figuren zu benennen. Er kann aus der Sicht der gegenwärtigen demokratischen bundesrepublikanischen Wirklichkeit die Wurzeln der Weltanschauung bei seinem Großvater, seine Meinungen, Überzeugungen und schließlich auch Taten, die in die vom Erzähler miterlebte Verdrängung der Vergangenheit münden, verurteilen. Bei der Herstellung der einstigen Realien hilft sich der Erzähler also mit dem Imaginieren und Fabulieren, mit der Arbeit mit Dokumenten und Quellen. Deshalb ist auch die Bearbeitung der Fotos, Briefe und Tagebücher – ‚Kladden‘ – sowie der Anwesenheit ‚vor Ort‘

von besonderer Wichtigkeit für das Nachklingen des Subjektiven im Erzählen der Hauptfigur.

Der Großvater Andreas wurde in Laskowitz in Oberschlesien geboren. Während des Ersten Weltkriegs traf er sogar Hitler: „Hitler war ein Nichts damals, nichts, ein Gefreiter.“ (Wackwitz, 2005, S. 99). Das spätere Jurastudium war mit dem Traum von einem repräsentativen preußischen Landratsposten verbunden. Andreas Wackwitz wird schließlich, als Pfarrer der Deutschen Gemeinde in Anhalt, aus der makrogeschichtlichen Perspektive betrachtet – für die ganze Dauer der Weimarer Republik. „[...] der evangelische Pfarrer von Anhalt war eine Art preußischer Landrat im Widerstand gegen die Versailler Nachkriegsordnung.“ (Wackwitz, 2005, S. 45). In seinen politischen Überzeugungen beobachtet man eine deutliche Neigung zu den wilhelminischen Grundlagen der deutschen Staatsordnung. Die Republik nach dem Ersten Weltkrieg ruft in ihm eher Enttäuschung und Misstrauen hervor. Die Versailler Nachkriegsordnung entspricht nicht seinem Patriotismus, der dem alten Deutschen Reich gilt.

„Denn der Guerillakampf um diese Gebiete zwischen der jungen Republik Polen (dessen Existenz für national empfindende Deutsche so etwas wie ein Realsymbol des ‚Versailler Diktats‘ war) und verschiedenen deutschen Freikorps – gipfelnd in der Entscheidungsschlacht am Annaberg südwestlich von Oppeln – ist heute zwar vergessen, in der Weimarer Republik aber ein Mythos der nationalen Trotzversteifung nach 1918 gewesen, eine Art deutsches Scharmützel am *Little Big Horn*.“ (Wackwitz, 2005, S. 140).

Seine „Kladden“ – schriftliche Tagebücher, die vom Erzähler vermittelt werden – bieten dem Großvater dann etwas wie einen seelischen Zufluchtsort, ein ‚unsichtbares Land‘, in dem noch die alten Regeln gelten und in dem gehofft werden kann, dass die aktuelle Situation nicht endgültig ist.

„Andreas Wackwitz war skeptisch [...]. Aber zugleich regte sich die Hoffnung, dass die verräterische Republik nicht das letzte Wort der deutschen Geschichte bleiben würde, dass Anhalt wieder deutsch, dass das Land wieder groß (dass die afrikanischen Kolonien wieder unser) werden könnten.“ (Wackwitz, 2005, S. 203, 204).

Die steigende innere Unruhe und Unzufriedenheit mit der Entwicklung in Deutschland löst Andreas Wackwitz durch die Auswanderung

nach Deutsch-Südwestafrika. Hier wirkt er wieder als Pastor, und neben den Aufzeichnungen des Großvaters wird zum Motiv des Zeugnisses die wiedergefundene Kamera, die die Jahre des Zweiten Weltkriegs im Leben von Andrea Wackwitz symbolisiert. In der Rekonstruktion des Erzählers scheint der Großvater im gewissen Maße auch ein latenter Faschist und Rassist gewesen zu sein.

