

Zentrum und Peripherie

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht

Martin Maurach, Miroslav Urbanec
(Hrsg.)

Slezská univerzita v Opavě
2017

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Philosophisch-Naturwissenschaftliche Fakultät der Schlesischen
Universität Opava

Zentrum und Peripherie

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht

Priv.-Doz. Dr. Martin Maurach
Mgr. Miroslav Urbanec, Ph.D.
(Hrsg.)

Slezská univerzita v Opavě
2017

Recenze / Rezension / Rewiev

Prof. Dr. Matthias Luserke-Jaqui
PhDr. Jaroslav Kovář, CSc.

Vydáno s finanční podporou projektu Interní soutěže v rámci Institucionálního plánu Slezské univerzity v Opavě č. 03/ISIP/2017 “Realizace mezinárodní germanistické konference”.

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung des Projektes Nr. 03/ISIP/2017 „Organisation einer internationalen germanistischen Konferenz“ im Rahmen des Institutionalen Plans der Schlesischen Universität Opava.

Published with the financial support of the project no. 03/ISIP/2017 “Organization of an International German Studies Conference” carried out as part of the Internal competition within the Institutional plan of Silesian University in Opava.

ISBN 978-80-7510-262-1

Inhalt

Vorwort.....	8
Von der Peripherie zum Zentrum. Interkulturelle Literatur gestern und heute, dargestellt am Beispiel von Autoren und Autorinnen tschechischer Herkunft.....	15
<i>Renata Cornejo</i>	
„ich die vart also bewar, / daz nimmer minen blozen lip / beschowet“ Durch Exzess ins Zentrum: Die Venusfahrt als transkulturelles Initiationsverfahren im Frauendienst.....	31
<i>Imre Gábor Majorossy</i>	
Literarische Affinitäten des Rosswalder Schlossgartens.....	53
<i>Iveta Zlá</i>	
Dynamische kulturelle Prozesse. Peripherisierung und Entperipherisierung der Insel Rügen.....	61
<i>Andrea Rudolph</i>	
Figuren an der Peripherie und im Zentrum der „neuen Zeit“. Franz Grillparzers König Ottokar und Rudolf von Habsburg.....	81
<i>Miroslav Urbanec</i>	
Zentrierung und Peripherisierung. Ideengeschichte und Sprachbeobachtungen anhand von Ricarda Huchs romantischem Syntheseentwurf.....	91
<i>Gabriela Jelitto-Piechulik</i>	
Die anthroposophische Bewegung in den böhmischen Ländern. Anmerkungen zum Aspekt von Zentralität und Peripherie ihrer Gruppierungen.....	105
<i>Sabine Voda Eschgfäller</i>	
Transkulturelle Bilder der Großstadt in europäischer Kurzprosa. Elisabeth Jansteins Prosa im typologischen Vergleich.....	119
<i>Martin Maurach</i>	
Unsichere Zentren und innere Peripherien. Paul Zifferers Roman Der Sprung ins Ungewisse.....	129
<i>Libor Marek</i>	

Ein Leben in zwei Dimensionen – Deutsche in Schlesien.....	141
<i>Anna Górajek</i>	
„Den Wurzeln entkommt man nicht“. Transkulturelle Erfahrungen in der deutsch-polnischen Anthologie Kindheit in Polen – Kindheit in Deutschland.....	151
<i>Dominika Wyrzykiewicz</i>	
Mitteleuropa als kulturelles Zentrum im Werk Jiří Grušas.....	165
<i>Ingrid Hudabiunigg</i>	
Die Geburt der ‚Prager deutschen Literatur‘ aus der Dichotomie Zentrum – Peripherie.....	177
<i>Manfred Weinberg</i>	
Schwarze Mitte. Zur Spur der Mutter bei Paul Celan und Art Spiegelman.....	185
<i>Thomas Schneider</i>	
Das Vermächtnis der Peripherie. Kaschnitz' Beschreibung eines Dorfes (1966).....	201
<i>Jana Hrdličková</i>	
Zentrum und Peripherie in der deutschsprachigen Literatur. Am Beispiel der Hörspielpartituren Ferdinand Kriwets.....	211
<i>Pavel Novotný</i>	
Die jungen russisch-jüdischen WandererInnen zwischen West und Ost.....	221
<i>Paulína Šedíková Čuhová</i>	
Von der Peripherie ins Zentrum. Zum Erfolg der Autoren aus den neuen Bundesländern in der deutschen Prosa nach dem Jahre 2000.....	233
<i>Naděžda Heinrichová</i>	
Vom Kosmopoliten zum Kosmo-Polen. Zur transkulturellen Identität Artur Beckers an Hand seines essayistischen Werks.....	249
<i>Małgorzata Jokiel</i>	
Von der Peripherie ins Zentrum des deutschen Lebens. Interkulturelle Bekenntnisse einer jungen Türkin in Hatice Akyüns Einmal Hans mit scharfer Soße.....	265
<i>Anna Warakomska</i>	

Vorwort

Zentrum und Peripherie wurde zum leitenden Thema der gleichnamigen Konferenz, die vom 25. bis 27. Mai 2016 an der Schlesischen Universität Opava stattfand. Die Tagung, an der beinahe 90 Fachleute aus 9 Ländern teilnahmen, wurde vom Germanistenverband der Tschechischen Republik und der Germanistischen Abteilung des Instituts für Fremdsprachen der Schlesischen Universität Opava organisiert. Die Tagung verfolgte das Ziel, Zentrum und Peripherie in unterschiedlichen Bereichen zu untersuchen und einen Überblick über neue Methoden und Erkenntnisse im Bereich der sprachwissenschaftlichen, literarischen und didaktischen Forschungen in fünf Sektionen zu bieten: *Die deutsche Sprache: Zentrum und Peripherie; Korpuserstellung und -analyse; Literatur interkulturell vs. transkulturell; Kanon und Norm in Literatur und Literaturdidaktik; Fehler und ihre Behandlung*, und stellte eine Vielzahl an Fragestellungen und eine Vielzahl an Ansätzen vor.

Jede Sprache ist ein dynamisches System. Deswegen interessieren sich die Sprachwissenschaftler besonders dafür, welche sprachlichen Einheiten im Zentrum des Sprachsystems stehen und welche eher peripher sind.

Die korpuslinguistische Sicht auf die Theorie von Zentrum und Peripherie bietet viele neue Erkenntnisse auf dem Gebiet der germanistischen Forschungen. In der Korpuslinguistik sollte das Prinzip gelten, dass für jedes Projekt ein eigenes Korpus erforderlich ist, auch wenn man auf vorhandene Korpora zurückgreift. Dank korpuslinguistischer Forschungen können Daten über die funktionale Belastung von verschiedenen grammatischen Phänomenen und lexikalischen Einheiten gewonnen werden. Auf diese Weise zeigt sich deren Ort im Zentrum oder an der Peripherie des Sprachsystems.

Zur Zeit sind auch die inter- und transkulturelle Sicht auf Kultur und Literatur von großer Bedeutung. Schwerpunkt der literaturwissenschaftlichen Forschung sind z. B. die „inter- oder transkulturelle Literatur“, der „Kulturtransfer“ oder der „transkulturelle Vergleich“. Auch in der Sprachwissenschaft hat das Thema „Zentrum und Peripherie“ in den vergangenen Jahren an Bedeutung gewonnen. Hier sind es vor allem Themen wie Sprachkontakt und Sprachvergleich, die untersucht und analysiert werden. Transkulturalität oder eine ‚transkulturelle‘ Gesellschaft sollen die Hierarchie von Zentrum und Peripherie auflösen und Austausch sowie Neuformierung von Kulturelementen egalisieren.

Die didaktische Sicht auf Zentrum und Peripherie stellt ins Zentrum der Überlegungen unter anderem das Thema ‚Fehler‘, das eine fächerübergreifende Problematik, mit der sich neben Linguisten, Pädagogen, Didaktikern auch Soziologen und Psychologen beschäftigen, darstellt. Moderne Untersuchungen suchen z.B. Antworten auf die Fragen, was die Ursachen von Fehlern sind, und wie man sie

klassifizieren kann. Man stellt sich auch die Frage, ob Fehler immer negativ zu betrachten sind, oder ob sie beim Lernen und Lehren auch von Nutzen sein können. Diskutiert werden auch Fragen nach dem Verhältnis von System, Norm, Kanon und Praxis.

Die meisten verschriftlichten Beiträge der Tagung werden in drei selbständigen Bänden präsentiert.

Die breite thematische und historische Streuung der hier versammelten Aufsätze sowie die Vielfalt ihrer Methoden lassen die vielseitige Anschlussfähigkeit des Rahmenthemas erkennen, für die Mediävistik ebenso wie für die Gegenwartsliteratur, für die soziologischen Aspekte von Literaturpreisen genauso wie für kulturwissenschaftliche Analysen. Darüber hinaus eröffnet der Band seinen Leserinnen und Lesern aber auch die Möglichkeit, innerhalb des hier gebotenen Einblicks in den Forschungsstand der tschechischen germanistischen Literaturwissenschaft und einiger ihrer Nachbarn ihre jeweils eigenen Zentren und Peripherien zu lokalisieren, zu verschieben und kritisch zu reflektieren.

Die Antithese „Zentrum und Peripherie“ suggeriert Hierarchien in einer Zeit, welche diese gern überall einebnen möchte oder sie als kognitive Konstruktionen relativiert. Immerhin erscheint die Hierarchie im Bild von Zentrum und Peripherie nicht als Stufenleiter, sondern als Binnenstruktur eines kreisförmigen Feldes, sie vollzieht einen ‚spatial turn‘, und man kann sich die Peripherien im Plural an den Rändern ausgefranst denken, ‚weich‘ und einander überlappend, bis vielleicht hin zum nächst benachbarten Zentrum. Dennoch bleibt, will man den Titel nicht zur beliebig einsetzbaren Metapher formalisieren, die Frage seiner inhaltlichen Begründbarkeit unter den Vorzeichen des Kulturrelativismus, der sozioökonomischen Globalisierung und des intellektuellen Universalismus: Was rechtfertigt eine Privilegierung der Großstadt über das Dorf (oder umgekehrt), der Standardsprache über den Regiolekt des Grenzlandes, der Zeit einer kulturellen Hochblüte (Was ist das?) über eine Periode der Dekadenz? Oder geht es doch lediglich um die Mechanismen der Unterscheidung zwischen Wichtigem und weniger Wichtigem, die jeweils nur so lange funktionieren, wie der Re-Entry dieser Unterscheidung storniert wird, sie also selbst zweifelsfrei als „wichtig“ gilt? Es möchte scheinen, als ob der Band hier die Verantwortung in die Hände der einzelnen Autorin / des einzelnen Autors legt, wonach sich auch die Tragfähigkeit der jeweiligen Argumentation bemessen mag.

Natürlich lassen sich thematische Schwerpunkte identifizieren, zum Beispiel die deutsche Gegenwartsliteratur und die Mechanismen ihrer Kanonbildung, Großstadt und Provinz, kulturelle und sprachliche Räume mit geographischen, technischen und ökonomischen Markierungen, Räume der mehr oder weniger unfreiwilligen Kulturbegegnung unter verschiedenen historischen Umständen; schließlich Beiträge, die die Unterscheidung auf eine literaturstrategische oder die Interessen und blinden Flecke von Literaturwissenschaft spiegelnde Metaebene heben möchten.

Die Ausschreibung der Tagung regte dazu an, die Begriffe Zentrum und Peripherie auf inter- vs. transkulturelle Beziehungen zu projizieren, oder aber Kanon- und Normentscheidungen im literarischen Bereich mit Hilfe dieser Unterscheidung zu untersuchen. Eine dritte Gruppe von Beiträgen unterscheidet Peripherien und Zentren im Laufe bestimmter historischer Entwicklungen, häufig innerhalb eines Kulturraums. Zur ersten Gruppe könnte man innerhalb einer grob chronologischen Ordnung etwa Imre Majorossys Untersuchung der Venusfahrt zwischen antiker und mittelalterlich-ritterlicher (Liebes-)Ethik zählen, ferner Sabine Eschgaellers Arbeit über die Anthroposophie als transkulturelle Bewegung, die aber auch über binnenkulturelle Grenzen zwischen Metropole und Provinz hinweg kommunizieren musste. Martin Maurach versucht, eben diesen Unterschied zwischen Großstadt und Provinz in verschiedenen Literaturen anhand prosagedichtähnlicher Aufzeichnungen zu verfolgen; und für etwa dieselbe Zeit spiegeln sich räumlich-sozial akzentuierte Begriffe von Zentrum und Peripherie in einer Einzelstudie über Leben und Werk des Autors Paul Zifferer (Libor Marek).

Zur zweiten Gruppe wären etwa zu zählen die Beiträge von Renata Cornejo, die exemplarisch die Kanonisierung interkultureller Literatur unter wechselnden Bezeichnungen auf dem literarischen Markt beschreibt; von Paulina Čuhová, die anhand zweier deutsch schreibender russischer Autorinnen einer vergleichbaren Fragestellung zur Verortung von Migrationsliteratur nachgeht; während Naděžda Heinrichová die literarischen Erfolge ostdeutscher Autoren in der jüngsten Gegenwart als innerdeutschen Kanonisierungsprozess beschreibt. Malgorzata Jokiel erzählt eine individuelle, vom Sprachwechsel geprägte Lebens- und Werkbiographie am Beispiel von Artur Becker, indem sie zugleich dessen ‚transkulturelle Identität‘ ergründet, und Anna Warakomska thematisiert die Integration der Töchter türkischer Einwanderer sowohl in den (pop-)kulturellen Kanon wie in die alltäglichen Normen der deutschen Lebenswelt.

In der dritten Gruppe schließlich fänden sich die Untersuchung der sich wandelnden kulturgeschichtlichen Bewertung eines landschaftlich herausgehobenen Raums am Beispiel Rügens (Andrea Rudolph), und zum Beispiel die Historisierung der Begriffe Zentrum und Peripherie zur Antithese gesellschaftlich fortschrittlichen Potenzials im Gegensatz zu eher rückwärtsgewandten Kräften, eine von Miroslav Urbanec anhand von Herrscherfiguren bei Grillparzer auf das multikulturelle Habsburgerreich bezogene, zur Diskussion einladende Übertragung. Iveta Zlá beschreibt die Spiegelung der europäischen Literaturgeschichte seit der Antike im Schlossgarten des Grafen Hoditz; Sprachwechsel und Sprachbegegnungen im historisch-geographisch-kulturellen Raum ‚Schlesien‘ werden von Anna Gorajek nachvollzogen; transkulturelle Erfahrungen in deutschen und polnischen Kindheiten im 20. Jahrhundert und die Problematik einer ‚Grenzlandliteratur‘ von Dominika Wyrzykiewicz. Über die Möglichkeit eines kulturellen Raums ‚Mitteleuropa‘ im Spiegel eines individuellen Werks, über eine Sprachbiographie als Lebensschicksal reflektiert Ingrid Hudabiunigg am Beispiel von Jiří Gruša.

Literaturstrategisch oder politisch erscheint die Dichotomie von Zentrum und Peripherie dann im Beitrag von Manfred Weinberg zur Entstehung des Konzepts einer ‚Prager deutschen Literatur‘. In seiner Analyse experimenteller Hörstücke von Ferdinand Kriwet wendet Pavel Novotný den Peripheriebegriff forschungskritisch gegen die einseitigen Präferenzen der Germanistik. Als biographisch und werkgeschichtlich wie kreativitätstheoretisch zentrale Instanz untersucht Thomas Schneiders psychoanalytische Studie die Mutter-Imago bei Paul Celan und Art Spiegelman. Auf das Dorf als peripheren Ort bezieht sich Jana Hrdličková in der Analyse eines Prosawerks von Marie Luise Kaschnitz, wobei auch hier beide Seiten des Begriffspaars dialektisch aufeinander bezogen sind. Eine umfassende normative Bedeutung erhalten die Begriffe Zentrum und Peripherie schließlich auch in Gabriela Jelitto-Piechuliks Studie zu Ricarda Huchs Arbeit über Novalis, welche sich kritisch von der modernen Hierarchisierung von Natur- und Geisteswissenschaften distanziert.

Martin Maurach
Miroslav Urbanec

Foreword

Zentrum und Peripherie (Centre and Periphery) was the main topic of the conference with the same title that was held from 25th to 27th May 2016 at Silesian University in Opava. The gathering of almost 90 experts from nine countries was organized by the Association for German Studies in the Czech Republic together with the Department of German Studies at Silesian University in Opava. The main objective of the conference was to investigate the centre and the periphery of the language from various points of view and provide an overview of new methods and findings in the field of linguistic, literary and didactic research. Within the individual contributions, many questions were posed and many different approaches presented in relation to the given issues, all of which took place in five sections: *Centre and Periphery of the German Language, Creation and Analysis of a Language Corpus, Literature Approached Interculturally vs. Transculturally, Canon and Norm in Literature and Didactics of Literature, Error and How to Deal with It.*

Each language system is dynamic. That is why linguists are chiefly interested in the question of which units of the language system are to be found in the centre of the system and which units tend to occur on the periphery. The corpus-linguistic view of the centre and periphery theory offers many new findings in the field of German studies. In corpus linguistics it applies that every project requires its own corpus although existing corpora may be utilized as well. Owing to studies in corpus linguistics it is possible to gain information about the functional load of various grammatical phenomena and lexical units. Their position in the centre of the language system or on its periphery thus becomes perfectly clear. Inter- and trans-

cultural view of culture and literature has also been recently growing in importance. Among the pillars of the current literary research are “inter- or transcultural literature“, “cultural transfer“, and “transcultural comparison“. The topic of “centre and periphery“ has increased in importance in the field of linguistics as well, namely topics such as language contact or comparison of languages. Transculturality and transcultural society erase the hierarchy of the centre and the periphery and recreate the contact among cultural elements.

The didactic view of the centre and the periphery is dominated by the research in the area of errors, which is a topic that pertains to linguistics, pedagogy, and didactics as well as sociology and psychology. Modern studies search for answers to the questions of what are the causes of errors and how errors might be classified. Whether errors must only be viewed negatively or whether it is possible to utilize them when learning and teaching also remains a question to be answered. Often discussed is the relation between the system and the norm, the canon and the praxis. The majority of the conference contributions are published in three separate volumes.

A wide thematic and historical scope of the contributions published in this volume and the variety of the utilized methods are a proof of the complexity of the general topic, which may be approached historically, sociologically as well as culturologically. In addition, this volume allows its readers to take a look into the scientific research of the Czech Germanists and some of their neighbours and based on this view locate, shift and reflect on their own centres and peripheries.

The antithesis of “Centre and Periphery“ suggests the existence of certain hierarchies in an era which would preferably eliminate them or at least relativise them as cognitive constructions. The notion of centre and periphery does not suggest a hierarchy in the shape of a ladder with higher and lower steps, but an inner structure of a circular field performing a “spatial turn“. In association with that, one may think of many peripheries with frayed ends, “soft“ and overlapping, reaching to the nearest centre. If we do not wish to formalise the aforementioned title into a freely applicable metaphor, what remains is the question of the justifiability of its content under the auspices of cultural relativism, socioeconomic globalization and intellectual universalism: What justifies the privileged status of a big city in comparison with a village (or vice versa), standard language in comparison with a dialect, or the period of cultural flowering (What is it?) in comparison with the period of decadence? Or is it all purely about the mechanisms of differentiation between the important and the less important, which only work as long as the re-entry of this differentiation is cancelled and the differentiation itself is considered “important“? It seems as if this volume places the responsibility into the hands of the individual authors, according to which the comparison of the relevance and significance of the individual arguments is possible.

Naturally there is an identifiable topical focus, e.g. the current German literature and the mechanisms of creating its canon, the big city and the village, the cultural and language space marked out geographically, technically or economically, the space for more or less involuntary cultural gatherings under various historical circumstances; and finally contributions which raise the differentiation between the centre and the periphery to a new meta-level – be it a literary-strategic one or one that reflects the interests and blind spots of literary science.

The organization of the conference was an impetus to project the notions of “centre” and “periphery” onto the intercultural and transcultural context and to investigate the mechanisms of creating a canon and norms in literature. The third group of contributions differentiates the centre and the periphery in the course of a specific historical development, often within one cultural space. Maintaining the chronological order, included in the first group may be the contribution by Imre Majorossy, who studies the paths to the Mount of Venus between the ancient and medieval knightly ethic, or the contribution by Sabine Eschgfäller, who focuses on the antroposophy as a transcultural movement, which had to cross inner cultural boundaries between the big city and the village as well. Martin Maraush attempts to identify the difference between the big city and the village in various types of literature, using as an example written records in the style of prose poems; the contribution by Libor Marek is set in approximately the same period, and it reflects on the spatially and socially emphasised notions of “centre” and “periphery” in the life and work of the author Paul Zifferer.

The second group may possibly include the contribution by Renata Cornejo, who describes the process of canonization of intercultural literature that is in motion under varying titles on the literary market; also fitting in this group is the contribution by Paulína Čuhová, who ponders the question of migration literature localization based on an example of two Russian authors writing in German, as well as the contribution by Naděžda Heinrichová, who describes the most current literary achievements of East German authors as an example of the inter-German process of canonization. Malgorzata Jokiel uses the example of Artur Becker to tell an individual story of life and creation affected by a change of language, and at the same time she attempts to examine his “transcultural identity”, while Anna Warakomska describes how the daughters of Turkish immigrants integrate into the (pop-) cultural canon as well as into the everyday norms of the German reality of life.