Der Erzähler lässt seine Motivation, nach der Familiengeschichte zu suchen, deutlich werden, indem er sein Verhältnis zum Großvater während der Jugendzeit beschreibt. Andreas Wackwitz wird hier als ein unfreundlicher, alt gewordener Mann, der auch im eigenen Familienkreis nur wenig imstande ist zu kommunizieren gezeigt. Großvaters Negativität war für den jungen Erzähler zuerst ein Rätsel und die Barrieren der gemeinsamen Kommunikation schienen unüberwindbar zu sein. Eine Versöhnung ist noch im Leben des Großvaters nicht mehr möglich. In den Tagebüchern findet der Erzähler die Antworten auf seine Fragen. Der Roman ist jedoch keine Nacherzählung von des Großvaters ‚Kladden‘, die mehrschichtige Erzählperspektive wird teilweise durch historiographische Informationen, besonders aber durch die persönliche Anwesenheit des Erzählers in den Orten der Familiengeschichte wie in dem Geburtshaus des Großvaters, im Pfarrhaus oder gar in der schlesischen Landschaft ergänzt. Das, was dem Erzähler vermittelt wird, ist die Authentizität. Das Nacherzählte wird miterlebt, die Anwesenheit vor Ort bringt Emotionen, die schließlich zu einer sehr positiven Neigung des Erzählers für Polen führt. Die emotionale Verbindung zwischen Stefan und Andreas, zwischen jetzt und damals sowie zwischen dem heutigen Blickwinkel und dem damaligen Erleben wird nicht aus den Erinnerungen von Andreas Wackwitz deutlich, sondern durch Stefans Wahrnehmungen. Das ‚unsichtbare Land‘ tritt aus dem Nebel hervor, aber nicht als eine Summe von historischen Daten der Makrogeschichte, sondern als eine menschliche Erfahrung. Der Erzähler Stefan kann schließlich die Denkweise seines Großvaters in Intentionen seiner Erfahrungen und seiner Lebenseinsichten verstehen und begreifen. Er erkennt die Quellen seiner späteren Misslaune und seines Pessimismus‘. Dabei weicht Stefan den ethischen Fragen nicht aus. Ausschnitte aus Großvaters Tagebüchern werden von ihm kommentiert, aber immer wieder wird versucht, die subjektiven Kommentare rational auf die entsprechende Epoche zu beziehen. Die Absicht Informationen mit Abstand oder nur objektive Fakten zu liefern, oder die scheinbar subjektive

Perspektive entweder des Großvaters oder des Erzählers zu vermitteln, die der damaligen Wirklichkeit und nicht den aktuellen Diskursen entsprechen, ist sehr deutlich und korrespondiert mit der Einrahmung der Handlung in der ‚kleinen Geschichte‘. Dies betrifft auch die Darstellung von Episoden und Situationen, die die Wahrnehmung der Schoah näher bringen. Das Verhalten des Großvaters entspricht den Möglichkeiten eines damaligen Menschen, dessen mentales Weltbild in der nicht mehr existierenden Vergangenheit entstand und sich den Konventionen der Gesellschaft unterwirft.

Will ich hier nach den Grenzen des ‚Deutsch-Seins‘ in den gegenwärtigen Generationen- und Familienromanen suchen, dann darf ich mir erlauben, die Grenzen der deutschen Sprache zu überschreiten. In den Kontext unserer Überlegungen gehört auch der 2012 erschienene tschechische Roman von Jakuba Katalpa *Němci* [Die Deutschen]. Auch in diesem Roman werden die Spuren der Familienvergangenheit verfolgt und die Varietäten des ‚Deutsch-Seins‘ untersucht und in Frage gestellt. Der Leser wird in eine deutsche Familie eingeführt, die die Katastrophen des Ersten sowie Zweiten Weltkriegs zu überstehen hat. Die Orte der Handlung sind Deutschland, Sudeten und Prag.

Der Roman beginnt mit dem Tod von Konrád. Hedvika Mahlerová, eine Frau, die er für seine Mutter hielt, verriet ihm eines Tages die Wahrheit, dass Pakete, die an ihre Adresse aus Westdeutschland gesandt werden, von keiner weiten Verwandten, sondern von Konrads wirklicher Mutter Klara Rissmann stammen. Konrad ist verbittert und hört nie auf, Klara Rissmann, von der er nach dem Krieg in Prag verlassen wurde, zu hassen. Er suchte nach keiner anderen Wahrheit. Das tut trotz Protesten ihrer drei Brüder erst Konrads Tochter und Klaras Enkelin – die Erzählerin der Rahmengeschichte, deren Name nicht erwähnt wird. Sie verschwindet schließlich aus der personalen Erzählperspektive, und der Leser erlebt die Geburt und das Erwachsenwerden der Hauptfigur Klara Rissmann, ihre Lieben wie auch den unerwarteten Tod ihres ersten Mannes. Der Leser ist wesentlich besser als die Erzählerin informiert. In der Er-Form werden die Schlüsselstationen im Leben der Hauptheldin sehr detailliert geschildert. Der Plot führt die Protagonistin in eine kritische Situation und zum eigentlichen Ausgangspunkt des Romans, durch ihren freiwilligen Einsatz in der abgelegenen Sudetengemeinde Rzy in Nordmähren während des Zweiten Weltkriegs. Bei der Vertreibung nach dem Krieg wird Klara als einzige nicht vertrieben. Ohne

Ausweise findet sie Zuflucht bei Hedvika Mahlerová in Prag, wo auch die verzweifelte Tat geschieht. Die nur schwer vorstellbare Entscheidung wird im Roman jedoch weder gewertet noch verurteilt.