The third group contains the contribution by Andrea Rudolph, who studies the changes in culturohistorical assessment of distinct locations on the example of Ruegen, and the contribution by Miroslav Urbanec, who uses the example of Grillparzer and his monarchical characters to historicise the notions of “centre” and “periphery” and interprets them as the contrast between the socially progressive potential and the reactionary forces. In her contribution Iveta Zlá describes the reflection of the European literary history in count Hodic’s castle park, while Anna

Gorajek addresses the change of language and language contacts in historically, geographically and culturally defined space of Silesia; Dominika Wyrzykiewicz topicalises transcultural experience in German and Polish childhood in the 20th century and the issue of “border literature“. Ingrid Hudabiunigg ponders in her contribution about Jiří Gruša a language biography as a destiny and the possibilities of mid-European cultural space mirrored in an individual piece of work. The dichotomy between centre and periphery in the contribution by Manfred Weinberg about the origin of the concept “Prague German literature“ appears to be literary-strategic or literary-political. In his analysis of experimental radio plays by Ferdinand Kriwet, Pavel Novotný critically turns the notion of periphery against the one-sided preferences of the German studies. In his psychoanalytical study Thomas Schneider examines the imago of a mother in the works of Paul Celan and Art Spiegelman and presents it as a biographically, receptively and theoretically central instance. Jana Hrdličková refers to a village as a peripheral location in her analysis of the prose by Marie Luise Kaschnitz, and the two opposites are placed in a dialectic relation here as well. The notions of “centre“ and “periphery“ acquire an extensive normative meaning in the study by Gabriela Jelitto-Piechulik about Ricarda Huch and her view on Novalis, who critically distances himself from modern hierarchization of natural sciences and humanities.

Martin Maurach
Miroslav Urbanec

Von der Peripherie zum Zentrum. Interkulturelle Literatur gestern und heute, dargestellt am Beispiel von Autoren und Autorinnen tschechischer Herkunft

Renata Cornejo

Annotation

Der Beitrag geht der Frage nach, wie sich die noch in den 1980er Jahren marginalisierte Migrationsliteratur heutzutage unter der Etikettierung ‚Interkulturelle Literatur‘ auf dem literarischen Markt allmählich etabliert hat und mittlerweile zur zentralen Tendenz der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur geworden ist. Am Beispiel von Autoren und Autorinnen tschechischer Herkunft, Jiří Gruša, Libuše Moníková und Michael Stavarič, wird die ‚Verortung‘ der ‚interkulturellen Literatur‘ im Spannungsfeld von Peripherie und Zentrum dargestellt und ihr Mehrwert diskutiert.

Schlüsselwörter

interkulturelle Literatur, Migrationsliteratur, Mehrsprachigkeit, Jiří Gruša, Libuše Moníková, Michael Stavarič

1. Einleitung

Das Spannungsverhältnis zwischen Peripherie und Zentrum ist besonders im Hinblick auf die kanonbildenden Mechanismen interessant. Indem wir heute Kanones als historisch und kulturell variable Ergebnisse komplexer Selektions- und Deutungsprozesse betrachten, die maßgeblich von Kanonisierungsinstanzen wie Schule, Universität und Literaturvermittlern mitgestaltet werden, können in ihnen sowohl inner- als auch außerliterarische Faktoren sichtbar gemacht werden, darunter auch intentionale Prozesse zur Durchsetzung von Machtinteressen. *Die einen raus – die anderen rein* nannten ihre Vorüberlegungen zum Verhältnis von Kanon und Literatur in den 1990er Jahren die österreichischen Literaturwissenschaftler Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Die bis zur Moderne klar definierten Grenzen, eng mit der ästhetischen Wertung verbunden, werden in der heutigen, postmodernen Zeit immer fließender, was zur Umwertung der bis dahin geltenden literarischen (Be-)Wertung führt (in diesem Zusammenhang wird auch die Trivilliteratur zum wichtigen

Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Untersuchungen). Nicht viel anders verlief auch die Etablierung der sogenannten Interkulturellen Literatur, deren allmähliche Verschiebung von der Peripherie ins Zentrum im Folgenden kurz skizziert und am Beispiel von drei deutschsprachigen Autoren tschechischer Herkunft näher dargestellt wird.

2. Interkulturelle Literatur gestern und heute

Unter dem Begriff ‚Interkulturelle Literatur‘ wird heute allgemein Literatur von Autoren und Autorinnen verstanden, die aus einer von mindestens zwei Kulturräumen (bzw. Sprachen) geprägten Sichtweise schreiben, unabhängig davon, ob sie einen Migrationshintergrund haben oder die deutsche Sprache ihre Muttersprache ist. Ein weit gefasster Begriff also, der auf eine lange Vorgeschichte zurückblickt. Diese hat im Jahr 1982 begonnen, als Harald Weinrich im Vorwort zu der Anthologie *Als Fremder in Deutschland* die Frage stellte, ob es denn „eine“ deutsche Literatur oder „viele deutsche Literaturen“ gibt (Weinrich, 1982, S. 10). Damit sprach er ein Problem an, das später, verbunden mit der Frage nach einem adäquaten Gattungsbegriff, zum zentralen Gegenstand germanistischer Diskussion wurde, die u.a. die Gründung der DaF-Lehrstühle (bzw. der Interkulturellen Germanistik) herbeiführte. Als Reaktion auf die Marginalisierung und reale sozioökonomische Diskriminierung in den 1960er und 70er Jahren prägten Rafik Schami und Franco Biondi für die Literatur von in Deutschland lebenden Migranten den Begriff der ‚Gastarbeiterliteratur‘. Laut ihrer programmatischen Schrift *Literatur der Betroffenheit* verstanden sie darunter eine spezifische Minderheitenliteratur, deren Autoren Elemente ihrer Ursprungskultur tragen und gleichzeitig untrennbar mit der deutschen Gesellschaft verbunden sind, wobei der Begriff „Gastarbeiter-Literatur“ auf die darin steckende Ironie bzw. den diesem Konzept innewohnenden Widerspruch verweist (Biondi, 1981, S. 134) (Eb.d.).

Zugleich ist der Begriff aber auch ein Ausdruck der Solidarisierung mit „d[em] schwächste[n] Glied der sozialen Kette“ (Weinrich, 1983, S. 914) und somit einer politischen Tendenz, die darauf abzielt, durch das gemeinsame Handeln aller Betroffenen die Gründe der Betroffenheit aufzuheben und die Gastarbeiter in ein gemeinsames Klassenbewusstsein einzubinden. In Bezug auf politische Ziele und Gemeinsamkeit mit deutschen Arbeitern kann also die „Gastarbeiterliteratur“ als eine Art oppositioneller Literatur verstanden werden, als Entwurf einer „Gegenöffentlichkeit“.

Dank der Initiierung des von 1985 bis 2017 verliehenen und von der Robert Bosch Stiftung dotierten Adelbert-von-Chamisso-Preises konnte schließlich die Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit auf dieses neue literarische Phänomen gelenkt und die Literatur von Autoren nicht deutscher Sprachherkunft gezielt gefördert werden. Der Weg führte von der ‚Gastarbeiterliteratur‘ und ‚Literatur der Betroffenheit‘ über die ‚Migrantenliteratur‘ und ‚Migrationsliteratur‘

bis hin zur heute etablierten ‚interkulturellen‘ bzw. ‚transkulturellen‘ Literatur – das alles vor allem mit Hilfe eines Literaturpreises, der binnen 30 Jahren die bis dahin von der Literaturkritik unbeachteten Autoren aus der Nische der ‚Nicht-Existenz‘ ins Rampenlicht des Literaturbetriebs rückte, allerdings um den Preis ihrer ‚Schubladisierung‘ als ‚Migrationsautoren‘. Doch obwohl die meisten Autoren und Autorinnen eine solche Etikettierung (mit Recht) strikt ablehnen, ist nicht zu leugnen, dass sie häufig marktstrategisch durchaus wirksam war, vielen Autoren zum Durchbruch verhalf und seit der Jahrtausendwende von der Literaturwissenschaft als eine der wichtigsten Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur eingehend untersucht wird. Seitdem der renommierte Klagenfurter Ingeborg Bachmann-Preis 1991 an Emige Sevgi Özdamar (Türkei) und acht Jahre später an Terézia Mora (Ungarn) ging, lässt sich beobachten, dass die in den deutschsprachigen Raum eingewanderten Autoren und Autorinnen nach und nach aus den marginalen Nischen heraustreten und von der Peripherie aus das ‚Zentrum‘ erobern. Ihre Konkurrenzfähigkeit belegen zahlreiche Nominierungen für den Deutschen Buchpreis in den letzten Jahren. Die definitive Bestätigung lieferten schließlich die Nobelpreis-Verleihung 2009, die an die deutschsprachige, im rumänischen Banat geborene und dort bis zu ihrer Emigration lebende Schriftstellerin Herta Müller ging, sowie die Abschaffung des inzwischen obsolet gewordenen Chamisso-Preises 2017.¹

3. Umgang mit der (Fremd-)Sprache als besondere ästhetische Qualität des Textes

Dass der Begriff ‚Gastarbeiterliteratur‘ nicht mehr greift, wurde klar, seitdem die meisten Gastarbeiter durch den Zugang zur Hochschulbildung ihre Universitätsabschlüsse erwarben. Dass der Begriff ‚Migrationsliteratur‘ wenig taugt, zeigte sich, als die Nachfolgeneration der Migranten zu Feder griff, die in der BRD bereits geboren und dort bilingual und bikulturell aufgewachsen ist. Auf diese gesellschaftlichen Veränderungen reagierte auch die Robert Bosch Stiftung mit der Umwidmung des Chamisso-Preises:

Die gesellschaftliche Realität zeigt heute, dass eine stetig wachsende Autorengruppe mit Migrationsgeschichte Deutsch als selbstverständliche Muttersprache spricht. 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. 2012 wurde die Definition des Preises daher erweitert. (www.bosch-stiftung.de).

¹ Der letzte Adelbert-von-Chamisso-Preis ging 2017 an den deutsch-irakischen Schriftsteller Abbas Khidder, der Förderpreis ging an die serbische, in Wien lebende Autorin Barbi Marković und Senthuran Varatharajah, einen deutschen Schriftsteller tamilischer Herkunft.

Dementsprechend wurden seit 2012 mit dem Chamisso-Preis nicht mehr „deutsch schreibende Autoren nicht deutscher Muttersprache“ ausgezeichnet, wie ursprünglich vorgesehen, sondern der Preis geht an „herausragende auf Deutsch schreibende Autoren, deren Werk von einem Kulturwechsel geprägt ist. Die Preisträger verbindet zudem ein außergewöhnlicher, die deutsche Sprache bereichernder Umgang mit der Sprache“ (ebd.). Explizit betont wird also – und dies ist für die weiteren Ausführungen ein wichtiger Ansatz – außer der herausragenden Qualität und der Prägung durch den Kulturwechsel der besondere Umgang mit der Sprache, der als eine Bereicherung (ein besonderer Mehrwert) angesehen wird. Dies gilt im verstärkten Maße für die Autoren und Autorinnen, die in ihrem Leben einen Sprachwechsel (oder auch mehrere) vollzogen haben; in unserem konkreten Falle handelt es sich um den Sprachwechsel aus der tschechischen Muttersprache in die deutsche Literatursprache.

Viele Autoren sprechen selbst von einer eigenen, besonderen Ästhetik in Bezug auf das Schreiben in der Fremdsprache. Laut Doron Rabinovici zählt zu der ästhetischen Besonderheit der Literatur von eingewanderten Autoren die vorhandene Distanz zur Sprache. Die Sprache solcher Autoren sei „frei von manchem Inzesttabu und offen für ungewöhnliche Wortspiele und Assoziationen.“ Sie entlarven „das Phrasenhafte, das Eingemachte und Abgemachte“ in der Sprache. Erst die zweite Sprache mache die Struktur der ersten begreifbar – eine „Differenzialgleichung des Multilingualen“ nannte es Rabinovici in seiner Rede zum Hohenemser Literaturpreis (Rabinovici, 2009, S. 11). Laut Irmgard Ackermann sei bei den Autoren und Autorinnen anderer Muttersprachen trotz der verschiedenen Zugänge zur deutschen Sprache vor allem eine größere Sensibilisierung für sprachliche Besonderheiten zu beobachten, die sich im „Abtasten der Wörter und ihrer Bedeutungen“ zeige, in einer intensiveren „Auseinandersetzung mit sprachlichen Phänomenen“ sowie „im Hinterfragen sprachlicher Konventionen“ und insgesamt in einem „intensiveren Sprachbewußtsein“ (Ackermann, 1997, S. 21-22).

Der Prozess der sprachlichen Neuorientierung wird manchmal selbst als literarisches Mittel eingesetzt, indem sprachliche Normen „bewußt und gezielt“ durchbrochen werden oder gezielt ‚inkorrektes Deutsch‘ verwendet wird (Eb.d., S, 23). Während in den 1980er Jahren jede Abweichung von der Sprachnorm oder eine ‚ungewöhnliche‘ Wortverbindung bei den Autoren nicht deutscher Muttersprache von den Verlagslektoren penibel korrigiert bzw. beim Belassen im Text von den Literaturkritikern als ‚Fehler‘ bezeichnet und auf die mangelnde Sprachbeherrschung zurückgeführt wurden, hat sich in den letzten Jahren die sprachliche Wahrnehmung solcher Wörter oder Wortverbindungen erheblich geändert. Noch 1987 wird die eigentümliche Sprache von Libuše Moníková in ihrem mit dem Alfred-Döblin-Preis ausgezeichneten Roman *Die Fassade* von der Literaturkritik wie folgt beurteilt:

Doch stolpert man – vor allem in der ersten Hälfte des Buches – immer wieder über gravierende Mängel. Bereits der zweite Satz enthält einen falschen Subjektivbezug. [...] Und was soll man sich unter „Händigkeit“ vorstellen? Was sind „Inkrustierungen“ an einer Pistole und was „jäsige“ Wunden? Wer sieht wohin, wenn von den „überblicklichen“ Zeiten gesprochen wird? Nur um den Preis der freiwilligen Komik kann eine Sülze „hausmachern“ sein und eine Prozession „mäandriert“ haben. Der Text ist mit solchen sprachlichen Mankos übersät. Etwa hundert davon habe ich beim Lesen verzeichnet. (Schoeller, 1987, o. S.)

Doch zwanzig Jahre danach hat sich die Wahrnehmung solcher sprachlichen Besonderheiten diametral geändert, die Literaturwissenschaft den Mehrwert anerkannt und die Dialogizität (gezielte Verfremdung des deutschsprachigen Textes durch Verknüpfung mit muttersprachlichen Elementen) zur wichtigen ästhetischen Dimension des Textes erklärt. Im innovativen Umgang mit der (Fremd-)Sprache wird heutzutage nicht nur eine besondere sprachliche Leistung gesehen und anerkannt (vgl. die Umwidmung des Chamisso-Preises 2012), sondern ein grammatisch fehlerhaftes Schreiben wird unter Anderem als bewusstes Sprachverhalten des Autors gegenüber der neuen Schreibsprache akzeptiert, wie es z.B. der Fall bei der aus Kroatien stammenden Autorin Dragica Rajčić ist. Sie schreibt ihre deutschsprachige Lyrik absichtlich in einem fehlerhaften Deutsch, um dadurch ihre fremdsprachliche Herkunft nicht nur zu thematisieren, sondern auch im Text visuell zu markieren und hervorzuheben (vgl. den Gedichtband *Halbgedichte einer Gastfrau*). Es ist gerade eine „gewisse Sprachlosigkeit“, die einen treibt, „sich absolut einer Sprache zu widmen“, das Nichtbeherrschen der Fremdsprache als eine „Herausforderung“ anzusehen und trotz der ‚reduzierten Sprache‘ einen Sachverhalt treffend auszudrücken: „Es ist wohl wie beim Kochen: Wenn man nur wenig Zutaten zur Verfügung hat, muss man umso genauer mit diesen umgehen. Und wie beim Kochen irre ich mich manchmal auch.“ (Rajčić in Baumberger, o. S.)

Die gezielte Verfremdung des deutschsprachigen Textes durch Verknüpfung mit muttersprachlichen Elementen zählt heutzutage zu den wichtigen ästhetischen Merkmalen, wobei die sprachliche Umgestaltung nicht nur Übersetzungen muttersprachlicher Redewendungen oder Übernahme von Sprichwörtern meint, sondern auch eine Übernahme von Metaphern und Bildersprache oder literarischen (Erzähl-)Traditionen einschließt. Eigenwillige Wortschöpfungen und Sprachspiele, ungewohnte Wortverbindungen und sprachliche Zusammenfügungen, neue Assoziationen oder grammatische Konstruktionen ‚gegen den Strich‘ sowie lautliche, syntaktische oder rhythmische Experimente verleihen dem literarischen Text häufig nicht nur eine eigene ästhetische Qualität, sondern auch Eigendynamik. Die neue Sprache ist und bleibt einerseits für den Nichtmuttersprachler eine fortwährende Herausforderung, andererseits bietet sie für den deutschen Leser eine Chance, mittels der Literatur der ‚Sprachwechsler‘ „durch

neue Töne und ungewohnte Bilder provoziert zu werden, sich in der festgefügt scheinenden Einsprachigkeit hinterfragt zu sehen“ (Ackermann, 1997, S. 27). Konkrete Beispiele einer solchen Dialogizität sollen im Folgenden am Beispiel der Werke von drei Autoren tschechischer Herkunft aufgezeigt werden, wobei diese zugleich auch drei verschiedene Autorengenerationen repräsentieren: Jiří Gruša (*1938) die älteste, noch vor dem Zweiten Weltkrieg geborene und in tschechischer Sprache publizierende Generation, Libuše Moníková (*1945), die nach 1945 geborene und von Anfang an in deutscher Sprache schreibende Autorin, und Michael Stavarič (*1972), der als Kind in die deutschsprachige Umgebung gekommen ist und seine ‚literarische Sozialisation‘ in deutscher Sprache erfuhr.

4. Dialogizität bei Jiří Gruša

Jiří Gruša wurde 1938 in Pardubice in einer wohlhabenden Beamtenfamilie geboren. Der begabte junge Intellektuelle, der in Prag Tschechisch, Geschichte und Philosophie studierte, machte sich bereits Anfang der 1960er Jahre als Dichter einen Namen und beteiligte sich an der Reformbewegung des Prager Frühlings. Nach dem Scheitern des ‚Sozialismus mit menschlichem Antlitz‘ (Einmarsch der sowjetischen Truppen in die Tschechoslowakei, 1968) erhielt er im Zuge der folgenden sogenannten Normalisierungszeit unter der sowjetischen Obhut sehr bald ein Verbot öffentlicher literarischer Tätigkeit, seine strafrechtliche Verfolgung mündete im August 1978 in eine kurzzeitige Inhaftierung. Des unbequemen Unterzeichners der *Charta 77* entledigte man sich 1980 durch seine Ausbürgerung, als er ein Stipendienangebot in den USA angenommen hatte und aus der Tschechoslowakei ausgewandert ist. Nach der Ausbürgerung entschied sich Gruša für den Verbleib in der BRD, wo er durch deutsche Übersetzungen seiner Romane als Autor bereits bekannt war. Seinen Sprachwechsel in die deutsche Sprache vollzog er mit 47 Jahren, nachdem er einen psychischen und physischen Zusammenbruch mit vorübergehender Erblindung erlitten hatte. In den 90er Jahren veröffentlichte er auf Deutsch zwei Lyrik- und zwei Essaybände, 1997 erhielt er die Ehrengabe des Chamisso-Preises.

Für seine beiden Lyrikbände sind ungewöhnliche Wortzusammensetzungen, Wortverbindungen, Wortspiele und neue Wortschöpfungen charakteristisch. Der Sprachwechsel soll bei ihm, so Gruša, das sprachspielerische Element nicht nur wesentlich verstärkt, sondern vor allem sein Interesse für die Etymologie der einzelnen Wörter geweckt haben:

Ich habe mich seitdem [seit dem Sprachwechsel] für die Etymologie immer mehr interessiert, immer Vergleiche angestellt, immer erforscht, womit was zusammenhängt. In diesem Sinne, ich weiß nicht, ob das eine Bereicherung ist, habe ich die Tendenz, immer alles zu vergleichen, zu erklären, zu relativieren und zu fragen, was

es bedeutet – das heißt alles in eine Relation zu bringen. Das ist die Konsequenz dieser Bilingualität. (Gruša in Cornejo, 2010, S. 465)

Wie sieht die Dialogizität in seinem Werk konkret aus? Abgesehen davon, dass die Personennamen in seinen Texten ihre tschechische Schreibweise mit Diakritika behalten, entwickelt er eine ‚hybride‘ Schreibweise, in der die tschechischen Wörter lautmalerisch (in ihrem Klang) für das ‚deutsche Ohr‘ in der deutschen Schreibweise wiedergegeben werden und umgekehrt: Die vertrauten deutschen Wörter werden in der befremdlichen und befremdenden tschechischen Schreibweise mit diakritischen Zeichen visualisiert, und das alles innerhalb eines Textes, manchmal innerhalb einer Seite oder gar eines Absatzes:

Nun mein Tschechenforscher, [...] es sind *haatsheks*, wortwörtlich ‚Kleinhaken‘, was dir da so chinesisch vorkommt. Und in der Tat, du brauchst noch die *tschaarkas* dazu, um unsere Schreibweise zu genießen. (Gruša, 1999, S. 25)

Alles, was den Gaumen kitzelt, mögen wir lautmalerisch. Die obere Wölbung der Mundhöhle ist das Nest, aus dem unsere *Švalben* in die Lüfte steigen. (Ebd., S. 26)

Doch habe ich dir, *majn Čechenforšr*, den kompliziertesten Laut noch vorenthalten, unser ř, das bereits im Namen des heiligen Hügels Říp erklang und das du gewiß falsch ausgesprochen hast. (Ebd., S. 27)

Eine weitere Besonderheit seiner Verwendung von muttersprachlichen Elementen ist die Verwendung von Abkürzungen tschechischer Wörter als Wortspiel. Mit diversen Kürzeln wie „Itz“ (Gruša, 1994, S. 60) und „Ensko“ (Gruša, 1991, S. 23 u. 58) spielt der Autor auf seine Geburtsstadt „Pardubice“ (deutsch „Pardubitz“) oder auf die Stadt „Rovensko“ im Böhmisches Paradies an, wobei die Endung „Ensko“ auch als Kürzel für „Československo“ und somit für die frühzeitige Beendigung des Prager Frühlings gelesen werden kann, dabei fungiert die Endung zugleich als graphisches Abbild der ‚Verstümmelung‘ der Tschechoslowakei mit ‚menschlichem Antlitz‘ nach der militärischen Besetzung im August 1968.

Besonders kreativ ist Jiří Gruša im Bereich der Wortneuschöpfungen. Gedichttitel wie *Wohnworte* oder *Wortschaft* sind gute Beispiele für eine solche Spracharbeit und sind gleichzeitig als Metapher für die existenzielle Erfahrung jedes Emigranten oder aus seiner Sprache verbannten Vaganten lesbar. „Wohnen“ in „Worten“ bzw. „Worte“ und „Wanderschaft“, „Landschaft“, „Eigenschaft“, „Ortschaft“ usw. – die Assoziationskette lässt sich beliebig fortführen. Was bleibt, ist ein Ort, wo Worte zu Hause sind; ein Ort, wo der Dichter wortlos und somit heimatlos geworden ist; ein Ort, wo durch Worte erst die Heimat erschaffen wird.

Nicht selten übersetzt Gruša tschechische Wörter wortwörtlich ins Deutsche, was einerseits zur Verfremdung des deutschen Textes führt, andererseits aber auch dem

Leser Kenntnis beider Sprachen oder gute landeskundliche Kenntnisse abverlangt, um solche Sprachspiele auskosten zu können. Im Gedicht *Hafenstadt Prag* kann ein aufmerksamer Leser mit örtlichen Kenntnissen im Wort „Lachfeld“ das Prager Viertel „Smíchov“ entziffern, wobei ihm dabei die Verortung am Bahnhof helfen soll. Den Böhmerwald, tschechisch „Šumava“, nennt er in seinem Essayband liebevoll „Rauschwald“ (Gruša, 1999, S. 12), da das Substantiv Šumava im Tschechischen vom Verb „šumět“, deutsch „rauschen“, abgeleitet ist. Im bereits erwähnten Gedicht *Wortschaft* wird das lyrische Ich seiner Sprache beraubt und sprachlos, stumm: „Erst im stummland / bin ich stumm geworden“ (Gruša, 1994, S. 40). Die Sprachlosigkeit als universelle Erfahrung des Verlustes der Möglichkeit, sich frei äußern zu können oder künstlerisch adäquat auszudrücken, findet ihre Entsprechung in der wortwörtlichen Übersetzung des Wortes „Deutschland“ aus dem Tschechischen ins Deutsche („Německo“ – „němý“, deutsch „stumm“).

5. Dialogizität bei Libuše Moníková

Libuše Moníková, Repräsentantin der zweiten Generation, ist 1945 in Prag geboren. Nach dem Studium der Germanistik und Anglistik zog sie 1971 nach der Heirat zu ihrem Mann in die BRD um. Ihr Erstlingswerk *Eine Schädigung* (1981) begann sie noch auf Tschechisch zu schreiben, sie wechselte jedoch bald in die deutsche Sprache, die lebenslang ihre einzige Literatursprache blieb. Ihr bedeutendstes Werk ist der Roman *Die Fassade* (1987), für den sie in demselben Jahr mit dem Alfred-Döblin-Preis ausgezeichnet wurde und 1991 den Chamisso-Preis erhielt.

Den in ihren Texten vorhandenen Dialog der deutschen und tschechischen Sprache hat Moníková zutreffend selbst in einem Interview auf den Punkt gebracht: „Ich schreibe eigentlich tschechisch in deutscher Sprache“ (Moníková, 1993, S. 12). Auch Moníková, noch konsequenter als Jiří Gruša,² beharrt auf der tschechischen Schreibweise der Namen ihrer Romanfiguren (Václav Podolský, J. E. Purkyně, Božena Němcová, Josef Dvořák, Jaroslav Hašek, Jan Žižka in *Die Fassade*, um einige Beispiele zu nennen). Genauso werden auch tschechische Volkslieder (*Lásko, bože lásko; Teče voda teče*), Büchertitel (*Labyrint světa a ráj srdce* von Jan Ámos Komenský) sowie alle Städte-, Fluss-, Orts- und Schlossnamen in tschechischer Schreibweise angeführt.

Moníková bezieht ziemlich häufig tschechische Wörter in den deutschsprachigen Text ein, mit Übersetzung oder auch ohne, wobei die Bedeutung aus dem Kontext manchmal zu entschlüsseln ist; manchmal muss der des Tschechischen nicht mächtige Leser im Dunkeln tappen. Wenn es um die ‚universelle Frage‘ des menschlichen Daseins geht, „Kde domov můj“ – „Wo ist meine Heimat“ (Moníková,

² Moníková legte großen Wert auf die tschechische Schreibweise ihres eigenen Namens und nahm lieber eine Verzögerung der Herausgabe ihres Debütwerkes *Eine Schädigung* in Kauf, als dass sie auf die Diakritika in ihrem Autorennamen verzichtet hätte.

1987, S. 42), wird die deutsche Übersetzung des tschechischen Textes der Verständlichkeit wegen hinzugefügt, oder „Kdo jsem?“ (Wer bin ich?) fragt sich die Exilantin Francine in dem Roman *Pavane für eine verstorbene Infantin* (Moníková, 1988, S. 36). An anderen Textstellen hat die Übersetzung des tschechischen Originals eine Art kultureller Aufklärung zum Ziel: „Ich wippe vor dem Spiegel, hüpfte auf dem inkriminierten Bein, vollführe einen ‚dupák‘ – einen Trampeltanz, dann die slowakische Variante ‚odzemok‘ – zu Ehren von Jánošík und Matica slovenská.“ (Moníková, 1988, S. 142) Schwieriger wird es, wenn die Bedeutung des tschechischen Wortes aus dem Kontext abgeleitet werden muss oder wenn der deutsche Leser über den Sinn des tschechischen Wortes bzw. eines ganzen Satzes nur rätseln kann. So z.B. als Francine mit ihrer Stütze, dem bewunderten Franz Kafka, einen imaginären Dialog führt und auf Tschechisch zu ihm spricht, während Franz Kafka auf Deutsch antwortet: „Soll ich es ihm tschechisch sagen? Jste největší spisovatel století.“³ (Moníková, 1988, S. 93)

Eine weitere und ebenfalls häufige Variante der Dialogizität bei Moníková sind Phraseologismen und Idiome, die im deutschen Text irritierend und unverständlich wirken: „Ich hab’nen Kopf wie eine Scherbe!“ (Moníková, 1987, S. 300) oder „So, heiraten willst du auf alten Knien?“ (Ebd., S. 434). Ihre ‚Spezialität‘ sind diverse hybride Ausdrücke, die teils deutsch und teils tschechisch gebildet und als ein homogenes Wort, oft eingedeutscht eingesetzt werden: Die „bačas“ und „gazdas“ sind hybride Ausdrücke aus der mährischen Mundart und zugleich auch aus dem Slowakischen (Moníková, 1992, S. 195). Doch viel schwieriger wird es, wenn die Autorin als hybride Ausdrücke Wörter einsetzt, die nur in der tschechischen Umgangssprache vorhanden und ursprünglich aus dem Deutschen abgeleitet worden sind, aber im Deutschen lexikalisch anders bzw. auf einer anderen Stilebene funktionieren oder gar nicht vorhanden sind. „Verbuchtelte Arbeitsstellen“ (Moníková, 1981, S. 83) sind Arbeitsstellen, wo vorwiegend Frauen arbeiten, da „buchta“ (deutsch Buchtel) eine umgangssprachlich-abwertende Bezeichnung für Frauen im Tschechischen ist. Oft wird das tschechische, aus dem Deutschen übernommene Wort phonetisch ins Deutsche übertragen, und es ist an dem Leser, ob ihm das Wort ‚heimisch‘ in den Ohren klingen oder eher ein Rätsel bleiben wird: „zwei Fiesel auf der Letná Höhe“; „Hm, ein Feschak, er nickt zu Brandls Bild.“ (Moníková, 2000, S. 72) „Sieh dich an, wie du aussiehst! Wie ein Schupák“ (Moníková, 1996, S. 106). Ein „Feschak“ dürfte zumindest in Österreich gut verständlich sein, da es sich um die österreichische umgangssprachliche Bezeichnung für einen ‚feschen Kerl‘, d.h. einen hübschen und flotten jungen Mann handelt. Bei dem hybriden Wort „Fiesel“ gestaltet sich die Erschließung der Bedeutung schwieriger, da es um die phonetische Umschreibung der umgangssprachlichen tschechischen Bezeichnung für den Agenten der Geheimpolizei in der österreichischen Monarchie geht, von dem deutschen Ausdruck „fies“ entlehnt. Im letzten Beispiel wird schließlich eine ebenfalls aus dem Deutschen stammende

3 „Sie sind der größte Schriftsteller des Jahrhunderts.“ (Übers. v. R.C.)

umgangssprachliche Bezeichnung für einen verwahten und ungepflegt aussehenden Menschen benutzt – diesmal in einer kombinierten deutsch-tschechischen Schreibweise „Schupák“.

Aber auch wortwörtliche Übersetzungen oder neue Wortschöpfungen sind Moníková nicht fremd. So verwendet sie z.B. das Wort „Denkwürdigkeiten“ (wortwörtliche Übersetzung von „pamětihodnosti“) statt den üblichen ‚Sehenswürdigkeiten‘ (Moníková, 1987, S. 326), um das Bedeutungsvolle zu betonen, das immer erinnert und nie vergessen werden darf – allerdings höchst ironisch, da sie sich damit auf sozialistische Plattenbauhäuser in Sibirien bezieht. Hinter der Romanfigur Obram Maltzahn in *Die Fassade* versteckt sich niemand anders als der tschechische Bildhauer Olbram Zoubek (zoubek, deutsch „Zähnen“), der, worauf im Roman hingewiesen wird, Jan Palach die Totenmaske abgenommen hatte. Ähnlich verhält es sich mit dem Ausdruck „Alter Procházka“ (Moníková, 1987, S. 71), mit dem der alte österreichische Kaiser Franz Joseph gemeint ist, dem das Volk in Anlehnung an die Bilder mit dem spazierenden Kaiser den Spitznamen „Procházka“ (deutsch „Spaziergang“) verpasst hat.⁴ Solche auf Übersetzungen basierenden Wortspiele können nur bei Kenntnis beider Sprachen dechiffriert und ausgekostet werden und stellen, das sei nur am Rande bemerkt, zweifelsohne eine riesige Herausforderung für eine Übersetzung des deutschen Originals in die tschechische Sprache, die Muttersprache der Autorin dar.⁵

6. Dialogizität bei Michael Stavarič

Michael Stavarič, Vertreter der dritten Generation, ist 1972 in Brünn geboren und lebt seit seinem siebten Lebensjahr, als seine Eltern aus der ehemaligen Tschechoslowakei illegal geflüchtet sind, in Österreich. Er studierte in Wien Bohemistik und Publizistik, arbeitete zeitweilig als Kulturbeauftragter in der Tschechischen Botschaft in Wien unter Jiří Gruša, der ihn unter Anderem zur Übersetzung der tschechischen Gegenwartsliteratur ins Deutsche animierte. Sein bisheriges Werk umfasst Gedichte, Essays, Romane und Kinderbücher. 2012 erhielt er den Chamisso-Preis, für seine Kinderbücher dreimal den Österreichischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur.

Die deutsche Sprache wurde für Stavarič zu seiner natürlichen Literatursprache, doch der bilinguale Hintergrund scheint ihn entscheidend beeinflusst zu haben. Seinen besonderen Sprachstil, die formale Prägnanz und vor allem die Aufwertung der Form gegenüber dem Inhalt führt er auf seine Bilingualität in der Kindheit zurück: „Es gab natürlich vor deutschen Büchern für mich schon tschechische,

⁴ Zur Spracharbeit und Dialogizität in Moníkovas Werk näher in Lejsková, 2005, S. 277-286.

⁵ Dies ist unter Anderem auch ein Grund dafür, dass die Rezeption von Moníková in Tschechien relativ spät eingesetzt hatte. Vgl. dazu Cornejo, 2005, S. 256-276.

nämlich Kinderbücher: Ferda Mravenec, die Märchen von Karel Jaromír Erben und überhaupt war die tschechische Märchen- und Sagenwelt sehr präsent für mich.“ (Kirschner, 2007)

Stavaričs Vorliebe für einen spielerischen Umgang mit den einzelnen Wörtern, deren Klang und Etymologie schlägt sich insbesondere in seinen Kinderbüchern nieder, für die er inzwischen mehrmals mit renommierten Preisen ausgezeichnet wurde. In seinem Kinderbuch *Gaggalagu* (2006) mit Bildern von Renate Habinger geht Stavarič der Frage nach, ob sich Tiere untereinander, wenn sie auch aus unterschiedlichen Ländern kommen, verstehen können. Von seiner Kindheits-erinnerung inspiriert, konzipierte Stavarič ein buntes Bilderbuch mit witzigen Texten, in denen sich Prosa und Poesie, Schrift und Bild verschränken und ineinanderfließen. Dabei sind der Klang, die Melodie, der Reim und onomatopoe- tische Wörter von essentieller Bedeutung:

In Rumänien kläffen die Hunde ham ham,
recht sonderbar.

Meine Frau aber sagt:
Ach wo, ham ham, das hört sich an –
ganz nach meinem Mann!
(Stavarič, 20016, S. 9)

Während das „ham ham“ in einem Land das Kläffen eines Hundes bedeutet, ist „ham ham“ in einem anderen Land ein Ausdruck fürs Essenwollen, wohl bemerkt in der Kindersprache. Mitunter klingt auch die Kritik an dem verbreiteten Familienbild mit der traditionellen Rollenverteilung an – ein Kinderbuch nicht nur für Kinder. In 14 Tiergeschichten wird das Thema der Sprache der Tiere in der Welt durchgespielt – auf eine besonders abwechslungsreiche und außerge- wöhnliche Weise erfährt der Leser, wie die Tiere in anderen Ländern krähen, bellen oder quaken. Der Buchtitel bezieht sich auf das Krähen eines Hahnes in Island. Das sprachspielerische Grundprinzip wird gleich am Anfang des Buches zum Programm erhoben, indem die Autoren – Michael Stavarič als Autor des Textes und Renate Habinger als Urheberin der Bilder – sich in Hunde ‚verwandeln‘ und der eine auf Tschechisch „haf, haf“ und der andere auf Deutsch „wau, wau“ bellt.

Ähnlich wird mit der möglichen Wortbedeutung der einzelnen Tierlaute gespielt, der Fantasie sind dabei keine Grenzen gesetzt: das italienische „bau bau“ evoziert das deutsche „bauen“, das Baskische „zaun zaun“ bringt wiederum die „Zäune“ ins Spiel:

Letzten Sommer in Italien,
wir kamen aus dem Staunen nicht mehr raus –
bau bau bellen dort die Hunde, aber bauen tun die nichts.

Im Baskenland, ließ ich mir sagen,
bellen Hunde zaun zaun, da muss ich mich fragen,
was meinen die? Zäune sah ich nie!
(Stavarič, 2006, S. 9)

Das Blöken eines Schafes in Vietnam „beh ehe ehe“ birgt auch eine Pointe und ein Substantiv:

Und in Vietnam? Dort lebte ein Mann,
der hatte ein Schaf, dem war so warm.
Das blökte: beh ehe ehe.
Und wisst ihr was?
Der Mann hat geheiratet.
(Stavarič, 2006, S. 13)

Auf einem ähnlichen Prinzip sind weitere Tiergeschichten aufgebaut, wobei auf der vorderen Seite dem Bilderbuch ein Transparentblatt beigefügt ist, das sozusagen entschlüsselt, welche Tiersprache in welchem Land gesprochen wird.

2010 erschien im Wiener Luftschacht Verlag Stavaričs drittes Kinderbuch unter dem Titel *Die kleine Sensenfrau*, welches sich eines schwierigen Themas – des Todes – annimmt. Ein kleines Mädchen macht sich auf den Weg in die große Welt, um die Welt und sich selbst kennenzulernen und dabei zu erfahren, wie man erwachsen wird und wer sie eigentlich ist, denn sie ahnt nicht, dass sie die Tochter des Todes ist. Ein ungewöhnlicher Einfall, den Tod als ein kleines Mädchen zu entwerfen (bildlich von Dorothee Schwab gestaltet), das durch die Welt geht und allmählich zur jungen Frau reift – verständlicher jedoch, wenn man den bilingualen Hintergrund des Autors in Betracht zieht. In einem imaginierten Interview mit der kleinen Sensenfrau begrüßt der Autor (M) seine Figur (S) mit dem tschechischen Gruß „Ahoj“ und erklärt ihr, wie er auf die Idee gekommen ist, den Tod an einer weiblichen Figur abzuhandeln – der Tod ist in der tschechischen Sprache nämlich weiblich:

S: Ahoj?

M: So begrüßen einander die Tschechinnen und Tschechen, ich bin damit aufgewachsen.

S: Ach, Schmarrn, das rufen sich doch die Seeleute zu, Schiff ahoi, oder?

M: Da hast Du auch wieder Recht, aber vielleicht hängt das ja zusammen – immerhin wissen wir doch alle: Böhmen liegt am Meer. [...] Deine Entstehung hat tatsächlich etwas mit dem Tschechischen zu tun – dort ist der Tod nämlich weiblich, also eine „die Tod“. Und ich wollte mich schon seit längerem mit einer Figur beschäftigen, die dieses Thema behandelt. (AHOJ 2010, S. 19)

Auch auf diese Weise, latent statt explizit, kann die Dialogizität ihren Eingang in die literarischen Werke der Autoren finden und ein unerwartet erfrischendes, gender-verkehrtes Rollenspiel ins Spiel bringen.

7. Schlussfolgerung

Ob „stummland“, „wohnworte“, „Schupák“, „Fiesel“ oder ein weiblicher Tod – das alles sind Facetten und Nuancen einer feinfühligem und den Texten evident oder weniger evident beigemischtem Mehrsprachigkeit – unabhängig davon, wie wir das Phänomen bezeichnen wollen. Fest steht, dass die Literaturwissenschaft sich auf die Mehrsprachigkeit zunehmend fokussiert und nicht nur den Zusammenhang von Mehrsprachigkeit und Identität untersucht, sondern auch den Zusammenhang von individueller und gesellschaftlicher Mehrsprachigkeit und Kreativität im Allgemeinen bzw. literarischer Kreativität im Besonderen, wie z. B. die 2010 erschienene Publikation *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Die Publikation *Bewegte Sprache. Vom „Gastarbeiterdeutsch“ zum interkulturellen Schreiben* (2014) zielt dagegen darauf hin, die ersten gemeinsamen Merkmale einer ‚interkulturellen Sprache‘ zu identifizieren und zu beschreiben. Ist es die Wechselwirkung zwischen der deutschen Sprache und der latent vorhandenen Fremdsprache? Ist es die Strategie einer „synchron aufgebauten Erzählsprache“? Oder die „historische Tiefe und Dicke der Geschichtsstränge einzelner Wörter“? Oder die „inszenierte Verfremdung, Sprachinszenierung und Selbstdarstellung der Autoren“? Ist es die „interkulturelle Intertextualität und Synchronisierung der Sprachen“ oder die „poetische Inszenierung der metaphorischen Visualität“? (Chiellino, 2014, S. 9-12) Ob das Eine oder das Andere, oder alles zugleich, ob wir von der Dialogizität oder einer ‚interkulturellen Sprache‘ sprechen, falls es so eine gibt – ausschlaggebend ist, dass es sich um eine neue Qualität und sprachliche Bereicherung der literarischen Texte handelt. Und darin sehe ich den Mehrwert dieser Literatur – in ihrer in sich stimmigen Mehrstimmigkeit, die uns eine neue Lesedimension eröffnet, einen sprachlich und kulturell offenen Leser einfordert und somit unseren Blick auf die Welt zu erweitern vermag bzw. zu ihrem besseren Verständnis beitragen kann.

Abstract

The paper discusses how migration literature, still marginalized in the 1980s and today labelled as „intercultural literature“, gradually became established on the literary market and now is the main trend of German-language contemporary literature. The „localization“ of „intercultural literature“ between periphery and centre and its added value are presented by the examples of the authors of Czech origin Jiří Gruša, Libuše Moníková, and Michael Stavarič.

Keywords

intercultural literature, migration literature, multilingualism, Jiří Gruša, Libuše Moníková, Michael Stavarič

Quellenverzeichnis

AHOJ! (2010). Die kleine Sensenfrau im Interview mit Michael Stavarič und Dorothee Schwab (o. V.). In: *1000 und 1 Buch*, Nr. 1/2010, S. 19-20.

Gruša, Jiří (1991). *Der Babylonwald. Gedichte*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Gruša, Jiří (1994). *Wandersteine. Gedichte*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Gruša, Jiří (1999). *Gebrauchsanweisung für Tschechien*. München, Zürich: Piper.

Moníková, Libuše (1987). *Die Fassade. M.N.O.P.Q.* München, Wien: Hanser.

Moníková, Libuše (1988). *Pavane für eine verstorbene Infantin*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.

Moníková, Libuše (1992). *Treibeis*. München, Wien: Hanser.

Moníková, Libuše (1993). Češi jsou národ spolužáků. (Interview mit Helena Kanyar-Beckerová. In: *Literární noviny*, Jg. 4, Nr. 36, vom 09.09.1993, S. 12.

Moníková, Libuše (1996). *Die verklärte Nacht*. München, Wien: Hanser.

Moníková, Libuše (2000). *Taumel*. München, Wien: Hanser.

Rabinovici, Doron (2009). Differenzialgleichung des Multilingualen. In: *Standard*, 04.-05.07.2009, Album S. 11.

Rajčić, Dragica (1986). *Halbgedichte einer Gastfrau*. St. Gallen: Narziss und Ego.