Der Titel der Romans *Němci* [Die Deutschen] scheint die soziologische Typologisierung einer Nation zu versprechen. Dabei handelt es sich aber um die Rekonstruktion der Geschichte einer Familie im eher tragisch dargestellten zwanzigsten Jahrhundert. Die Autorin zeigt ähnlich wie Stefan Wackwitz in seinem Roman die ‚große Geschichte‘ neben der ‚kleinen‘, manchmal tendiert sie dazu, den Erzählfluss durch nicht zusammenhängende und nicht vergleichbare Ereignisse der Weltgeschichte zu unterbrechen, wobei diese Unterbrechungen nur einen Effekt der Fatalität erzeugen wollen. Die europäische ‚große Geschichte‘ beeinflusste jedoch die Schicksale vieler Figuren, die sich während ihres Lebens trafen. Aus dem konfliktlosen Leben einer deutschen Familie vor dem Zweiten Weltkrieg wurde die Protagonistin herausgenommen. Sie lernte andere Gebiete auf harte Art und Weise kennen, die Unterschiede zwischen Zentraldeutschland und der tiefsten sudetendeutschen Provinz können nicht tiefer sein. Der Krieg, der in dem nordmährischen und von den Tschechen sowie Deutschen bewohnten Sudetenland nur indirekt präsent ist, enthüllt den Charakter der dortigen Bevölkerung, dem die Protagonistin sich nicht anpassen zu können scheint. Sie versucht sich wieder zu verwurzeln und ihrem Leben eine Richtung zu geben. Aus den Alltagsgeschichten entsteht ein plastisches und buntes Bild, das beim akademischen Studium der ‚großen Geschichte‘ nie entstehen kann. In diesem Sinne bietet der Roman *Němci* von Jakuba Katalpa wirklich eine Art Typisierung eines sehr unterschiedlich gezeigten Ethnikums. Er zeigt Deutsche, die anpassungsfähig, servil oder primitiv wie auch gebildet, mutig und leidenschaftlich sind, und verhindert dadurch eine eindeutige oder vereinfachte Beurteilung der historischen Ereignisse während des Zweiten Weltkriegs sowie in der Zeit danach.

Vieles haben die genannten Werke gemeinsam, sodass man von einigen Charakteristika dieser Literatur reden darf. Die Protagonisten der Enkelgeneration suchen nach ihrer Herkunft. Sie versuchen nicht ihr zu entkommen oder sie zu bestreiten, sie vermissen sie und melden sich zu ihr. Sie suchen nach einer genealogischen Kontinuität. Die Enkelgeneration stammt aus vollständigen Familien, in denen es Väter und Mütter wie Großeltern gibt. Zugleich entdeckt diese junge Generation bei ihren Großeltern eine Zäsur, die im Zusammenhang mit der offiziellen und

oft einseitigen Interpretation der Geschichte steht, die zugleich durch den politischen Konsens sowie die Autozensur der Großeltern geprägt wird.

Im Vergleich zu dem gut organisierten und sicheren Leben der Enkel bieten die Schicksale der Großeltern während des Zweiten Weltkriegs und nach ihm unerhörte Katastrophen, vor allem private Katastrophen. In den neuesten Generationenromanen sieht man ähnlich wie in der aktuellen Geschichtsschreibung die Tendenz der Texte zur kleinen privaten Geschichte, zur Mikrogeschichte. Gleichzeitig fällt auf,

„[...] dass sie die Erzählweise des Familien- und Nationalgedächtnisses sozusagen verdoppeln. Das klassisch-literarische Erzählen erweitert und bewegt sich hinüber in typische Formen historiographischen Schreibens. Das Erzählen von Historikern, die mit schriftlichen Quellen und Dokumenten arbeiten, Theorien und historische Forschungen aus anderen Disziplinen nutzen, zitieren, in die eigene Sprache integrieren – diesen Historikerdiskurs nehmen die Familienerzählungen auf und kreuzen ihn mit ihrem eigenen Diskurs [...].“ (Hillmann, 2012, S. 422)