Stavarič, Michael (2006). *Gaggalagu*. Idstein: kookbooks.

Stavarič, Michael (2010). *Die kleine Sensenfrau*. Wien: Luftschacht.

Literaturverzeichnis

Ackermann, Irmgard (1997). Der Stellenwert des Sprachwechsels in der „Ausländerliteratur“. In: Samuel Beer (Hg.). *Sprachwechsel. Eine Dokumentation der Tagung „Sprachwechsel – Sprache und Identität“*, 22. bis 24. November 1996 im Deutschen Literaturinstitut der Universität Leipzig. Esslingen am Neckar: Künstlergilde. S. 16-41.

Biondi, Franco u. Rafik Schami (1981). Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur. In: Christian Schaffernicht (Hg.). *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*. Fischerhude: Atelier im Bauernhaus. S. 124-136.

Bürger-Koftis, Michaela, Schweiger, Hannes u. Sandra Vlasta (Hg.) (2010). *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien: Praesens.

Cornejo, Renata (2005): „Ich schreibe eigentlich tschechisch in deutscher Sprache“. Zur Rezeption von Libuše Moníková's Werk in ihrem Heimatland. In: Patricia Broser u. Dana Pfeiferová (Hg.). *Hinter der Fassade: Libuše Moníková*. Wien: Edition Praesens, S. 256-276.

Cornejo, Renata (2010). *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens.

Chiellino, Carmine und Natalia Shchylevska (Hg.) (2014). *Bewegte Sprache. Vom „Gastarbeiterdeutsch“ zum interkulturellen Schreiben*. Dresden: Thelem.

Lejsková, Alena (2005). Das Phänomen der tschechischen Lexik in der Romansprache von Libuše Moníková. In: Patricia Broser u. Dana Pfeiferová (Hg.). *Hinter der Fassade: Libuše Moníková. Beiträge der internationalen germanistischen Tagung České Budějovice – Budweis 2003*. Wien: Praesens. S. 277-286.

Schmidt-Dengler, Wendelin, Johann Sonnleitner u. Klaus Zeyringer (Hg.) (1994). *Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs*. Berlin: E. Schmidt.

Weinrich, Harald (1982). Vorwort. In: Irmgard Ackermann (Hg.). *Als Fremder in Deutschland: Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag. S. 9-11.

Weinrich, Harald (1983). „Um eine deutsche Literatur von außen bittend.“ In: *Merkur*, Dez. 1983, Heft 5, S. 911-920.

Internetquellen

Baumberger, Christa: Dragica Rajčić „Gastfrau“ der deutschen Sprache. URL: <http://www.culturactif.ch/viceversa/rajcicprint.htm> (zuletzt geprüft am 10.05.2017)

Kirschner, Thomas (2007): Kultursalon – Michael Stavarič – österreichische Literatur mit mährischen Wurzeln. Gespräch mit Thomas Kirschner. Gesendet von Radio Prag am 05.06.2007. URL: <http://www.radio.cz/de/rubrik/kultur/michael-stavaric-oesterreichische-literatur-mit-maehrischen-wurzeln> (zuletzt geprüft am 10.05.2017)

Robert Bosch Stiftung. URL: <http://www.bosch-stiftung.de> (zuletzt geprüft am 10.05.2017)

**„ich die vart also bewar, / daz nimmer minen
blozen lip / beschowet“¹**

**Durch Exzess ins Zentrum:
Die Venusfahrt als transkulturelles
Initiationsverfahren im *Frauendienst***

Imre Gábor Majorossy

Annotation

In Ulrichs von Liechtenstein *Frauendienst* tauchen zahlreiche Motive auf, welche von einem weitgehenden Kulturtransfer zeugen dürften. Das deutlichste Beispiel dafür ist die Venusfahrt des Erzählers, wobei der bislang abgewiesene Ritter den Einsatz deutlich erhöht, und eine im Ganzen vollkommen inszenierte Liebesfahrt unternimmt. Dabei schafft er nicht nur zwischen seiner eigenen ritterlichen Kultur und der weit entfernten Antike eine plakative Verbindung, sondern versucht, dank der Instrumentalisierung der Liebestradition, von der verachteten Peripherie her ins ersehnte Zentrum zu gelangen.

Schlüsselwörter

Ulrich von Liechtenstein, Verkleidung, Rollenspiel, Kulturtransfer

1. Einleitung

Unter den vielfältigen Abenteuern der Hauptfigur im *Frauendienst* Ulrichs von Liechtenstein finden sich mehrere Szenen, welche eine Verbindung zwischen unterschiedlichen Kulturen schaffen. Abhängig davon, wie Kultur aufgefasst wird, können unterschiedliche, mehr oder weniger verblüffende Ereignisse zitiert werden, bei denen der Erzähler, der auch Ulrich genannt werden darf, alles einsetzt, um sein Ziel zu erreichen, was für seine geliebte Herrin und sein Publikum nachvollziehbar ist. Dabei sollte nicht nur die hier zu behandelnde Venusfahrt erwähnt werden, sondern einerseits das höfische Umfeld, wo sich die Handlung abspielt, und andererseits auch brutale Einzelheiten wie die Mundoperation oder das Abhacken des Fingers. Im Folgenden wird versucht, zumindest einen kurzen Blick darauf zu werfen, aus welchen Gründen die Entscheidung getroffen wird, die sogenannte Venusfahrt zu unternehmen bzw.

1 Ulrich von Liechtenstein (1987): 464, 2-4a (Wie üblich, werden immer Strophen- und Zeilennummer angeführt).

welche kulturellen Strömungen dabei zur Geltung kommen. Der vorliegende Beitrag kann zugleich als Fortsetzung bzw. Ergänzung der früheren Untersuchung² verstanden werden, die Ulrichs blutigen Liebesbeweis im Rahmen eines möglichen Initiationsverfahrens behandelt hat. Über die Auslegung der kulturellen Wechselwirkungen und gesellschaftlichen Veränderungen hinaus ist es Ziel, deutlich zu machen, wie sich die Venusfahrt an Ulrichs bereits eingeleitetes ritterliches Initiationsverfahren anpasst. Um dies zu erreichen, scheint es sinnvoll, uns ein Bild von der Handlung zu machen, d. h. wie Ulrich zur Entscheidung kommt, nach Aufsehen erregenden Schritten etwas noch Auffälligeres vorweisen zu wollen.

2. Immer höher

2.1. Minnedienst aller Art: Turniere, Dichtungen, Büchlein

Von Anfang an bewegt sich Ulrich in einem höfischen Umfeld. Er gehört von Jugend an zur höfischen Gesellschaft, deren Mitglieder durch zahlreiche Proben im Minnedienst herangereift sind. Unabhängig davon, wie viel Glauben den Einzelheiten der fiktiven Autobiographie geschenkt werden kann³, lässt sich feststellen, dass die erste Phase seiner Ritterlaufbahn keine Besonderheit aufweist. Nach mehreren Ablehnungen bittet er um Erlaubnis, als ob er doch im Dienste einer Frau stünde, eine ungewöhnliche Fahrt unternehmen und in deren Verlauf als Ritter der Frau auftreten zu dürfen:

*bit si ir güete an mir bewarn
also, daz si mit willen mir
erloube, daz ich den dienst ir
diene als ich doch willen han.* (Ulrich, 1987, 465, 4-7)

2 Imre Gábor Majorossy: Bittersüße Begegnungen: Grenzüberschreitende Liebesbeziehungen und Freundschaften im Schatten der Kreuzzüge („strit und minne was sin ger“ – Fallbeispiele aus altfranzösischen und mittelhochdeutschen Erzählungen), Frank & Timme, Berlin, 2015, 31-52.

3 Als Beispiel für diese Kontroverse seien hier nur zwei tendenziell gegensätzliche Zitate angeführt: „Er [sc. der Roman] darf deshalb nicht als ein historisches Zeugnis für den Wahrheitsgehalt der in der Minnedichtung dargestellten Minnedienstverhältnisse verstanden werden. Zwar werden in ihm Formen des Minnedienstes geschildert, die auch hinter den Dienstwendungen und Beteuerungen der Minnesänger zu stehen scheinen; doch das um 1255 verfasste Frauendienstmaere setzt die hochhöfische Minnedichtung schon als bekannt voraus, ist selbst den literarischen Vorbildern nachgebildet, kann also nichts über deren Wirklichkeitshintergrund aussagen.“ (Peters, 1971, S. 165) „Auch wenn man mit der Mehrheit der Forschung davon ausgehen kann, dass Venus- und Artusfahrt fiktive literarische Entwürfe sind und die Darstellung somit nicht historisch wahr ist, so ist sie doch historisch richtig. Sie ist insofern richtig, als der Autor souverän jedem Ort der Kostümfahrten die passenden Personen zuordnet. Sie ist richtig, weil er nicht willkürlich Namenslisten abschreibt, sondern die Region mit Bedacht und ausgezeichnetem Wissen über die Macht- und Besitzverhältnisse politisch kartographiert. Ulrich oder wenn man vorsichtiger formulieren will: der Autor des Frauendienst weiß genau, wen er wo antreffen kann, und bietet eine Art Ministerialen-Almanach für den Raum von Oberitalien bis nach Böhmen. [...] Es geht nicht darum, ob der historische Ulrich von Liechtenstein die geschilderten Kostüme tatsächlich unternommen hat, sondern dass der Frauendienst in prosopographischer Hinsicht Auskunft über die Beziehung der Ministerialen und Landherren gibt, dass er mit einer für eine literarische Quelle ungewöhnlichen Exaktheit und Genauigkeit festhält, wer in wessen Gefolge auftritt und wer welchem Wirkungsbereich zugeordnet wird.“ (Linden, 2010, S. 83-84)

Bald bekommt Ulrich die Zustimmung, sogar eine Verheißung eines reichen Lohnes:

[...] daz er die vart getuot,
als du mir sagest, si ist im guot,
im wirt dar umbe ein sölher solt,
daz im die biderben werdent holt. (Ulrich, 1987, 467, 3b-6)

Unter diesen Umständen beginnt die Venusfahrt, wobei mehrere kulturelle Traditionen eine Rolle spielen dürften. Wie bereits erwähnt, ist Ulrich dem Ritterstand zugehörig, dessen Mitglieder sich für eine seit langem etablierte Wertvorstellung einsetzen, die unter anderem die *ère*, die *triuwe* und die *staete* umfasst.⁴ Es wird offensichtlich, dass Ulrich in Bezug auf die *mâze*⁵, d. h. die der antiken *mesotés* bzw. *temperantia* entsprechende Mäßigung, Eindämmung bzw. Dämpfung der Emotionen, vor allem jener der Liebesleidenschaften, die bekannten ritterlichen Erwartungen nicht erfüllt. Davon zeugen seine bislang ergriffenen Maßnahmen, bei denen er nicht nur auf sich selber, sondern auch auf die Reaktionen der Herrin keine Rücksicht nimmt. Im besten Fall werden die Reaktionen missverstanden, was dann direkt zur Venusfahrt führt.

Neben seiner Ritterrolle betrachtet sich Ulrich auch als Minnesänger, der im Dienst einer Herrin dergestalt steht, dass die dazu gehörige Tätigkeit im Zeichen der *minne* in dichterischen Werken zur Geltung kommt⁶. Auffällig ist, in wie vielen Gattungen Ulrich das umfangreiche Lebensprogramm vorträgt⁷. Abgesehen von den längeren narrativen Abschnitten enthält die fiktive Autobiographie Briefe, Lieder und Büchlein, die alle von derselben Hingabe Zeugnis ablegen. Ohne Gedichte dürfte es ihm unmöglich sein, die *minne* zu erleben, die ihn wiederholt dazu treibt, ja sogar zwingt, immer neue Ausdrucksformen einzusetzen. Deswegen wechseln sich die eben genannten Gattungen ab, weil die *minne* für Ulrich emotionelle Leidenschaft und persönliche Ausdrucksform zu gleicher Zeit darstellt.

Wenn Ulrichs Lage in einer breiteren Perspektive betrachtet wird, fällt auf, dass im Hintergrund aller Bemühungen der tiefe Wunsch steht, sich die Gunst der Frau zu erwerben. Zugleich, vor allem wegen der wiederholten Ablehnung, fühlt er sich dieser Frau unwürdig, da er kaum eine Chance hat, zu ihrem anerkannten

4 Sie kommen mehrmals wortwörtlich vor, z.B.: „Stichet min vrowe Vênus deheinen ritter nider, der sol envier enden in die werlt nigen einem wibe ze èren.“ (Ulrich, 1987, Prosabrief B, 21-23); „chanstu, Minne, triuwe minnen, / so hilfestu mir enzit.“ (Ulrich, 1987, Lied 7, IV, 7-8); „daz mich diu minne da niht vie, / daz wande niht wan diu staete min.“ (Ulrich, 1987, 936, 3-4.)

5 Das scheint auch für Ulrich deutlich geworden zu sein, als er aus dem gescheiterten Dienst scheidet: „Gegen dem winer ich do sanc / ein tanzwise ze mazen lanc / und churz ze rechter maze gar. / diu wort dar inne waren war: / ich sprach drinne von der staeteheit.“ (Ulrich, 1987, 1371, 1-5)

6 Dazu ist Ulrich von Anfang an entschlossen: „Guot niuwe liet ich von ir han / gesungen; des soltu niht lan, / [...] / ich lob si immer, als ich sol / und als ich si ie ze loben pflac. / ir güete vol loben niemen mac.“ (Ulrich, 1987, 66, 1-2; 6-8)

7 „Gewiss wechselt Ulrich problemlos zwischen Minnesang, Aventurefiktion, ritterlicher Lebenslehre, sozialer Anklage und politischem Kommentar. Typisch für den Frauendienst ist gerade die Mischung unterschiedlicher literarischer Formen, Darstellungsebenen und Diskurstypen.“ (Müller, 1984, S. 46)

Minneritter zu werden. Ungeachtet dessen entscheidet er sich trotzdem, sich den Mund operieren zu lassen, was die Neuauflage seiner Werbung auch visuell hervorhebt und den ersten Schritt eines längeren Verfahrens darstellt. Denn Ulrichs neuer Anlauf hat einen Aufstieg zum Ziel, an dessen Ende die seit langem ersehnte Liebesbelohnung stehen soll⁸. Um sie zu empfangen, muss sich Ulrich als ein tapferer Ritter erweisen und mit Heldentaten in den Ritterstand zurückkehren. Da er aus mehreren Gründen diesen Stand, das Zentrum schlechthin, verlassen hat, muss er nun von der Peripherie, aus dem abgelehnten Zustand den Weg durch den Minnedienst zu seiner Herrin, seinem Lebenszweck, finden. Er greift deshalb auf eine ältere kulturelle Tradition zurück, wobei die Vollmitgliedschaft in einer vornehmen Gruppe durch unterschiedlichste, oft schmerzhafteste Proben und auffällige Leistungen erreicht werden kann⁹. Jede einzelne Tat findet ihre Stelle innerhalb eines Verfahrens, das darauf ausgerichtet ist, Ulrich in den Ritterstand zu versetzen, wo er sich derzeit nicht befindet. Dabei wird er allmählich in die Minnerittergemeinschaft eingeführt, eingeweiht bzw. initiiert. Nachdem er alles was ihm notwendig scheint, durchgeführt hat, fühlt er sich wieder selbstbewusst und stark genug, sich erneut bei seiner Herrin zu melden. Er schickt ihr, als einzigartiges Gesamtkunstwerk, die Gedichtsammlung mit dem abgehackten Finger, welches zwar nicht die erwartete Antwort auslöst, aber auf keine deutliche Ablehnung stößt. Ulrich muss nun die Werbung fortsetzen und mehr leisten, was all seine bisherigen Handlungen übertrifft.

2.2. Venusfahrt: Verkleidung, Rollenspiel und Initiation

Als erhöhter Einsatz soll sich die sogenannte Venusfahrt erweisen, die mehrere bisherige kulturelle Gebräuche miteinander verbindet und Ulrichs ritterliche Berufung auf einer höheren Ebene darstellt. Dabei kommen weitere, bislang nicht behandelte Aspekte aus dem Kulturerbe zur Geltung, die dem Erzähler bekannt gewesen sein sollten. Im Rahmen des neuen Abenteuers schöpft Ulrich einerseits aus der zeitgenössischen, andererseits aus der antiken Kultur. Im Vergleich zu den traditionellen ritterlichen Rollen ist Ulrichs Wahl, sich als Venus zu verkleiden, noch auffälliger und rätselhafter¹⁰. Nach seinem Schritt wäre es nämlich

8 „ich will in einer vrowen wis / durch si werben umbe pris, / der süeze got müeze mich bewarn!“ (Ulrich, 1987, 458, 3-5) „Ulrich erhofft sich durch den Dienst und die ere, die er durch seine ritterlichen Taten gewinnt, nichts anderes als den Minnelohn von seiner Dame und damit die Befriedigung seines Begehrens nach dem Weiblichen.“ (Moshövel, 1999, S. 354)

9 „Der Ritus vollzog sich immer tief im Walde oder im Dickicht unter strenger Geheimhaltung; er war von körperlichen Mißhandlungen und Verletzungen (Abhacken eines Fingers, Ausschlagen mehrerer Zähne u. a.) begleitet.“ (Propp, 1987, S. 64) „Die Initiation im engeren Sinne besteht aus einer Reihe von auferlegten Proben, durch die der Initiand erwachsen werden und ursprünglich magische Kräfte über die Natur erhalten soll. [...] Mit der Initiation hat der Initierte besondere Eigenschaften erworben, die er jetzt eine Zeitlang auf die Probe stellt, ausübt, verfestigt.“ (Metzeltin – Thir, 2012, S. 61)

10 „Daß ein höfischer Minneritter zu Ehren seiner Dame eine aufwendige Kostümfahrt organisiert, ist außergewöhnlich, aber nicht einzigartig. [...] Sogar die Ausgestaltung der Venusfigur und ihre Präsentation in einer Verkleidungsfahrt gehen nicht auf Ulrichs Originalitätskonto, sondern er fügt bereits vorhandene Traditionen entsprechend seinen Zielen versatzstückartig neu zusammen. [...] In der lateinischen Tradition kann man die Venusfigur bis zur Antike zurückverfolgen.“ (Linden, 2004, S. 91-92)

leicht, daran zu denken, dass er sich darum bemüht, sich gewissermaßen mit der antiken symbolischen Gestalt der unfassbaren Liebe zu identifizieren. Wenn man sich seinen Verkleidungsakt aber etwas näher vor Augen führt, wird es deutlich, wie Ulrich durch diesen die Aufmerksamkeit aller, denen er auf seiner bevorstehenden Fahrt begegnet, auf sein Anliegen lenken will¹¹. Drittens tritt die Göttin Venus auf, an die niemand mehr religiös glaubt, aber deren Darstellung allen die Liebe in Erinnerung ruft und deren Veranschaulichung kaum nur als Rollenspiel wahrgenommen werden kann. Durch seinen auffälligen Auftritt unterscheidet sich Ulrich von den weiteren anwesenden Rittern und gerät auf einen Schlag ins Zentrum der jeweiligen örtlichen Gesellschaft. Aus einem weiteren Blickwinkel kann Ulrichs Verkleidung als Fortsetzung vorangehender Schritte verstanden werden. Wenn seine Bemühungen um die Liebe der Herrin als Stationen auf dem Weg der andauernden und allmählichen Abtötung des Selbst betrachtet werden, dann erscheint die Verkleidung in eine Frau als eine noch tiefgreifendere Änderung der Grundlagen seines Daseins¹². Ihm dürfte nichts als zu übertrieben erscheinen, um als anerkannter Minneritter seine noch zögernde Herrin gewinnen zu können.

Es scheint nicht notwendig zu sein, jeden Kampf der langen Venusfahrt im Einzelnen zu verfolgen. Hinsichtlich der kulturellen Vielfalt, die das eigenartige, vollkommen inszenierte Unternehmen aufweist, sollen jene Abschnitte bzw. Einzelheiten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken, in denen die kulturelle Identität und das gesellschaftliche Selbstbekenntnis des unbekanntenen, als Frau verkleideten Ritters hinterfragt werden können. Im Wahrnehmungsprozess tauchen nämlich Fragen auf, die sich auf jenen kulturellen Aspekt richten, welchen der unerkennbare Ritter während seiner auffälligen Auftritte offensichtlich oder verschleiert zur Geltung bringt.

3. Ritter im Venuskleid

3.1. Kundmachung

Ulrichs Rollen können nicht gleichrangig bewertet werden. Offensichtlich sorgt die Venusrolle am meisten für Aufregung, weil sie eine plakative Verbindung zwischen der zeitgenössischen Ritterkultur und der weit entfernten antiken

11 „Er ist auf seine Verkleidung stolz, denn er ist prächtiger gekleidet als so manche Frau und erregt dadurch viel Aufsehen bei Männern und Frauen. Ulrichs Maskerade ist ein Spiel, das von allen durchschaut und mehr als nur akzeptiert wird.“ (Wechselbaumer, 1999, S. 334) „Die Wirkung seiner Venusverkleidung auf das Publikum erzielt Ulrich nicht nur durch die Tatsache, daß er sich als Göttin Venus verkleidet, sondern durch die Art und Weise, wie er dies tut. Jedes Detail der Verkleidung scheint durchdacht, Ulrich hat weder Kosten noch Mühen gescheut, um einen möglichst perfekten Eindruck als Venus zu hinterlassen.“ (Linden, 2004, S. 94) „Wie sehr der Spielcharakter bewußt gehalten ist, wird dort besonders offenkundig, wo Rollen als solche innerhalb der Geschichte durchschaut werden: ‚des wart gelachtet da genuoc‘ (933,8)“ (Reiffenstein, 1976, S. 108)

12 „Wenn allerdings Mundoperation und Verlust des Fingers Verweiblichung und Entmännlichung andeuten, stellt sich der weibliche Körper im ‚Frauendienst‘ nicht nur als der durch Bewegungsnormen eingeschränkte Körper dar, sondern auch als der manipulierte, der verstümmelte und der durch den Defekt von der Norm abweichende Körper.“ (Moshövel, 1999, S. 361)

Kultur schafft¹³. Dem ersten Kampf geht eine Art Stellungnahme voran: Der *Prosabrief B* bestimmt die Regeln im Namen des Venusritters, wofür er kämpfen wird („wil si leren, / mit wiegetanen dingen si werder vrowen / minne verdienen oder erwerben suln“) (Ulrich, 1987, *Prosabrief B*, 7c-9), welche Route er verfolgen wird („uz dem mer / zu Meisters [...] enhalp der Tye ze Beheim“) (Ulrich, 1987, 11b-12a; 55b) und warum er unbedingt unerkennbar bleiben will („Si will uf der vart / ir antlütze noch ir hende“) (Ulrich 1987, *Prosabrief* 56b-57a). Nach dem Ende der langen Fahrt zwischen Mestre und jenseits der Thaya wird ein Turnier in Korneuburg¹⁴ angeboten, wo alle Ritter eingeladen, ja sogar aufgefordert werden, Ulrich entgegenzureiten. Sonst würden sie von der Minne und den schönen Frauen missachtet werden:

*[...] swelch ritter
ir vart vernimet und gegen ir niht en-
kumt, den tuot si in der minne aehte
und in aller guoten wibe ehte.* (Ulrich, 1987, *Prosabrief B*, 60c-64a)

3.2. Die Venusfahrt im Alltag

Wie die Venusfahrt in die Praxis umgesetzt wird und wie der Unbekannte empfangen wird, stellt sich anlässlich jener Auftritte heraus, die im ritterlichen Umfeld stattfinden. Dabei sollen sein Venus darstellender Auftritt und seine Schweigsamkeit in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken:

*die ritter heten alle mich
deswar vil gern do gesehen,
des moht da niht geschehen,
wan ich mich uf der vart nie
deheinen man gesehen lie.* (Ulrich, 1987, 522, 4-8)

Im Gegensatz zu dieser stolzen Aussage wird berichtet, wie Ulrichs Identität teils doch enthüllt worden ist. Während der Messe wird der Friedenskuss erteilt, was unausweichlich zur Enthüllung führt: „wie nu, ir sit ein man? / daz han ich kürzlich wol gesehen;“ (Ulrich, 1987, 538, 2b-3) Trotz ihrer Überraschung

13 „Eine derartige ‚Modenschau‘ ist zwar für die mittelhochdeutsche Literatur ungewöhnlich, doch ist das Cross Dressing selbst kein Einzelfall und die Figur der Venus selbstredend keine Erfindung Ulrichs: So erscheint die antike Liebesgöttin Venus in Texten des Mittelalters als Sternbild, Tagesgöttin, Dämon, insbesondere aber als Figur Vergils und seiner Aeneis. Von besonderer Relevanz ist die Venus als Allegorie der Liebe. Sie spielt eine wichtige Rolle in der Liebeslyrik, der Vaganten- sowie der allegorischen Dichtung.“ (Ackermann, 2009, S. 251-252)

14 Sandra Linden argumentiert überzeugend dafür, dass Niuwenburc / Niwenburc (z. B. Brief B, 51) nicht Klosterneuburg, sondern Korneuburg gewesen sein soll. Ulrich erwähnt nur eine Überquerung der Donau („über die Tuonowe fuor ich da / und reit enhalp ze Niwenburc sa“ Ulrich, 1987, 884, 3-4.), was nötig ist, um in Korneuburg eintreffen zu können. Warum hätte er die Donau überquert, um aus Wiener Neustadt kommend Klosterneuburg zu erreichen? Und falls ja, warum erwähnt er dann die zweite Überquerung nicht? (Vgl. Linden, 2004, S. 166, Fußnote 484)

bewahrt die nebenstehende Frau das Geheimnis, und kein Wort fällt mehr darüber, dass der Venusritter ein Mann ist¹⁵.

Die ausführliche Darstellung, wie in die Kirche hinein und von der Kirche weg gezogen wird, mag für eine gewöhnliche höfische Beschreibung gehalten werden; aber sie ist vielmehr ein durchdachter Lagebericht von Ulrichs Erfolg auf dem Weg zum Zentrum der Rittergesellschaft. Dank der Verkleidung ist er nämlich nicht nur ein Ritter unter zahlreichen anderen, die am jeweiligen Turnier teilnehmen, sondern eine rätselhafte Figur, die offensichtlich eine Rolle spielt¹⁶, aber deren wahre Identität und Motivation verschleiert bleiben. Der vorhin zitierten Szene folgt eine weitere, die den Aufstieg deutlich macht. Am Abend des Turniers in Gemona sammeln sich Ritter vor der Unterkunft der Frau Venus, um Kämpfe zu führen. Dieses Ereignis weist wieder darauf hin, dass die schweigsame Figur, wer auch immer sie in der Tat sei, in den Mittelpunkt der jeweiligen ritterlichen Gemeinschaft rückt.

*die ritter man do chomen sach
mit einem buhurt wunneclich,
da wart geriten riterlich
vor der herberge min,
[...]
ez sahen gern diu ougen min
der ritter ritterliche tat;
swelch ritter hochgemüete hat,
den sol man hoher minne wern,* (Ulrich, 1987, 574, 2-5; 575, 4-7)

Der Ruhm des unbekanntes Ritters verbreitet sich dermaßen, dass er an den bevorstehenden, im zitierten Prosabrief vorangekündigten Kampfstationen von den Rittern erwartet wird¹⁷. Darüber freut sich Ulrich so, dass er zu vergessen scheint, dass er schweigsam bleiben muss, und dem Fürsten von Kärnten seine Freude zum Ausdruck bringt: „ich sihe dort ligen ritterschaft / gegen mir mit ritterlicher craft, / des pin ich herzenlichen vro.“ (Ulrich, 1987, 590, 3-5) Seit der ersten Enthüllung in der Messe redet Ulrich wieder, was ermöglichen würde, an der Stimme seine wahre Person zu erkennen. Die Tatsache, dass sein Geheimnis doch nicht enthüllt wird, lässt sich nur mit dem fiktionalen Charakter der Erzählung erklären¹⁸. Auf jeden

15 „Über das durch die Rollenbrüche hervorgerufene Lachen tritt Ulrich mit seinem Publikum in einen Kommunikationsprozeß, er kratzt ein wenig an der eigenen Rollenidentität und verringert damit die Distanz zwischen sich und den Zuschauern. Es entsteht ein erotischer Witz, der verhindert, daß die Königin Venus zu einem abstrakten und in der Perfektion farblosen Ideal wird, denn schließlich muß Ulrich zum Gelingen seiner Inszenierung in Kontakt zum Publikum treten und um Mitspieler werben. Die Durchsichtigkeit der Verkleidung im Rollenbruch verdoppelt Ulrichs Identität: Je nachdem, wie die Zuschauer auf sein Spiel eingehen wollen, können sie ihn im Moment des Rollenbruchs als Ulrich oder weiterhin als Frau Venus ansprechen.“ (Linden, 2004, S. 110-111)

16 „Zunächst in Treviso, dann in Gemona wird er als Venus begrüßt: „got willechomen, kuneginne Venus! [...] got willechomen, kuneginne Venus!“ (Ulrich, 1987, 531, 6; 565, 3)

17 „Nu waren uz der stat ouch her / wol drizic ritter oder mer“ (Ulrich, 1987, 583, 1-2)

18 „Die Frauenkleidung scheint Ulrich somit einen leichteren Zugang zu Frauen bzw. zu den Damen zu verschaffen.“ (Moshövel, 2009, S. 441)

Fall ist es ab diesem Punkt kaum mehr glaubhaft, dass Ulrich vollkommen versteckt bleiben kann, und die Frage des fürstlichen Gefolges dürfte mehr als ein Bestandteil des ritterlichen Spiels sein:

*„wer zoget zuo uns, wer?“
man saget: „diu kunginne vert da her,
als ir ir briefe habt vernomen.“
si sprachen: „diu si willechomen!
die sül wir schon enpfahen hie!“ (Ulrich, 1987, 591, 3b-7)*

In Villach, wo er auf dem Weg zur Messe durch die herumstehenden Männer ausgelacht worden ist¹⁹, meldet er sich wieder zu Wort. Erst vor dem bevorstehenden Kampf bekommt er einen Wappenrock und fragt den Kämmerer, dem offensichtlich nichts auffällt: „wie nu? wer hat ditz her gegeben? / daz sag als liep dir si daz leben!“ / er sprach: „vrowe, ich enweiz sin niht.“ (Ulrich, 1987, 602, 3-5)

Bisher wurde der ritterliche und respektvolle Empfang der unbekanntenen Figur nicht so ausführlich geschildert, wie diesmal. Dabei ist eine Steigerung unmissverständlich zu spüren: Je mehr Ulrich in den Mittelpunkt der jeweiligen ritterlichen Gesellschaft rückt, desto mehr wird sein Auftritt in der Venusrolle wahrgenommen. Bisher wurden die Kämpfe ziemlich knapp dargestellt, aber nun wird Ulrich tatsächlich als Venus empfangen²⁰, zu Ehren derer, die Ritter-Tjosten veranstalten. Selbst die Tatsache, dass sich die Ritter bereit zeigen, sich am Spiel der unbekanntenen Ritterfigur zu beteiligen und damit das inszenierte Unternehmen zu unterstützen, weist darauf hin, dass eine Verbindung zwischen dem antiken Erbe und den zeitgemäßen ritterlichen Sitten zustande gekommen ist und dass sich das örtliche Gesellschaftsleben rund um die rätselhafte Figur bewegt. Deutlicher wird diese Verbindung, wenn man sich ihr Gegenteil vor Augen führt. Dann würde Ulrichs Auftritt den Rittern als Verwirrung, sogar als Blödsinn vorkommen. In diesem Fall würde die gewählte Venusrolle als sinnlos und zwecklos abgelehnt werden, und Ulrichs lange Reise würde als gescheitert gelten.

Sollte die antike Liebestradition nicht zu den Wurzeln der Minne gehören, hätte Ulrich dennoch Aussicht auf Erfolg. Wenn die Ritter noch nichts von der antiken Göttinnenfigur gehört hätten, hätte Ulrich seiner sogenannten Venusfahrt den Weg doch rechtzeitig mit dem vorangeschickten Brief geebnet. Der von einer unbekanntenen Person stammende nächste Brief, der ihm in Villach in den Rock gesteckt worden war, bezeugt den Erfolg. Wie Ulrichs Prosabrief die Route und die Spielregeln bestimmt hat, so würdigt dieser Brief Ulrichs Einsatz für die Frauenwürde. Auch wenn die ausführliche Auslegung dieses kurzen Abschnitts

19 „blide hin ze kirchen und von dan / gie ich, des lachtet do manic man.“ (Ulrich, 1987, 600, 7-8)

20 „buge waz primi, gralva Venus!“ (Ulrich, 1987, 592, 4) „[...] und ist – nicht deutsch, sondern windisch, d. i. slavisch. Sprach doch der Herzog von Kärnten, als kaiserlicher Reichsjägermeister noch zu Friedrichs III. Zeit das Recht vor Kaiser und Reich in – windischer Sprache.“ (K-r [Kastner?], 1816, S. 105; ebenfalls: Vospernik, Zablatnik et al., 1985, S. 23)

nicht eng zur Zielsetzung der vorliegenden Analyse gehört, lohnt es sich jedoch, darauf hinzuweisen, dass sein Verfasser eine Frau gewesen sein dürfte. Dies geht aus bestimmten Sätzen des Schreibens deutlich hervor:

*iu suln alle vrowen wizen danc,
daz ir durch unser werdicheit
habt vrowen chleit an iuch geleit
und da mit eret elliu wip,
des wirt getiwert iwer lip;* (Ulrich, 1987, Brief d, 4-8)

Die von mir recte gesetzten Ausdrücke wirken verräterisch. Der Brief soll den Frauen beistehen, deren Würde durch Ulrichs Unternehmen hervorgehoben wird. Die Verfasserin der kurzen Schrift äußert sich zwar im Namen der Frauen, aber sie engagiert sich persönlich für den Unbekannten, indem ihm der Wappenrock *ze lieb* zugeschickt worden ist²¹. Es mag als Nebensache erscheinen; jedoch beweist die Einmischung der unbekanntes großzügigen Dame die vollzogene Tatsache, dass es Ulrich gelungen ist, sich ins Zentrum der Aufmerksamkeit und damit der Gesellschaft zu versetzen.

Aus Sicht des kulturellen Austausches bekommt Ulrichs Fahrt infolgedessen eine neue Farbe. In Feldkirchen tritt ihm ein Ritter entgegen, der als Mönch verkleidet ist. Seine Entschlossenheit, Ulrich zu besiegen, wird deutlich hervorgehoben: „er het vil tiure des gesworn, / daz er da nider die kunegin / steche, daz was der wille sin.“ (Ulrich, 1987, 617, 6-8) Ihm verweigert Ulrich aber den Kampf:

*der nach dem münch da was gevar,
der chom gegen mir uf den rinc,
daz was gar ein verlorn dinc.
[...]
ich hiez im sagen an der stat,
sit er an im het munches wat
und münch ouch wold für ritter sin,
so wolde ouch da diu künegin
mit im niht ritterschefte pflegen,
des het si sich durch zuht bewegen.* (Ulrich, 1987, 618, 6-8; 619, 3-8)

Mit diesem gedämpften Konflikt nimmt das Unternehmen unmissverständlich einen ideologischen Charakter an, wenn auch die Beteiligten selbst das kaum wahrnehmen. Im abgesagten Zweikampf hätten nicht nur Vertreter von zwei unterschiedlichen Weltanschauungen einander geschlagen. Denn die Kämpfer, wer auch immer sie seien, nehmen in der Tat an einem kulturellen Spiel teil, in dem

21 „ir sult von mir enphahen / min chleinoed sunder smahen, / daz ich ze lieb iu han gesant.“ (Ulrich, 1987, Brief d, 9-11)

sie bewusst eine Rolle übernehmen. Auffällig ist, wie unterschiedlich die zwei einander gegenüberstehenden Rollen und damit die dazu gehörenden Maskierungen sind. Was bei ihnen jedoch für gemeinsam gehalten werden kann, ist die Ritterrolle, die ermöglicht, sich zeitgemäß und im Rahmen der regelmäßig stattfindenden Veranstaltungen der ritterlichen Kultur, d. h. bei den Turnieren, für die eine oder andere Dame oder ein bestimmtes wertvolles Anliegen einsetzen zu können. Die Masken unterscheiden sich zwar voneinander, aber die Besitzer nehmen mit ihrem Auftritt die Grundlagen des ritterlichen Turniers an und benehmen sich auch ritterlich. Zugleich haben beide jeweils auf weitere Bestandteile jenes Kulturerbes zurückgegriffen, die beiden bekannt gewesen sind. Der Herr von Himmelberg verkleidet sich als Mönch, während Ulrich bekanntlich als Venus erscheint. Wie von vornherein angekündigt, tritt er für die in seiner Herrin personalisierte Liebe auf, was am besten in der Inszenierung einer Fahrt in der Venusmaske zum Ausdruck gebracht werden kann, welche zugleich, neben dem früher durchgeführten Fingerabschlag, ebenfalls als persönliche Darbringung eines Opfers zu verstehen ist. Mit seiner Wahl ruft er neben der Ritterkultur seines eigenen Zeitalters auch das Altertum in Erinnerung, und damit wird nicht nur die umworbene Frau, sondern auch der Liebesbegriff in den Mittelpunkt jeder Auseinandersetzung gestellt.

Als deutlich durchsichtiger erscheint die Rollenwahl des Herrn von Himmelberg²². Sie wirkt nur ein Stück weniger einprägsam als die von Ulrich. Aus seiner Rolle und seiner vorhin zitierten Aussage lässt sich darauf schließen, dass er entschlossen gegen die Vorherrschaft der Liebe auftritt, aber der Grund dafür bleibt weitgehend verhüllt. Obwohl die Analyse und die detaillierte Geschichte des Verhältnisses zwischen der Kirche und der *minne* nicht zum Gegenstand des vorliegenden Beitrags werden kann, lohnt es sich immerhin nachzudenken, welche Motive den Ritter bewegen konnten, sich als Mönch zu verkleiden sowie zu schwören, die Venusfigur auf jeden Fall zu besiegen. Hinter dem Auftritt des Herrn von Himmelberg lässt sich allerdings ein persönlicher Grund vermuten, auch wenn darauf kein Anzeichen hinweist und das zunächst nur vermutet werden kann. Der Herr von Himmelberg könnte im unbekanntesten Ritter, der im Gegensatz zu seiner weiblichen Ausrüstung immerhin ein Mann ist, einen Rivalen befürchten, der seine örtlichen Liebesabenteuer in Gefahr bringen könnte. Durch die Verkleidung in einen Vertreter der vorherrschenden Ideologie könnte er sich ein fingiertes Ansehen leihen, um seine Chance zum Siegen zu erhöhen. Wer könnte sich trauen, sich mit ihm kämpferisch auseinanderzusetzen?

22 „von Himelberc des muotes rich / (her Zacheus was er genant) / von sinem gesange wite erchant.“ (Ulrich, 1987, 616, 6-8) Ebenso wie Zachäus alles unternahm, um Jesus sehen zu können, könnte die Entschlossenheit des Ritters Zacheus, mit Ulrich-Venus unbedingt kämpfen zu wollen, im Zusammenhang mit seinem Namen stehen („Dort wohnte ein Mann namens Zachäus; er war der oberste Zollpächter und war sehr reich. Er wollte gern sehen, wer dieser Jesus sei, doch die Menschenmenge versperrte ihm die Sicht; denn er war klein. Darum lief er voraus und stieg auf einen Maulbeerfeigenbaum, um Jesus zu sehen, der dort vorbeikommen musste.“ Lk 19, 2-4)

Verglichen mit dieser forcierten Vermutung gibt Ulrich deutlich zu, warum er sich weigert, trotz seiner bisherigen Entschlossenheit, auf den bevorstehenden Kampf einzugehen: „so wolde ouch da diu künegin / mit im niht ritterscheft pflegen, / des het si sich durch zuht bewegen.“ (Ulrich, 1987, 619, 6-8) Als sich der Herr von Himmelberg in St. Veit, an der nächsten Station der Venusfahrt, wieder zum Kampf meldet, wiederholt Ulrich seine Entscheidung: „deswar ich stiche mit iu niht, / min zunge von warheit iu des giht.“ (Ulrich, 1987, 630,7-8) In diesem Sinne gilt Ulrich als aufrechter Vertreter seiner Überzeugung, weil er den Grund seiner Entscheidung bekanntgibt.

Nicht nur Vertreter unterschiedlicher und eventuell gegensätzlicher kultureller Strömungen würden im Kampf aufeinandertreffen, sondern auch eine Art ritterliches Theater wird gespielt. Denn beide Figuren nehmen eine Rolle bzw. einen Charakter an, die sich von ihrer jeweiligen wahren Persönlichkeit unterscheiden. In diesem Zusammenhang erweist sich Ulrich wieder als hochgeschätzter und ansehlicher, da er die Venusfahrt so vorangekündigt hat, wie es ihm passt: Als Ritter hat er sich als Frau verkleidet, die einen Brief vorangeschickt hat und in Kämpfe eintreten will. In welcher Rolle auch immer, hält sich Ulrich also an die ritterlichen Regeln. Auf den ersten Blick dürfte diese kulturelle Treue den Herrn von Himmelberg nicht geprägt haben. Als vor Ort bekannter Ritter verkleidet er sich als Mönch, der es für angemessen hält, sich mit einer Frauenfigur, wer auch immer sie sei, in einen Zweikampf zu mischen.

Als der als Mönch verkleidete Ritter, der bis zum Tod entschlossen ist, zum dritten Mal auftritt, stellt sich sein wahres Motiv heraus, was sogar Ulrich dazu bewegt, doch mit ihm zu kämpfen. Mit einem Hinweis auf das Mönchskleid lehnt Ulrich zunächst ab: „die wile er an fuorte münches chleit, / daz ich mit im da steche niht – / ez were an eren mir enwiht.“ (Ulrich, 1987, 636, 6-8) Nachdem sich weitere Ritter für das Anliegen des Herrn von Himmelberg einsetzen:

*des wir mit zühten an iuch gern,
daz ir mit disem münche hie
ein sper verstechet; enruochet wie
er sich gegen iu gechleidet hat,
sin muot iedochufere stat.*

– lenkt Ulrich ein: „[...] sit irs mit zühten gert, / so sol er sin durch iuch gewert²³.“ (Ulrich, 1987, 638, 4-8; 639, 1b-2) Im Text wird angeführt, welcher Charakterzug

23 „Die beiden Kämpfe gegen die kostümierten Gegner ‚Mönch‘ und ‚Frau‘ supplementieren Ulrichs Figurenidentität, und sie zeigen einen Umgang mit der Maske an, der auch für Ulrichs Maskerade von Belang ist. In beiden Fällen wird die Lösung der Frage, ob der Kampf stattfindet, nicht über die Maske, sondern über den Träger entschieden. Im Fall von Zacheus von Himmelberg bitten die Ritter Ulrich darum, nicht dem Kostüm des Gegners, sondern seinem ritterlichen Streben nach ère den Ausschlag zu geben (vgl. Str. 638), [...]. Der Maskierte handelt als ‚Zwischenwesen‘, das weder ganz in der Identität der Maske noch ganz in der Identität des Trägers aufgeht.“ (Koch, 2013, S. 232-233)

am meisten in Betracht gezogen wird. Der angebliche Mönch will „hohen pris²⁴“, spricht „uz hohem muote²⁵“, und trotz seiner Verkleidung beruht sein Anliegen auf Ehrgeiz („uf ere²⁶“). Aus diesen Schlagwörtern der Ritterschaft lässt sich darauf schließen, dass Ulrich durch das seinem ähnliche ritterliche Engagement beeindruckt wird, und er deswegen auf den Kampf eingeht. Auch wenn der wahre Grund des um jeden Preis ausgelösten Kampfes verborgen bleibt, dürfte der Konflikt gerade auf ritterlicher Ebene gelöst werden. Im Moment der Entscheidung legen beide Teilnehmer ihre Kleider ab, und sie betrachten die Situation aus der Sicht des Rittertums. Das übertrifft nämlich alle Kleider: Weder die Venusmaske, noch die Mönchfigur können die ritterliche Berufung außer Kraft setzen.²⁷ Sie gelten nur als Spielzeuge, aber die Ritter nehmen ihre Rollen unaufhörlich wahr.