Ich beobachte auch eine Abgrenzung von der offiziellen Linie in der Interpretation der Geschichte. Die Protagonisten finden in Kisten der Großeltern Erinnerungstexte, Tagebücher oder in den Paketen der Verwandten unbekanntes Geschenke und enthüllen in ihnen hinter der Makrogeschichte diese fehlende Lücke, die Zäsur in den Familiengeschichten. Verschiedene narrative Strategien und Techniken spiegeln den fragmentarischen Charakter der Zeugnisse und Dokumente wider, aus denen schließlich eine komplexe Erinnerung und alt-neue Kontinuität entstehen.

Die Makrogeschichte wird vorstellbar, denn die Enkel entdecken ein ziviles Leben in ihr, das trotz der schrecklichen Ereignisse nicht verschwunden ist und auch nicht verschwinden konnte. Die Protagonisten erlebten auch einen Alltag, sie mussten sich mit den Herausforderungen der Makrogeschichte in ihrer Weise auseinandersetzen, wobei die Fragen der Schuld in diesen Entdeckungen weniger akzentuiert werden. Die Enkel leisten eine Restaurationsarbeit. Sie stellen die vermeintlich verschwundene Kontinuität in der Familie wieder her, idealisieren zum Teil auch dieses restaurierte Bild und beweisen, dass man der Zentripetalkraft der Familienzugehörigkeit nicht entgehen kann. Die Generationenromane weisen trotz der thematischen und stofflichen Verwandtschaft keine Züge der Heimatliteratur auf, deshalb gibt es in

den besprochenen Romanen wenig Idealisierung, Behaglichkeit oder gar Ideologie. Wir lesen Generationenbücher, die eine neue Tendenz in der Wahrnehmung der Phänomene ‚Generation‘ oder ‚Geschichte‘ oder ‚Auseinandersetzung mit der Geschichte‘ deutlich machen.

Quellenverzeichnis

- Dückers, Tanja (2004). *Himmelskörper*. Berlin: Aufbau.
- Forte, Dieter (1999). *Das Haus auf meinen Schultern*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Hahn, Ulla (2003). *Unschärfe Bilder*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Katalpa, Jakuba (2012). *Němci*. Brno: Host.
- Leupold, Dagmar(2004). *Nach den Kriegen*. München: C. H. Beck Verlag.
- Roehler, Oskar (2011). *Herkunft*. Berlin: Ullstein.
- Wackwitz, Stephan (2005). *Ein unsichtbares Land*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Zeller, Michael (2004). *Die Reise nach Samosch*. Cadolzburg: Ars vivendi.

Literaturverzeichnis

- Costagli, Simone, Matteo Galli (2010). *Deutsche Familienromane: Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. München: Fink.
- Hillmann, Heinz (2012). Erschwerter Abschied und schwierige Vergegenwärtigung: deutsche Familiengeschichten um die Jahrtausendwende. In: Hillmann, Heinz, Peter Hühn (Ed.). *Lebendiger Umgang mit den Toten – der moderne Familienroman in Europa und Übersee*. Hamburg: Hamburg University Press. S. 421–453.
- Hillmann, Heinz, Peter Hühn, (2012). Nachdenken über Familiengeschichten. In: Hillmann, Heinz, Peter Hühn (Ed.). *Lebendiger Umgang mit den Toten – der moderne Familienroman in Europa und Übersee*. Hamburg: Hamburg University Press. S. 7–38.

Autorenverzeichnis

prof. PhDr. **Václav Bok**, CSc.
Katedra germanistiky
Pedagogická fakulta
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Jeronýmova 10
371 15 České Budějovice, Česká republika

Mgr. **Paulína Šedíková Čuhová** Ph.D.
Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
Katolícká univerzita
Hrabovská cesta 1
034 01 Ružomberok, Slowakei

Dr. Habil., Doc. **Jürgen Eder**
Ústav česko-německých areálových studií a germanistiky
Filozofická fakulta
Jihočeská univerzita
Braníšovská 31a
37005 České Budějovice, Česká republika

Dr. phil. **Franz Fromholzer**
Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft
Philologisch-Historische Fakultät
Universität Augsburg
Universitätsstr. 10,
86159 Augsburg, Deutschland

Dr. **Anna Górajek**
Instytut Germanistyki
Uniwersytet Warszawski
ul. Dobra 55
00-312 Warszawa, Polska