Neben der Vorherrschaft der ritterlichen Kultur trägt diese dreiteilige Szene auch zum Aufstieg von Ulrich in die Rittergesellschaft bei. Er ist seit mehreren spielerisch-kämpferischen Auseinandersetzungen nicht nur zum Mittelpunkt des jeweiligen Ritterkreises geworden, sondern hat auch Chancen gehabt, als ehrenhafter Ritter anerkannt zu werden. Am meisten spricht das vorhin zitierte Gespräch hierfür: Dank seinem höfischen Verhalten gilt er nunmehr als wichtiger Ritter mit Ansehen, mit dem es angemessen ist, entsprechend den ritterlichen Regeln umzugehen.

Im Vergleich zu den vorangehenden Kampfsituationen weist das Duell in Kindsberg eine neue Facette der Venusfahrt auf. Dabei soll sich Ulrich mit einem ebenfalls als Frau verkleideten Ritter auseinandersetzen. Wie es sich dank der Boten herausstellt, unternimmt die windische Frau²⁸ eine ähnliche Reihe von Abenteuern wie Ulrich:

*ez ist ein ritter vil gemeit
und hat sich als ein wip gechleit;
ez ist ein minne gernder man
un füert wibes chleider an,
er hat durch minnechlichiu wip
gewaget ofte sinen lip.* (Ulrich, 1987, 691, 3-8)

24 „Der münch chom aber in münches wis / und wold an mir da hohen pris“ (Ulrich, 1987, 636, 1-2)

25 „Der münch zu hohem muote sprach“ (Ulrich, 1987, 637, 1)

26 „enruochet wie / er sich gegen iu gecheidet hat, / sin muot iedoch uf ere stat.“ (Ulrich, 1987, 638, 6b-8)

27 „Die ritterliche Kampftüchtigkeit des ‚Mönchs‘ wird auch gar nicht in Frage gestellt, vielmehr bezeichnet seine Verkleidung ein soziales Geschlecht, das ebenso wenig mit höfisch-ritterlicher Kampftüchtigkeit zu vereinbaren ist, wie das der Frau.“ (Mecklenburg, 2003, S. 204)

28 „ein (windisch) wip“ (Ulrich, 1987, 686, 5b)

Ulrich bewahrt trotzdem sein eigenes und einzigartiges Rollenspiel²⁹. Auch wenn die Ausrüstung des neuen Gegners in drei Strophen bewundert wird³⁰, weist kein Anzeichen darauf hin, dass er sich eine außergewöhnliche Figur bzw. Gestalt ausgewählt hätte³¹. In diesem Zusammenhang tritt Ulrich mit einem gewissen künstlerischen Programm an, das entweder ihm helfen soll, sein Ziel zu erreichen, oder vielmehr der Außenwelt bzw. den Mitrittern eine deutliche Botschaft vermittelt. Im Sinne dieser Botschaft soll sich der Liebesbegriff von den jeweiligen Liebesdarstellungen entwickeln, weil die Liebe immer und überall zum Ausdruck gebracht werden kann. Durch die Veranschaulichung der bekannten Göttinnenfigur wird der allgemeingültige Liebesbegriff vom kulturbedingten Minnebegriff gelöst und in einen breiteren Rahmen gestellt.

Hinsichtlich der Wechselwirkung unterschiedlicher bzw. gleichzeitig wahrgenommener kultureller Traditionen fällt gleich darauf eine weitere Szene auf. Diese ähnelt einer bereits stattgefundenen: Während Ulrich ein Bad nimmt, überreicht ihm ein fremder Diener Kleider und einen Brief von einer Unbekannten³². Der Absender bzw. die Absenderin scheinen Ulrich bekannt zu sein, das darauf folgende wirkt jedoch auch auf ihn überraschend, weil Rosenblätter auf ihn gestreut werden:

*der streut er dar uf mich so vil,
für war ich iu daz sagen will,
daz mich noch daz bat niemen sach,
dar zuo der chnappe nie wort gesprach.
Swaz ich gezurnt, swaz ich gebat,
er streut die rosen um daz bat
so vil, daz al diu dille gar
wart wunneclich nach rosen var.* (Ulrich, 1987, 734, 5 – 735, 4)

Für uns Zeugen von späteren Zeitaltern ist es unvermeidlich, sich das Bild von Botticelli „Die Geburt der Venus“ in Erinnerung zu rufen, was die Schwierigkeit einer naiven Lesart plakativ verdeutlicht. Ulrich konnte sich nichts dergleichen vor Augen führen. Er bzw. Venus stehen inmitten der Rosenblätter, von welchen

29 „So werden durch die Maskerade die eigentlich männliche Identität und das, wodurch sie sich – nach Aussage des Boten – zentral definiert (Streben nach der Minne und Kampf für eben diese), aufgedeckt. Die Fronten sind geklärt, und die Geschlechtsidentität der Männer steht letztlich außer Frage. Das ‚Maskenspiel‘ und die damit einhergehende Komik demonstrieren die Stabilität der Geschlechterrollen.“ (Ackermann, 2009, S. 253)

30 Vgl.: Ulrich, 1987, 694-696.

31 „Erst als er feststellt, daß das windisch wip ebenfalls ein im Dienste seiner Dame als Frau verkleideter Mann und Ritter ist und damit bei seinem Herausforderer das männliche Geschlecht und das heterosexuelle Begehren stimmen, gewährt Ulrich den Tjost.“ (Moshövel, 1999, S. 355)

32 Der Brief enthält wieder einen kurzen Hinweis darauf, dass er von einer Frau stammt: „ich han iu min chleinot gesant / durch unser beider ere“ (Ulrich, 1987, Brief c, 12-13) Darüber hinaus: „Der beigelegte Brief ist hierbei nicht an den Mann Ulrich, sondern an Frau Venus adressiert. Die Gabe wird damit gleichzeitig zur Votivgabe, d.h. einem Bitt- und Dankzeichen, durch das der nackte Mann Ulrich als Frau Venus idealisiert und zu einem / einer Heiligen stilisiert wird.“ (Moshövel, 2009, S. 480)

unzählige auf ihn / sie regnen. Weder Ulrich noch sein Diener können die Situation nachvollziehen³³. Allerdings soll diese Szene etwas darstellen, was anlässlich der eventuellen Kämpfe mit dem Mönch behandelt worden ist. Auf Grund der umgebenden Situation wäre es denkbar, darauf zu schließen, dass Ulrich während des Badens eingeschlafen ist, und der Besuch des unbekanntes Knappen nur in seinem Traum stattfindet. Auf einer völlig unterschiedlichen Ebene lässt sich aber die Szene deutlich leichter nachvollziehen. Die Ritterfigur ist die einzigartige Erscheinung bzw. Verkörperung der antiken Göttin Venus, die im Einsatz ist, die Vorherrschaft und die Allgemeingültigkeit der Liebe zu verkünden und allen, die ihr entgegenkommen, zur Kenntnis zu bringen. In diesem Zusammenhang gilt der Auftritt der Unbekannten als eine transzendente Guttheißung, die durch die Rosenblätter Ulrichs Venusfahrt plakativ bewilligt. Die unerwartete Ankunft eines Unbekannten, seine Schweigsamkeit, die Rosenblätter und ihre Ausstreuung dürften kaum zur gängigen Handlungsebene gehören, sondern eine Symbolik aufbauen, deren Wurzeln bis in die ältesten Zeiten der Menschheit zurückreichen. Abgesehen davon, dass Ulrich inmitten der Rosenblätter nicht nur wegen der Geschehnisse, sondern auch wegen der rätselhaften Auftraggeberin des Dieners zornig ist, wirkt die Szene immerhin als offensichtliche Würdigung des Unternehmens von Ulrich. In dieser Hinsicht bleibt der mitgebrachte Brief uninteressant: Neben der gängigen Anerkennung des Einsatzes³⁴ und der Erwähnung des Geschenks weist nichts darauf hin, wer die Absenderin sein könnte, die den besonderen Akt des Dieners angeregt hat. Die Szene lässt sich jedoch kaum vom nächsten Abschnitt abtrennen. In Traiskirchen nimmt er zunächst ein Lied, dann einen Ring entgegen, die den Gruß seiner Herrin übermitteln sollen³⁵. Dank der ritterlich bestandenen Kämpfe und des Ruhmes, den sich Ulrich weitgehend verdient hat, scheint er die Aufmerksamkeit seiner Herrin zurückzugewinnen³⁶. Darauf weisen auch die aufeinanderfolgenden Schauplätze der Turniere. Bei der Ankündigung der Venusfahrt fällt es noch nicht auf, wie selbst die einzelnen Stationen der langen Reise die Bewegung zu einem gewissen Zentrum darstellen. Zunächst löst die im Süden beginnende Reise Erstaunen und Zweifel aus, dann wird sie gleichzeitig mit der Fahrt Richtung Norden zunehmend mit Interesse und Beifall aufgenommen. Als Ulrich endlich zunächst in Wien einzieht und dann nach dem Abschluss seiner Venusfahrt in Korneuburg ein Turnier veranstalten lässt, kommt er im Zentrum der Rittergesellschaft an. Gleichzeitig mit dieser Rückkehr ist Ulrich zum Höhepunkt seiner Ritterkarriere aufgestiegen: Er ist ein angesehener, für seine Herrin im Zeichen der

33 „[...] vil edeliu künigin, / wie nu, waz sol ditz sin? / ir sit bestreut mit rosen gar, / ez ist hinne allez rosen var.“ (Ulrich, 1987, 736, 5b-8)

34 Z. B.: „ich will durch iwer werdeicheit / iu immer dienstes sin bereit; / daz ha verdienet wol iwer lip, / daz iuch sülñ elliu werden wip / grüezen und ouch eren, / iwer ere meren.“ (Ulrich, 1987, Brief c, 5-10)

35 „Ir mügt wol hohes muotes sin: / si hat dite vingerlin / iu ze liebe her gesant,“ (Ulrich, 1987, 784, 1-3) „Sie erkennt die Fahrt als Dienst an, lobt die Vermehrung ihres Ansehens durch Ulrich und will deshalb seine Ehre steigern (783)“ (Ackermann, 2009, S. 261)

36 Auf Grund des Liedes („Ir sülñ sprechen willechomen“) und vor allem des Rings („ich was vil vor, swenne ich ez sach,“) macht sich Ulrich falsche Hoffnungen: „Sa do ich daz liet vernam, / von vreuden wart min truren lam,“ (Ulrich, 1987, f,1; 799, 8; 777, 1-2)

minne auftretender Ritter, der dank seines ritterlichen Benehmens und vor allem seines tiefgreifenden Engagements zum Mittelpunkt der jeweiligen Ritterversammlung geworden ist³⁷. Seiner vollendeten ritterlichen Initiation, die eigentlich schon zum zweiten Mal stattfindet, fehlt nur noch eines: Die erfüllte Liebe, die er von seiner Herrin gewinnen sollte.

3.3. Ein unnötiger Fehler

Fraglich ist, ob Ulrich wegen des scheinbaren Erfolgs verwirrt ist, da es während der bevorstehenden Abenteuer zu einem Zwischenfall kommt, der dann unausweichlich zum Scheitern führt. In der Burgkirche von Feldsberg erweckt die Frau des Herrn Kadolt Ulrichs Aufmerksamkeit:

*Mich het da nach der minne stric
gevangen und manic suozzer blic,
der da von liechten ougen gie.
[...]*

*Der guot gebaerde, ir liechter schin
brach vaste durch diu ougen min
mir unz in des herzen grunt.
ir rosenvarwen roten munt,
do ich den gegen mir lachen sach, (Ulrich, 1987, 936, 1-3; 937, 1-5)*

Der Bericht spricht für sich selbst: Die von mir recte gesetzten Worte sind so verätherisch, dass es kaum möglich wäre, die Macht bzw. die Versuchung der *minne* zu verleugnen. Wenn auch nur für einen kurzen Moment, gerät Ulrich so doch unmissverständlich unter den Einfluss einer möglichen Liebesbeziehung. Dahinter steckt wieder eine kulturelle Tradition, im Sinne derer sich die Liebe an verheiratete Frauen richten solle.³⁸

Auffällig ist, wie beide Figuren die Gefahr wahrnehmen, und wie die kurzen, vermutlich durch *minne* bereicherten Augenblicke unterschiedlich eingeschätzt werden. Ulrich ist der Meinung, er sei treu geblieben und nicht der *minne* zum Opfer gefallen:

*daz mich diu minne da niht vie,
daz wande niht wan diu staete min.*

37 „Im Rahmen der Inszenierung seiner ‚Dienstbeflissenheit‘ führt das Ich sukzessive seine Autorität vor Augen. Vor diesem Hintergrund ist die Funktion der Fahrt zu sehen, die der Profilierung Ulrichs und Steigerung seines Ansehens dient. Allerdings kann dies nur in gesellschaftlich geregelter, symbolisch strukturierter Interaktion gelingen: Immer mehr Männer folgen Ulrich und beteiligen sich an der Tjost, sogar politische Persönlichkeiten.“ (Ackermann, 2009, S. 261)

38 Die geltende theoretische Begründung dafür ist im Traktat über die Liebe des Andreas Capellanus zu lesen: „Causa coniugii ab amore non est excusatio recta.“ (Andreas Capellanus, 1964, S. 310)

*solde ich gevangen immer sin,
daz het ein vrowe alda getan;
het mich min staete si vahan lan* (Ulrich, 1987, 936, 4-8)

Im Gegenteil dazu meint die Frau von Herrn Kadolt, dass Ulrich zu weit gegangen sei. Das bezeugt übrigens Ulrichs Bericht:

*Do ich si an von herzen sach,
diu staete min sa zuo mir sprach:
wie nu, wie nu? was sol daz sin?
wem wil du lan die vrowen din,
an der nach got din leben stat
und diu vil manige tugende hat?* (Ulrich, 1987, 938, 1-6)

Die Frau von Herrn Kadolt lehnt Ulrichs Annäherung eindeutig ab, erniedrigt den Ritter sogar: „tuo hin! din muot ist gar enwiht, / ich gestate dir sölher dinge niht!“

(Ulrich, 1987, 938, 7-8) Vergeblich ist Ulrich also ins Zentrum der jeweiligen Rittergesellschaft an den Stationen seiner Venusfahrt aufgestiegen; er dürfte gegen Ende des Unternehmens einen großen Fehler begangen haben. Wie auch immer er sich ein Liebesabenteuer mit dieser Frau vorgestellt hat, wird ihm gleich deutlich, dass³⁹ diese Tat, die auch als Untreue verstanden werden kann, auch seinen Dienst in Gefahr bringen kann:

*het mich also in zwivel braht
dirre vrowen liehter schin
gegen der vil lieben vrowen min,
so waere unbilde an mir geschehen,* (Ulrich, 1987, 940, 4-7)

Vor der ritterlichen Öffentlichkeit bekennt er sich, nach wie vor im Dienst seiner Herrin zu sein, was sowohl als ritterliches Liebesbekenntnis als auch als Entschuldigung der Burgfrau gegenüber bzw. als Selbstberuhigung gelten soll:

*[...] ich han so dise vart
gevarn, daz ich daz han bewart,
daz mir hab iemen iht gegeben
wan si, der ich will immer leben;*

39 „daz ich niht weste, wa ich was, / bis daz man daz ewangelie las; / do daz ein ander pfaffe huob an, / da von alrerst ich mich versan.“ (Ulrich, 1987, 943,4-8) „Ulrich sieht sich einer Auflösung seiner Person ausgesetzt, die auf einer Konkurrenzsituation zwischen staete, herze und ougen basiert. [...] Doch nicht die staete, sondern erst die Lesung des Evangeliums bringt Ulrich, dessen Körper sinnelos dasteht, wie die Körper derjenigen, die an diu wip verdenchent sich, wieder zur Besinnung (Fd., 943,1-8). Mit anderen Worten: Höfisch gesellschaftlich-ideelle und religiös-christliche Normen, repräsentiert durch die staete und daz ewangelie, wirken Hand in Hand, um Ulrichs lip beisammen zu halten (Fd., 943.)“ (Moshövel, 2009, S. 477)

*diu hat mir gegeben hohen muot,
si ist mir für ungemüete guot,
von ir min muot vil hohe stat,
da von si minen dienest hat.* (Ulrich, 1987, 949, 1-8)⁴⁰

Diese Strophe fasst die emotionellen Grundlagen der gesamten Venusfahrt zusammen. Nach der vermeintlichen Liebesszene in der Kirche wirkt sie jedoch äußerst unangemessen: Sie weist mehrere ritterliche Adjektive auf, die nur teilweise bzw. thematisch im Einklang mit jenen Gedanken sind, die beim Anblicken der Burgfrau in der Kirche aufgetreten sind. Im Mittelpunkt der beiden Äußerungen steht die Liebe, und zwar im ersten Fall als unregelmäßige Leidenschaft mit Aussicht auf einen eventuellen Ehebruch, im zweiten aber als geregeltes Engagement mit Aussicht auf eine zumindest mutmaßlich lebenslange Beziehung. Wie im Falle des verschobenen Zweikampfs mit dem Ritter im Mönchskleid geschehen, treffen auch hier zwei unterschiedliche Auffassungen von der Liebe aufeinander. Wenn die Untersuchung etwas ausgebreitet wird, fällt gleich auf, dass sie jene zwei grundlegenden Liebeskonzepte aufweisen, die nicht nur in der Minnegeschichte, sondern auch in der als Muster dienenden Troubadourlyrik die bedeutendsten Strömungen und damit den Kern andauernder ideologischer bzw. poetischer Diskurse darstellen. Auf eine indirekte Art und Weise, aber unverkennbar, kommt dabei der kulturelle Einfluss der südlichen altfranzösischen Literatur zur Geltung, aus der die mittelhochdeutsche Literatur zahlreiche Vorlagen schöpfte.

Im strikten Sinne gehört der Auslauf der Venusfahrt nicht mehr zum vorliegenden Beitrag. In einem böhmischen Wald wird Ulrich als Königin Venus daran gehindert, weiter zu kämpfen:

*„ich enlazzez iu niht“
[...]
[...], vil edeliu chünegin,
ir sült iwer tyostiren lazen sin,
durch iwer vrowen ich iuch bit.“* (Ulrich, 1987, 961, 3a; 5b-7)

Der kurze Satz des Dompropstes soll mit seiner späteren Aussage gepaart werden: „ir sült niht langer bi uns sin; / si iwer vart ist wol volbraht, / so vart reht als ir habt gedaht“. (Ulrich, 1987, 966, 4-6) Die erste Aussage alleine würde darauf hinweisen, Ulrichs Herrin habe von diesem ungeheuerlichen Unternehmen genug. Mit dem zweiten Satz sollen die Emotionen ausgeglichen werden, weil er als Lob und

40 „Der Mann wird als verkleidete Frau akzeptiert, solange er sich in seinen Handlungen den Frauen gegenüber auf die höfisch-repräsentative Ebene herrscherlichen Verhaltens beschränkt, so dass sich die Frage stellt, warum die Verkleidung überhaupt nötig ist, wenn Ulrich gerade jener Effekt männlichen cross-dressings verwehrt bleibt, er ihn durch die Transparenz seiner Verkleidung sogar mit Absicht verhindert, der soviel Stoff für schwankhaftes Erzählen abgibt, nämlich die körperliche Annäherung an die Frau. Das Motiv wird in der zweiten Kirchgangszene aufgerufen, als Ulrich sich nicht vom Anblick einer der Damen, zwischen denen er steht, lösen kann und sich in ihm ein Disput zwischen herze und staete entspinnt (FD 937-943).“ (Mecklenburg, 2003, S. 200)

Würdigung für die zu Ende geführte Venusfahrt gilt. Ulrich folgt der Weisung: „[...] dar nach zogt der lip min / in daz holz; da entwapent ich / deswar vil snellichen mich.“ (Ulrich, 1987, 967, 4b-6)

3.4. Untergang

Ulrichs Versuchung, die ihn in der Kirche in Gefahr bringt, bleibt jedoch nicht ohne Folge, sondern führt tatsächlich zu einem peinlichen Zwischenfall in Korneuburg. Seine Herrin habe von seinem Wanken gehört, und lässt das zu Ulrichs Kenntnis bringen:

*si welle iu immer tragen haz
und werde iu für war nimmer holt,
daz habt ir wol gegen ir versolt
mit maniger hande unstaetichheit.
[...]
si wolde ir vingerl immer chlagen,
daz si iu het bi mir gesant;
[...]
war umbe si iu si gehaz;
si giht, ir si für war geseit,
daz ir ze dienst sit bereit
einer andern vrowen gar,* (Ulrich, 1987, 1019, 2-5; 1020, 2-3; 1021, 2-5)

Kaum ein schlechterer Ausgang wäre möglich; dies nimmt auch Ulrich wahr, und in einem langen Klagelied denkt er darüber nach, was auf ihn zugekommen ist. Diesmal schätzt er die Situation richtig ein: „wie han ich minen dienst verlorn / umbe luterliche staetichheit, / der ich han vil an si geleit!“ (Ulrich, 1987, 1024, 2-4)

So wird die Venusfahrt beendet. Wie, warum und nach welchen weiteren Abenteuern Ulrich auf die Liebe seiner Herrin verzichtet⁴¹, gehört nicht mehr zum Gegenstand des vorliegenden Beitrags. Ausschlaggebend ist jedoch, welcher Schlüsselbegriff von den ritterlichen Tugenden in den letzten Zitaten mehrmals aufgetaucht ist. Er dürfte darauf hinweisen, in welchem Bereich Ulrich gefallen ist. Wenn auf die Begegnung mit der Burgfrau von Feldsberg zurückgeblickt wird, springt ins Auge, wie viele Male die (*un*)*staete* zur Sprache gebracht wird. Ihre Thematisierung erstreckt sich von der angeführten Begegnung bis hin zur Erkenntnis, dass es infolge der Versuchung hoffnungslos geworden ist, die Liebe der Frau zu gewinnen. Gleich beim Anblicken der Frau des Herrn von Kadolt in der Kirche vermutet Ulrich, dass die *staete* dabei gefährdet sein soll: „daz mich diu minne da niht vie, / daz wande niht wan diu staete min.“ (Ulrich, 1987, 936, 3-4) Gleich vor der peinlichen

41 „Do si ir untat niet erwant, / do schiet ich zu ir dienst zehant / von ir schulden minen muot.“ (Ulrich, 1987, 1365, 1-3)

Versuchungsszene wird erneut auf die *staete* verwiesen: „diu staete min sa zuo mir sprach“. (Ulrich, 1987, 938, 2) Schließlich wird ihm gerade diese Unbeständigkeit vorgeworfen, als er die Botschaft der Herrin erfährt: „daz habt ir wol gegen ir versolt / mit maniger hande unstaeticheit“ (Ulrich, 1987, 1019, 4-5) Jene Gefahr, die seit dem ersten Moment als solche wahrgenommen worden ist, erweist sich als Falle, die Ulrich, wenn auch vorübergehend, gefangen genommen hat. Dank der unübersichtlichen Vernetzung zwischen den adeligen Frauen ist der Vorfall zur Kenntnis der Herrin von Ulrich gelangt, was daraufhin zur wiederholten Ablehnung Ulrichs führt. Wie bereits angedeutet, dürfte Ulrich vergeblich zahlreiche siegreiche oder zumindest ritterlich geregelte Kämpfe geführt haben, da er kurz vor dem Abschluss seines einzigartigen Dienstes gegen eine der wichtigsten ritterlichen Tugenden verstoßen hat.

4. Schlussbetrachtung

Wie spektakulär auch immer Ulrichs einzigartiges Abenteuer scheinen mag, bleibt es im Grunde genommen weitgehend rätselhaft und unanalysiert. Abhängig davon, welche Erwartungen daran gerichtet werden, kann es unterschiedlich gewertet werden. Strategisch gesehen ist Ulrich gescheitert, weil er unter günstigen Umständen, mit der Genehmigung seiner Herrin zwar die Venusfahrt unternehmen konnte, aber er hat sich nicht als *staeter* genug erwiesen.

In gewisser Hinsicht gilt die für die Liebe instrumentalisierte Serie von Abenteuern doch als erfolgreich. Wenn nämlich die Venusfahrt in den Zusammenhang mit den vorangehenden, ungewöhnlichen und blutigen Szenen gestellt wird, lässt sich vermuten, dass Ulrichs Initiation, wie brutal auch immer sie sei, noch nicht abgeschlossen sein dürfte. Nachdem das einzigartige und zugleich abschreckende Geschenk des abgeschnittenen Fingers nicht die erhoffte Antwort ausgelöst hat, entscheidet sich Ulrich, wie gesehen, in die Schranken zu treten und als Königin Venus verkleidet eine im Ganzen vollkommen inszenierte Fahrt für seine geliebte Herrin zu veranstalten.

Auch wenn dieses Unternehmen ebenfalls nicht die erhoffte Liebesantwort gebracht, sondern sogar zu einer schändlichen Erniedrigung geführt hat, die einem schrecklichen Fall gleichkommt, weist die Venusfahrt in mehreren Hinsichten Erfolge auf. Vor allem gelingt es Ulrich, seine wahre Identität weitgehend verborgen zu halten, was durch die gelegentliche Identifizierung als Mann nicht beeinflusst wird⁴². Darüber hinaus ist es ihm gelungen, von dem peripheren und ausgegrenzten Zustand eines wegen Misserfolgen abgelehnten, sogar aufgrund von Verstümmelungen geächteten Ritters erneut zum Vollmitglied der

42 „Der Frauentrost konfrontiert in der Venusfigur die Abstraktionsleistung der Allegorie mit dem konkreten Begehren des Mannes: Trotz seiner Venus-Rolle bricht sich Ulrichs Lust an den Frauen immer wieder Bahn; so wird das männliche Begehren komisch akzentuiert, aber gerade dadurch auch als Bestandteil männlicher Identität hervorgehoben und positiv bestätigt.“ (Ackermann, 2009, S. 252)

Rittergesellschaft zu werden und zunehmend in den Mittelpunkt der jeweiligen ritterlichen Gemeinde zu rücken. In diesem Sinne hat ihm die Venusfahrt einen echten Aufstieg erbracht. Er setzt sich für die Liebe einer Frau ein, er erntet Siege, und auch beim Misserfolg benimmt er sich stets ritterlich und hält sich an die Regeln⁴³. Nach wie vor fehlt ihm jedoch eines: die erwiderte Liebe seiner Herrin. Dieser Mangel kann auch dem unvollendeten Initiationsverfahren im Wege stehen, weil es schmerzhaft ist und den ritterlichen Einsatz infrage stellt, wenn der Ritter die Liebe der gewählten Frau nicht gewinnen kann. Mit seinem seltsamen Rollenspiel, das die kulturelle Wechselwirkung zwischen der teils verloren gegangenen Antike und dem zeitgemäßen, teils durch die ritterliche Kultur mitgeprägten Mittelalter ermöglicht, hätte Ulrich sein unumstrittenes Engagement wirksam und erfolgreich zur Geltung bringen können, aber sein Plan scheitert in einer relativ durchschaubaren Situation. Vergeblich hat er einen großen Teil des zugänglichen Kulturerbes zweckmäßig eingesetzt, nachdem er in einem bestimmten Moment einen Grundfehler begangen hat bzw. gegen eine grundlegende Tugend verstoßen hat. Vergeblich ist er in vielerlei Hinsichten in die Rittergesellschaft initiiert worden, da er in die Falle der *unstaete* gefallen ist.

Abstract

In Ulrich von Liechtenstein's *Frauendienst* numerous motives appear that can be considered as evidence of an extensive cultural transfer. The best example is the Venusfahrt as the previously rejected Ritter raises considerably the stakes and takes a thoroughly organised "love journey". He does not only create a connection between his contemporary chivalrous culture and the distant Antiquity, but also, thanks to the instrumentalization of love tradition, attempts to leave his detested life on the periphery, to reach the desired centre.

Keywords

Ulrich von Liechtenstein, disguise, role play, cultural transfer

Quellenverzeichnis

Ulrich von Liechtenstein. *Frauendienst*. Spechtler, Franz Viktor (Hg.) (1987) Göppingen: Kümmerle.

Andreas Capellanus. *De amore libri tres*. Trojel, Emil (Hg.) (1964), München: Eidos.

43 „Die Dienst-Lohn-Thematik steht im Mittelpunkt des ersten Teils, denn Ulrich präsentiert sich in der Rolle eines Minneritters, der sich seiner Dame völlig unterordnet und alle seine Handlungen auf sie und den von ihr erhofften Lohn ausrichtet. Trotz blind ergebenden Dienens, diversen Proben seiner triuwe und staete und tapferen ritterlichen Turnierkämpfen bleibt ihm jedoch der Lohn seitens der Dame vorenthalten.“ (Moshövel, 1999, S. 357)

Literaturverzeichnis

Ackermann, Christiane (2009). *Im Spannungsfeld von Ich und Körper. Subjektivität im Parzival Wolframs von Eschenbach und im Frauendienst Ulrichs von Liechtenstein*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

K[astne]r (1816). Noch ein Wort über Ulrich Liechtensteins Frauendienst. In: *Intelligenzblatt zur Wiener allgemeinen Literaturzeitung*, 14. April 1816, S. 105.

Koch, Elke (2013). Theatralität. Überlegungen zum Konzept anhand Ulrichs von Liechtensteins Frauendienst. In: Manfred Kern (Hg.). *Imaginative Theatralität. Szenische Verfahren und kulturelle Potenziale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Hagiographie*. Heidelberg: Winter. S. 219–236.

Linden, Sandra (2010). Biographisches und Historisches. Eine Spurensuche zu Ulrich von Liechtenstein. In: Sandra Linden und Christopher Young (Hg.). *Ulrich von Liechtenstein. Leben – Zeit – Werk – Forschung*. Berlin, New York: de Gruyter. S. 45–98.

Linden, Sandra (2004). *Kundschafter der Kommunikation. Modelle höfischer Kommunikation im Frauendienst Ulrichs von Liechtenstein*. Tübingen, Basel: Francke.

Mecklenburg, Michael (2003). Ritter Venus und die Rückeroberung verlorenen Terrains. In: Martin Baisch (Hg.). *Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts*. Göttingen: V&R unipress. S. 175–207.

Metzeltin, Michael und Margi Thirt (2012). *Textanthropologie*, Wien: Praesens.

Moshövel, Andrea (2009). *wiplich man. Formen und Funktionen von Effemination in deutschsprachigen Erzähltexten des 13. Jahrhunderts*. Göttingen: V&R unipress.

Moshövel, Andrea (1999). Ulrich von Liechtenstein – ein Transvestit? Überlegungen zur Geschlechterkonstruktion im ‚Frauendienst‘ Ulrichs von Liechtenstein. In: Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren (Hg.). *Manlichiu wip, wiplich man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin: Schmidt. S. 342–369.

Müller, Jan-Dirk (1984). Lachen – Spiel – Fiktion. Zum Verhältnis von literarischem Diskurs und historischer Realität im Frauendienst. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 58, S. 38–73.

Peters, Ursula (1971). *Frauendienst. Untersuchungen zu Ulrich von Liechtenstein und zum Wirklichkeitsgehalt der Minnedichtung*. Göttingen: Kümmerle.

Propp, Wladimir Jakowlewitsch (1987). *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. München, Wien: Hanser.

Reiffenstein, Ingo (1976). Rollenspiel und Rollenentlarvung im Frauendienst Ulrichs von Lichtenstein. In: Gerlinde Weiss (Hg.) *Festschrift für Adalbert Schmidt zum 70. Geburtstag*. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz. S. 107–120.

Reginald Vospernik, Pavle Zablatnik, Erik Prunč und Florjan Lipuš (1985). *Das slowenische Wort in Kärnten / Slovenska beseda na Koroškem. Schrifttum und Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart / Pismenstvo in slovstvo od začetkov do danes*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Weichselbaumer, Ruth (1999). Er wart gemerket unde erkant / durch seine unvroweliche site. Männliches Cross-Dressing in der mittelhochdeutschen Literatur. In: Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren (Hg.). *Manlīchiu wīp, wīplich man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin: Schmidt. S. 326–341.

Literarische Affinitäten des Rosswalder Schlossgartens

Iveta Zlá

Annotation

Der Artikel geht auf die Darstellung des kulturellen Engagements des Grafen Albert Joseph Hoditz (1706 – 1778) ein, das im Rosswalder Schloss und in dessen Garten entwickelt wurde. Die Rosswalder Gartenlandschaft wird im Bezug auf die europäische Literaturgeschichte vorgestellt. Darüber hinaus spiegelt sie künstlerische Interessen des Grafen Albert Joseph Hoditz wider und weist auf die Phänomenalität dieses an der Peripherie liegenden Dominiums hin.

Schlüsselwörter

Graf Hoditz, Rosswald, Garten

1. Einführung in die Thematik

Obwohl die Rosswalder Schlossresidenz durch ihre periphere Lage zwischen Österreich und Preußen gekennzeichnet war, ist sie dank dem kulturellen Engagement des Grafen Albert Joseph Hoditz in die europäische Geschichte sowie in die Literatur- und Kunstgeschichte eingegangen. Ihr Schlossgarten fesselte das Interesse europäischer Autoren, Reisender und berühmter Persönlichkeiten und wurde zum Ort zahlreicher Theater-, Musik- und Ballettaufführungen.

Die Gartenlandschaften sind mit der Literatur, Malerei und der bildenden Kunst als Orte der Inspiration, Begegnungen sowie Stätten der Ruhe und Konzentration verbunden. Zu Lebzeiten des Grafen Albert Joseph Hoditz wurden zahlreiche Gärten angelegt, die für die Originalität ihres Besitzers bzw. Gartenarchitekten einen freien Raum öffneten. Sie zeichneten sich durch die Bemühungen um die Offenheit gegenüber dem Natürlichen aus. Ihre artifiziellen Variationen haben in den künstlich errichteten Grotten, Seen, Burgruinen etc. ihren Ausdruck gefunden (vgl. Kroupa, 2006, S. 209). Diese „sentimentalen Gärten“ appellierten an die Phantasie ihres Besuchers mit der Intention, eine von Glück und Freiheit erfüllte Atmosphäre zu erzeugen. Die vorliegende Untersuchung setzt sich zum Ziel, die im Rosswalder Schlossgarten umgesetzten literarischen Ambitionen zu erfassen und auf seine literatur- und kunstgeschichtlichen Merkmale hinzuweisen.

Der Rosswalder Schlossgarten wurde seit den 40er Jahren des 18. Jh.s zur phänomenalen Widerspiegelung der Interessen und Talente des Grafen Albert Joseph Hoditz, was das folgende Zitat belegt: „Feenhaft war die Umgebung und das Schloss, märchenhaft bunt das tägliche Leben und Treiben. Bei dem Zauber dieses Lebens, inmitten von Parkfesten, Schäferspielen, Theater, Maskeraden, Musikfesten [...] fehlte es nie an Gästen.“ (ZAO, FVH, 163, 93) Obwohl es nach dem Tode des Grafen Hoditz zur Verödung der Rosswalder Gartenlandschaft kam, sind Informationen über diesen Garten in den Archivalien (vgl. ZAO, PR, 6; ZAO, FSR, 10452, A 26), in der einschlägigen Forschungsliteratur (Drechsler, 1895; Myška, 2011, S. 109 – 146 etc.) sowie im literarischen Schaffen des Grafen Hoditz (ÖNB, HS, 24176; Igáli-Igálffy, 1980, S. 84 - 89) zu finden.

Der Rosswalder Schlossgarten und seine literarischen bzw. kunstgeschichtlichen Affinitäten unterstreichen nicht nur das kulturelle Engagement des Grafen Hoditz, sondern weisen auch auf seinen Einblick in die Literatur- und Kunstgeschichte sowie in die zeitgenössischen künstlerischen Tendenzen hin.

2. Widerspiegelung der europäischen Literaturgeschichte in der Rosswalder Gartenlandschaft

Obwohl das überlieferte Bild dieses „Sitzes der Musen und Grazien“ von zahlreichen literarischen Affinitäten durchdrungen ist, wurde der angeführten Thematik in der europäischen Literaturgeschichte bisher kaum Aufmerksamkeit¹ geschenkt. Die literarischen Ambitionen waren mit dem Rosswalder Schlossgarten durch die Aufführungen der dramatischen Werke verbunden, spiegelten sich in der Vielfalt seiner Ausschmückung sowie im literarischen Schaffen des Grafen Hoditz wider.

Der Topos des Rosswalder Schlossgartens ist ins literarische Werk des Grafen Hoditz 1755 eingegangen, was das unbetitelt, in der Monographie Paul Drechslers (Drechsler, 1895, S. 91) überlieferte Gedicht von 1755 belegt. Das zweistrophige Gedicht ist durch den Kreuzreim und durch die alternierende Kadenz gekennzeichnet. Die erste, aus vier Verszeilen bestehende Strophe wird durch das Genitivattribut „Rosswaldens muntre Schäfereien“ (Drechsler, 1895, S. 91) eingeleitet, das die Einzigartigkeit der Rosswalder Gartenlandschaft in den Vordergrund rückt. Das außerordentliche Gepräge dieses Ortes wird vom Autor als „Wunder dieser Zeit“ (Drechsler, 1895, S. 91) bezeichnet und in den nachfolgenden Verszeilen folgendermaßen gepriesen:

*Und müssen Dir zum Ruhm gedeihen,
zum Ruhm bis in die Ewigkeit.* (Drechsler, 1895, S. 91)

¹ Die Studien zu diesem Thema konzentrieren sich auf die Beschreibung des Rosswalder Schlossgartens mit dem Ziel, auf den Strukturwandel des Adels und die allmähliche Veränderung seiner Mentalität hinzuweisen (vgl. Kroupa, 2006, S. 209 - 211). Mit dieser Intention ist die vorliegende Abhandlung ebenfalls verbunden. Darüber hinaus liegt ihr Akzent jedoch auf der Auseinandersetzung mit den literarischen Affinitäten, die sich in der Rosswalder Gartenszenerie widerspiegeln.

Die Verbindung der zweiten und dritten Verszeile durch die koordinierende Konjunktion bildet einen sanften Übergang in die Gedichtpassage, in der das angesprochene Du mit dem Autor identisch ist. Die Phänomenalität des Rosswalder Schlossgartens wird durch die Anadiplose² in der dritten und vierten Verszeile gesteigert, und der Nachdruck dieser Textstelle wird durch das Modalverb „müssen“ wiedergegeben. Darüber hinaus trägt die dichterische Verwandlung des Zeitlichen in das Ewige zur Hervorhebung der Einzigartigkeit der Rosswalder Gartenszenerie bei. Diese Gartenlandschaft wurde im Gedicht nicht nur als Wunder der damaligen Zeit bezeichnet, sondern ihr Ruhm wird auch in den Rang des Ewigen erhoben.

Die zweite, aus vier Verszeilen bestehende Strophe bringt uns den Nachhall des Rosswalder Ruhms folgendermaßen näher:

*Die Nachwelt wird davon erzählen,
Und Deiner Freundschaft, Freundschafts-Sohn
Wird sich daran ein Muster wählen,
Der Einsicht Preis, der Klugheit Lohn!* (Drechsler, 1895, S. 91)

Die mit dem Kreuzreim gestaltete Strophe weist auf die künftige Resonanz des Rosswalder Ruhms hin. Dieser inhaltliche Akzent im Einklang mit den aufklärerischen Intentionen zeichnet den Rosswalder Schlossgarten als ein Muster nach, das aus Einsicht und Klugheit hervorging. Der Autor intensiviert die Betonung dieser Aussage durch das Ausrufezeichen, das das Gedicht abrundet.

Die Chronik der Markt Rosswald (vgl. ZAO, FVH, 163, 93) sowie der Nachlass Eduard Richters (Vgl. ZAO, PR, Bd.: 6) und nicht zuletzt die einschlägige Forschungsliteratur (vgl. Kroupa, 2006, S. 140 – 142) belegen, dass im Rosswalder Schlossgarten die mit den literarischen Motiven und Figuren verbundenen Festivitäten stattfanden. Dies stellt auch das folgende Zitat aus der Monographie Paul Drechslers unter Beweis, das die Atmosphäre des im September 1770 zur Feier des Besuchs von Friedrich II. veranstalteten Festes skizziert: „Alles atmete die freundschaftliche [...] Anmut der idyllischen Welt, deren Bilder die Dichter aller Nationen so reizend geschildert haben. Da erschien plötzlich Arkadiens Gott Pan und mit ihm die reizende Pales.“ (Drechsler, 1895, S. 54)

Durch diese Aufführungen in der Rosswalder Gartenlandschaft griff Albert Joseph Hoditz auf die zentralen Motive der antiken Literatur zurück. Die im Landesarchiv Troppau befindlichen Archivalien (vgl. ZAO, FVH, 163, 93; ZAO, PR, 6.) belegen, dass der Gott Arkadiens, Pan, bei den Gartenaufführungen als Akteur des Wettstreits mit Apollon auftrat, der das Flötenspiel dieser mythologischen Figuren ertönen ließ. Die ihm in der antiken Mythologie zugeschriebene Botschaft des Beschützers

² *Und müssen Dir zum Ruhm gedeihen,
zum Ruhm bis in die Ewigkeit.* (Drechsler, 1895, S. 91)

der Hirten und Weiden korrespondiert mit den Wesenszügen der Rosswalder Festivitäten, die als Hirten- und Schäferfeste zu betrachten sind. Dies belegen die Eintragungen in der „Chronik der Markt Rosswald“, in der diese Informationen zu finden sind: „In demselben Tale, etwas entfernt, die Scenen eines ländlichen Hirten- und Schäferfestes, an das arkadische Schäferleben erinnernd.“ (ZAO, FVH, 163, 93)

Der Gott Pan wurde in der Gesellschaft der Göttin Pallas Athene vorgestellt. Die in den „Metamorphosen“ Ovids, Hesiods „Theogonie“ sowie in „Ilias“ und „Odyssee“ Homers verewigte Pallas Athene ist in die antike Mythologie als Schutzgöttin der Künste eingegangen. Durch dieses Charakteristikum wird nicht nur ihre Rolle in den Rosswalder Gartenaufführungen unterstrichen, sondern auch ihre Attribute wie Weisheit und Schutz vor dem Krieg stehen mit pazifistischen Einstellungen des Grafen Hoditz sowie mit seinen durch die Atmosphäre der Aufklärung gekennzeichneten Bemühungen um die Verbreitung der Bildung im Einklang. Die thematischen Akzente der Aufführungen lagen jedoch sowohl auf der Akzentuierung der antiken Götter, als auch auf der Hervorhebung der Annäherung an die Natur.