Mag. **Anett Hajnal**
Andrássy Universität Budapest

Pollack Mihály tér 3.
H-1088 Budapest, Ungarn

PhDr. **Naděžda Heinrichová**
Pedagogická fakulta
Univerzita Hradec Králové
Rokitanského 62
500 03 Hradec Králové, Česká republika

Mgr. **Marie Hrdinová**
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita Brno
Arna Nováka 1
602 00 Brno, Česká republika

Mgr. **Jana Hrdličková Ph.D.**
Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Jana Evangelisty Purkyně
České mládeže 8
400 96 Ústí nad Labem, Česká republika

PhDr. **Eleonora Jeřábková Ph.D.**
Moravské zemské muzeum
Zelný trh 6
612 00 Brno, Česká republika

Prof. Dr. habil. philol. **Juris Kastins**
Humanitaro un makslas zinatnu fakultate
Liepajas Universitate
3401 Liepaja
Latvija

Dr. **Petr Kučera Ph.D.**
Katedra germanistiky a slavistiky
Filozofická fakulta
Západočeská univerzita
Riegrova 11
306 14 Plzeň, Česká republika

Dr. Martina Kulichikhina
Institut für Weltliteratur und Journalistik
Saratower Staatliche Universität
Astrakhanskaja 83, b.11 of.222
410012 Saratow, Russische Föderation

Dr. Orsolya Lénárt
Fakultät für Mitteleuropäische Studien
Andrássy Universität Budapest
Pollack Mihály tér 3 C 107
1088 Budapest, Ungarn

Mgr. Aneta Lontrasová
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita Brno
Arna Nováka 1
602 00 Brno, Česká republika

Prof. Dr. paed. et phil. habil. Elke Mehnert
Katedra německého jazyka
Pedagogická fakulta
Západočeská univerzita
Chodské nám. 1
306 12 Plzeň, Česká republika

Prof.Dr. Jiří Munzar CSc.
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita Brno
Arna Nováka 1
602 00 Brno, Česká republika

Mgr. Pavel Novotný Ph.D.
Katedra německého jazyka
Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická
Technická univerzita Liberec
Studentská 2
46117 Liberec, Česká republika

Dr. phil. Zdeněk Pecka
Katedra germanistiky

Pedagogická fakulta
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Jeronýmova 10
371 15 České Budějovice, Česká republika

doc. PaedDr. **Dana Pfeiferová** Ph.D.
Ústav česko-německých areálových studií a germanistiky
Filozofická fakulta
Jihočeská univerzita
Branišovská 31a
37005 České Budějovice, Česká republika

Mgr. **Katrin Převrátilová**
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita Brno
Arna Nováka 1
602 00 Brno, Česká republika

Dr. **Francisca Solomon**
Catedra de Germanistica
Facultatea de Litere
Universitatea Al. I. Cuza
Iasi 700505, Rumänien

Dr. **Ursula Stohler**
Department Sprachen und Literatur
Universität Fribourg
Route d'Englisberg 7
1763 Granges Paccot, Schweiz

Mgr. **Michaela Voltrová**
Katedra německého jazyka
Pedagogická fakulta
Západočeská univerzita
Chodské nám. 1
306 12 Plzeň, Česká republika

Myriam-Naomi Walburg M.A.
DFG-Graduiertenkolleg „Funktionen des Literarischen in Prozessen
der Globalisierung“

Ludwig-Maximilians-Universität München
Ludwigstraße 25
80799 München, Deutschland

Dr. habil. **Anna Warakomska**
Instytut Germanistyki
Wydział Neofilologii
Uniwersytet Warszawski
ul. Dobra 55
00-312 Warszawa, Polska

Dr. **Dominika Wyrzykiewicz**
Institut für Germanistik
Uniwersytet Warszawski
ul. Dobra 55
00-312 Warszawa, Polska

Jürgen Eder
Zdeněk Pecka (Hrsg.)

Deutsch ohne Grenzen

Deutschsprachige Literatur im interkulturellen Kontext

Herausgegeben vom
Germanistenverband der Tschechischen Republik
der Pädagogischen Fakultät der Südböhmischen Universität Budweis
und der Philosophischen Fakultät der Südböhmischen Universität Budweis

1. Auflage, Brno 2015
Textbearbeitung: Jürgen Eder, Zdeněk Pecka
Umschlaggestaltung: Tomáš Rucki
Seitenzahl: 438
Druck: Tribun EU, s. r. o., Brno

ISBN 978-80-263-0943-7