Das natürliche Arrangement ist nicht zuletzt durch die Figuren der Dryaden aufgefallen, denen in der antiken mythologischen Welt die Rolle der Baumnympfen eigen war. Mit Natur sind die Faune und Satyre verbunden, die im Rosswalder Schlossgarten mit Feld- und Waldgöttern tanzten (vgl. ZAO, FVH, 163, 93). Von der antiken Mythologie lassen sich Thyrsis und Coridon nicht trennen, deren Dichterstreit in die siebte „Ekloge“ Vergils Eingang gefunden hat. In den Rosswalder Schäferspielen wurde das zentrale Motiv des Wettstreites aus den „Bucolica“ Vergils thematisiert, was uns das folgende Zitat aus der sich an den Nachlass Eduard Richters anlehnenen Chronik der Markt Rosswald näher bringt: „Am herabstürzenden Wasserfall liegen im zarten Grase Thyrsis und Coridon [...]. Sie beginnen durch einen Wechselgesang ihre Kräfte zu messen und so um den Preis zu wetteifern.“ (ZAO, FVH, 163, 93) Der musikalische Wettstreit zwischen Menalkas und Damoetas wurde zum Thema der dritten Ekloge der Hirtendichtung Vergils. Die Monographie Paul Drechslers (Drechsler, 1895, S. 55) sowie die „Chronik der Markt Rosswald“ (vgl. ZAO, FVH, 163, 93) belegen, dass in der Rosswalder Gartenlandschaft das Flötenspiel Menalkas' als Ausdruck seiner Liebe zu Phyllis ertönt ist.

In das Repertoire der Rosswalder Gartenspiele sind jedoch auch Figuren der keltischen Mythologie eingegangen, die in der antiken und mittelalterlichen Literatur thematisiert wurden. Den Druiden wurde in Rosswald ein Druidentempel gewidmet, der von ihren Behausungen umgeben war. Die Bilder aus der keltischen Mythologie wurden auch zur Feier des Besuchs Friedrichs II. in Rosswald dargestellt, was das folgende Zitat bestätigt: „Bei der Annäherung des Königs [Friedrichs II.] treten die Druiden hervor, mit einem einfachen [...] Gewande bekleidet, und begrüßen ihn mit lobpreisenden Hymnen.“ (Drechsler, 1895, S. 57)

Die Druiden haben bei den Gartenspielen sowohl die Naturwissenschaften, Astro-
nomie und Theologie verkörpert, als auch die Vergänglichkeit des irdischen Lebens
symbolisch erfasst: „Ein Vierter [Druide] endlich, unter allen der älteste, wie sein
schneeweisses Haar und seine körperliche Gebrechlichkeit beweisen, dem Himmel
näher als der Erde, hielt einen Totenkopf in der Hand als Bild der Vergänglichkeit
alles Irdischen. Vanitas vanitarum!“ (Drechsler, 1895, S. 57)

Darüber hinaus deutet die natürliche Pointierung der Rosswalder Schäferspiele
die von Jean-Jacques Rousseau proklamierte Idee der Rückkehr zur Natur an, die
sich von der Lebensweise des Grafen Hoditz sowie von den Grundgedanken der
Aufklärung nicht trennen lässt. Der Graf Albert Joseph Hoditz distanzierte sich
ähnlich wie Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) vom Leben der Gesellschaft in
europäischen Metropolen und zog sich auf sein Schloss Rosswald zurück. Die
Rückkehr in das schlesische Dominium 1741 ermöglichte diesem Adligen, in der
sein Schloss umgebenden Natur seine künstlerischen Ambitionen umzusetzen.

In den Rosswalder Schlossgarten wurden auch christliche Motive projiziert, die von
der Heiligen Schrift, der Bibel ausgingen und die religiöse Überzeugung des Grafen
Hoditz widerspiegelten³. In die Szenerie der Rosswalder Landschaft wurden die
Darstellungen der Passion Christi sowie die christlichen Katakomben hineingesetzt.

Die Aufführungen der bukolisch geprägten Dramen und mythologischer Darstel-
lungen wurden nach der Gartenlandschaft stilisiert, deren architektonisches und
bildhauerisches Arrangement die literarische Bildung des Grafen Hoditz unter-
strich, mit den von Jean-Jacques Rousseau verkündeten Gedanken räsionierte und
den künstlerischen Eindruck von diesem Ort steigerte. Dennoch sind diese Fabri-
ques (vgl. Kroupa, 2006, S. 146) vor dem Hintergrund ihres artifiziellen Charakters
zu betrachten, durch welchen das Bild des Rosswalder Gartenparadieses mitgeprägt
wurde.

Die Figuren der antiken Mythologie sind mit dem als Zedergarten bezeichneten
Teil der Rosswalder Gartenszenerie verbunden, in dem die Statuen⁴ von Jupiter und
dessen Ehefrau Juno sowie Hermes und Aphrodite vorkamen und die von Homers
„Ilias“ und „Odyssee“ ausgehenden Darstellungen wiedergaben. (vgl. ZAO, FVH,
163, 93)

Mythologische Figuren waren auch mit dem Chinesischen Garten verbunden.
Neben Narzissus befanden sich in dieser Gartenlandschaft Neptun, Tritonen,
Nereiden und Proteus, die die von Homer, Hesiod und anderen antiken Autoren

3 In diesem Zusammenhang lässt sich vom Schlossgarten auch das der Markgräfin Sophie von Sachsen-Weißenfels
gewidmete Mausoleum nicht trennen, in dem sich die Gruft des Grafen Hoditz sowie seiner Vorfahren befand. (vgl.
Kroupa, 2006, S. 141)

4 Die Statuen, die jedoch nur zum Teil erhalten blieben, wurden von Johann Schubert geschaffen. (Vgl. Myška, 2011,
146)

verewigten literarischen Bilder darstellten. Aus der „Odyssee“ Homers sind die Ungeheuer Skylla und Charybdis nicht wegzudenken, die ähnlich wie im genannten Epos das Schiff der Argonauten begleiten und deren „Gesang mit dem Plätschern der Ruder harmonisch zusammenstimmt.“ (vgl. ZAO, FVH, 163, 93)

In den Nachlass des Historikers Eduard Richter (vgl. ZAO, PR, 6) und in die Chronik der Markt Rosswald (vgl. ZAO, FVH, 163, 93.) ist nicht zuletzt die Eintragung über den als Mildendo bezeichneten Teil des Rosswalder Schlossgartens eingegangen, den 1770 der preußische König Friedrich II. besuchte. Mildendo erinnert an die Hauptstadt der Liliputaner, die im Roman „Gullivers Reisen“ des irischen Autors Jonathan Swift (1667-1745) nachgezeichnet wurde. Diese Initiative des Grafen Hoditz ergänzt Informationen über den Einblick des Grafen Hoditz in die zeitgenössische europäische Literatur und skizziert das Bild der Rosswalder Gartenszenerie.

Neben den literarischen Berührungspunkten wurde der Rosswalder Schlossgarten durch die Offenheit durchdrungen, die sich durch die Verbindung zahlreicher landesspezifischer Merkmale auszeichnete. In dieser Gartenlandschaft standen der Chinesische Garten, die Erinnerungsstätte an Arminius und die germanische Mythologie sowie der Amerikanische Garten nebeneinander. Diese in Rosswald umgesetzten Gedanken des Grafen Hoditz involvieren die Toleranzidee, die sich sowohl in der Literatur als auch in der bildenden und darstellenden Kunst der Aufklärung manifestierte.

3. Schlussfolgerungen

Der Rosswalder Schlossgarten wurde durch mythologische Darstellungen, Bilder aus der zeitgenössischen irischen Literatur, durch die an die philosophischen Reflexionen Rousseaus erinnernden Merkmale sowie durch die christlichen Lebenseinstellungen des Grafen Hoditz geprägt, die vom multikulturellen Milieu umrahmt wurden.

Die Hervorhebung der Motive der griechischen Antike sowie der keltischen Mythologie korrespondiert mit den Intentionen der barocken Bildhauer- und Gartenkunst sowie der Literatur. Darüber hinaus spiegelten sich in der bildhauerischen Ausschmückung sowie in den dramatischen Aufführungen der Schäferspiele in der Rosswalder Gartenszenerie der Einblick des Grafen Hoditz in die antike sowie zeitgenössische Literatur und Philosophie und seine künstlerische Begabung wider.

Da sich die antiken Themen durch eine breite Palette der Motive auszeichneten, standen sie auch mit der thematischen Vielfalt der Rosswalder Festivitäten im Einklang. Der Graf Hoditz drückte durch die dramatischen Aufführungen sowie durch die mythologischen Darstellungen im Dienste der Bildhauer- und Garten-

kunst gleichsam seine Reflexionen aus, die sich zwischen dem Grundsatz „Carpe diem“ und dem Vanitas-Gedanken bewegten. Darüber hinaus korrespondierte das kulturelle, sich im Rosswalder Schlossgarten manifestierende Engagement des Grafen Hoditz mit den tragenden Gedanken der Spätaufklärung, die in Liebe, Glück, Ehre, Freiheit und Harmonie gipfelten. (vgl. Kroupa, 2006, 164)

Die Einbettung der dramatischen Aufführungen und der Statuen der antiken und keltischen Götter in die Rosswalder Gartenlandschaft trägt zur Akzentuierung einiger Lebensgrundsätze des Grafen Hoditz bei, die mit der Rückkehr zur Natur und zu der mit ihr zusammenhängenden Freiheit verbunden sind. Diese Tatsache unterstreicht nicht zuletzt die im Schlossgarten repräsentierte mythologische Welt, deren Götter eine Symbiose mit Naturkräften symbolisch dargestellt haben. Dieses Gepräge des Rosswalder Schlossgartens wurde jedoch durch gekünstelte bildhauerische und architektonische Werke mit der Intention bestimmt, in jedem Winkel dieser Naturlandschaft einen freien Raum für Phantasie zu bilden und zu ihrem glücklichen Erleben zu verhelfen. Dieses Bild der Rosswalder Gartenlandschaft korrespondiert mit den zeitgenössischen Tendenzen der Garten- und Bildhauerkunst bzw. ihrer literarischen Affinitäten, die mit der Veränderung der Mentalität des Adels und dessen Strukturwandel zusammenhängen.

Die Sehnsucht des Grafen Hoditz nach der Annäherung an die Natur und der mit ihr verbundenen Freiheit korrespondiert mit der philosophischen Auffassung Rousseaus, die einen der Schwerpunkte der Aufklärung bildet.

Der Einfluss der Frühaufklärung manifestiert sich auch in den Inspirationen des Rosswalder Schlossgartens durch den satirischen Reiseroman Jonathan Swifts „Gullivers Reisen“ von 1726, dessen erste deutschsprachige Ausgabe 1732 unter dem Titel „Reisen in verschiedene ferne Länder der Erde. Von Lemuel Gulliver, zuerst Wundarzt, später Kapitän verschiedener Schiffe“ (Swift, 1732) erschienen ist. Obwohl der Romankomplex satirische Züge trägt, ist er zugleich durch die Merkmale der zeitgenössischen Robinsonaden gekennzeichnet. Die Statuen sowie die Aufführungen in der Rosswalder Gartenlandschaft lassen erkennen, dass sich der Graf Hoditz vor allem durch den ersten, als „Reise nach Liliput“ betitelten Teil inspirieren ließ.

Dem Rosswalder Schlossgarten sind Berührungspunkte mit der antiken sowie mit der zeitgenössischen Literatur und Philosophie eigen, und sein Bild wurde durch die Einflüsse des Barock und der Aufklärung geprägt. Diese Tatsache ist vor dem Hintergrund der Repräsentationsansprüche zu betrachten, die mit Schlossgärten vor allem in der Barockzeit verbunden waren. Darüber hinaus wurde die Rosswalder Gartenlandschaft zum Inbegriff der aufklärerischen Idee, die die Rückkehr zur Natur, Freiheit und Glück akzentuierte. Die das Rosswalder Schloss umgebende Gartenlandschaft ist somit als eine Verbindung der Literatur, Musik, Bildhauer- und Gartenkunst sowie der barocken und aufklärerischen Einflüsse zu betrachten, die ihre Phänomenalität auffällig machen.

Abstract

The article deals with cultural activities of Count Albert Joseph Hodic, who has built around his castle in Slezské Rudoltice a sentimental garden. This garden landscape was not only a space for artistic inspiration, but it was also the site of frequent visits of Hodic's guests and travelers from all over Europe. The garden also reflects the artistic interests of Count Hodic and his literary perspective. The objective of this study is the literary affinity for this place. Attention is also paid to the reflection of the themes in literary works of this aristocrat.

Keywords

Count Hoditz, Rosswald, gardens

Quellenverzeichnis

Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Handschriftensammlung (HS), Co. Serie Nr.: 24176.

Zemský archiv v Opavě/Landesarchiv Troppau (ZAO), Fond Slezské Rudoltice/Fond Rosswald (FSR), Inventarnr.: 10452, Sig.: A 26.

Zemský archiv v Opavě/Landesarchiv Troppau (ZAO), Fond Velké Hoštice/Fond Großhoschütz (FVH), Inventarnr.: 163, Kartonnr.: 93.

Zemský archiv v Opavě/Landesarchiv Troppau (ZAO), Pozůstalost Eduarda Richtera/Nachlass Eduard Richters (PR), Inventarnr.: 6.

Literaturverzeichnis

Drechsler, Paul (1895). *Albert von Hoditz, der Wundergraf von Rosswald. Ein Lebensbild*. Leobschütz: Cosel.

Igáli-Igálffy, Ludwig (1979/1980). Des Albert Grafen von Hoditz Gedichte über Maria Theresia. In: *Jahresbericht der Theresianischen Akademie in Wien 1979/1980*. Wien 1980, S. 84-89.

Kroupa, Jiří (2006). *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770-1810*. Brno: Era.

Myška, Milan (2011). *Hrabě Hodic a jeho svět. Zámecká kultura ve Slezsku mezi barokem a osvícenstvím*. Ostrava: Vydavatelství FF Ostravské univerzity v Ostravě.

Swift, Jonathan (1732). *Reisen in verschiedene ferne Länder der Erde. Von Lemuel Gulliver, zuerst Wundarzt, später Kapitän verschiedener Schiffe*. Berlin: Erich Reiß.

Dynamische kulturelle Prozesse. Peripherisierung und Entperipherisierung der Insel Rügen

Andrea Rudolph

Annotation

Vorgänge der Kommunikation und solche der medialen Vermittlung sind an Prozessen von Marginalisierung oder auch Zentralisierung beteiligt. Die Neukonstruktion und Neukategorisierung des Raums wird daher an sprachlichen Zeugnissen (briefliche Selbstauskünfte, Lyrik, Publizistik) nachgezeichnet. Der Beitrag verfolgt die allmähliche kulturellen Entperipherisierung der pommerschen Insellandschaft und insbesondere Rügens, indem drei Phasen unterschieden und behandelt werden:

1. die mittelalterliche und frühneuzeitliche Abwertung oder Bewertung des Nordens unter dem Blickpunkt christlicher Mission und biblischer Ordnungsvorstellungen,
2. das Entstehen einer Kunstmythologie um 1800, die sich auf Shakespeare, Rousseau, Ossian sowie die germanisierte skandinavische Überlieferung berief und Pommern zur utopisch idyllischen wie zur unwirtlich-wilden, das heißt auch erhabenen Landschaft formte und
3. die Durchdringung Gesamt-pommerns durch die Zentralitätsstruktur preußischer Institutionalisierungs- und Ordnungsprozesse nach 1815.

Schlüsselwörter

Pommern, geschichtliche Raumkonstruktionen, Nationbildung, preußischer Staat

Vorgänge der Kommunikation und solche der medialen Vermittlung sind an Prozessen von Marginalisierung oder auch Zentralisierung beteiligt. Einsichten vermitteln Wilhelm Meinholds¹ Briefzeugnisse, da in diesen

1 Der in Netzelkow auf Usedom 1797 geborene Pastor und Dichter W. Meinhold (gestorben 1851 in Berlin-Charlottenburg) wurde durch sein Erfolgsbuch „Die Bernsteinhexe“ (1843) bekannt, die den Koserower Streckelberg in die Literatur trug. Doch nicht zuletzt im Zusammenhang mit Debatten über den historischen Roman bzw. die chronikalische Novelle sowie im Zuge der Profilierung germanistischer gender-Forschung sind Wilhelm Meinhold und das als Vorgebirge erhaltene Ufer Usedom's heute wieder gegenwärtiger. Gestützt auf die ältere Arbeit von Rupprecht Leppla (1928), hebt Diana Kuhk (1999) in ihrer Dissertationsschrift Meinholds wichtigen Beitrag zur Etablierung der Chronikdichtung heraus, bevor noch Theodor Storm mit seinen Chroniknovellen den endgültigen Durchbruch der chronikalischen Epik bewirkte. Zur Subsumierung der Erzählwerke Meinholds unter die etwas unscharf bleibende Kategorie „Kulturroman“ siehe Antonie Magen (2006). Zur Genderisierung der Modernitätskritik Meinholds siehe

„Peripherie“ nicht bloß als topographische Lage, sondern als Rolle oder auch Funktion in einem kulturellen System sichtbar wird. Einschlägige Briefstellen Meinholds betrachte ich im ersten Teil meines Beitrags. Der zweite Teil meines Beitrags verfolgt am Beispiel der Ostseeinsel Rügen, wie und mit welchen Intentionen und Folgen Peripherie jeweils kommuniziert wird. Indem längere Zeiträume abgebildet werden, geraten dynamische kulturelle Prozesse in den Fokus, durch welche Peripherien produziert, entperipherisiert bzw. zentralisiert werden. Dieser Teil meines Beitrags bietet keine Gesamtansicht der Geschichte Rügens, sondern arbeitet mit drei aussagekräftigen Schnitten. Diese schärfen womöglich genauer den Blick für die Dynamik des Prozesses von Peripherisierung und Entperipherisierung als vollständig dargebotene Ereignisse in ihrer Gesamtheit.

Zweifelsohne bot der äußerste Ostseerand eine starke Metapher für Peripherie. Der Pommer Meinhold wandte sich in seinem Brief vom 27. Oktober 1820 an den Großen von Bayreuth, Jean Paul, mit der Bitte, sein beigelegtes Trauerspiel zu prüfen, nicht ohne dem verehrten Dichter mitzuteilen: *Ich zähle gegenwärtig drei und zwanzig Jahre; meine Erziehung war sehr beschränkt [...] und habe überhaupt nur wenig Gelegenheit gehabt nach klassischen Mustern unserer Nation zu bilden, denn ich lebe ja leider in Pommern!* (Bethke, 1935, S. 22). Ebenfalls von Koserow auf Usedom wandte Meinhold sich am „5. Juny 1824“ nach Weimar an Goethe, diesmal sich vorab für die Verwegenheit entschuldigend, *daß ein Mann, dessen Name ebenso dunkel, als sein einsames Örtchen ist, vom äußersten Rande des Oceans einem so Königlichen Manne [...] beschwerlich zu fallen wagt, der über alle Geister der deutschen Erde schalten und gebieten könne!* (Bethke, 1935, S. 22). Derart verknüpft Meinhold Randlage mit kultureller Benachteiligung, im Kontext des Briefes ist es wahrscheinlich, dass dies Goethe bewegen sollte, Meinholds beigelegte *Vermischte Gedichte* (1824) aufzuschlagen.

O wie glücklich würde ich mich fühlen, wenn Hochdieselben meine Bitte erhörten, und wie viel Kraft und Ausdauer würde es mir auf meiner einsamen Klippe geben, die nur unermessliche Wälder und Wasser umbrausen, und wo kein gebildetes und fühlendes Wesen um mich weilt und wohnt, das meine Sprache verstünde [...] (Bethke, 1935, S. 22)

Den Brief der 1823 nach Augsburg übergesiedelten Therese Huber (frühere Forster) empfing Meinhold, wie er am 15. November 1825 schrieb, an einem *trüben und stürmischen Winterabend. Durch diesen sei ihm ein weit reinerer und höherer Genuß bereitet worden, als in demselben Augenblicke tausend Anderen, welche in Opern und Konzerten, Bällen und Thees sich unterhielten. Von allen diesen Vergnügungen bekäme er auf seiner schmalen Erdscholle nichts zu hören und zu sehen.* (Bethke, 1935, S. 26).

Andrea Rudolph (2004), S. 155-184.

Welches Verhältnis zwischen Marginalität und Zentren konstruierte der Dichterpfarrer Meinhold in diesen und weiteren brieflichen Äußerungen? Ersichtlich betrieb er zum einen eine netzwerk-bezogene und kulturell bezogene Peripherisierung seiner Insel. Hierfür steigerte er Usedom's Abseits von Zentren. Er maß seine Inexistenz mit den Maßstäben von Mittelpunkten (klassische Muster, gesellige kulturelle Vergnügungen) und schrieb ihr kulturelle Abkopplung und Exklusion von literarischen Netzwerken zu. Man darf von aktivem Selbstmarketing sprechen. Es ging um ein Herausstreichen des Verdienstlichen bei kultureller Benachteiligung. Und es ging um Teilhabe an bereits erfolgreichen Mustern, Meinholds Ossianattitüden am Ozeanrand schienen gerade im Brief an Goethe durchaus am Platze zu sein. Kulturschwäche (wie schlechte Erreichbarkeit, dünne Besiedlung) ließ sich als Kulturstärke verwerten, geographischer Lagenachteil als ästhetischer Standortvorteil unverkünstelter Naturpoeten². Bewusst betriebene Peripherisierung diente der Integration in übergeordnete kulturelle Systeme. Eine Probe: Als Meinhold den preußischen Staatsminister Eduard von Schenk bat, zur *Bekanntwerdung des in den tiefsten Nebel gehüllten Dichters etwas beizutragen*, nutzte er wie zuvor schon im Brief an Goethe die romantisch-ossianische Selbststilisierung. Er wusste natürlich um die zentralörtliche Rolle Berlins, um die Bedeutung des Nordens für Preußen als Führungsmacht im deutschen Staatenbund und die längst, auch vermittelt der Ossianbegeisterung zurückliegender Dezennien, eingespielte Rolle von Pommern als ossianischer Randlandschaft. Das sublime wie melancholisch romantische Bild des Sängers in nebelhaft entrückter Landschaft, dessen monotone Gesänge im Zwischenzustand der Dämmerung wie Musik wirken, war nach lang anhaltender Ossianbegeisterung im deutschsprachigen Raum, in Europa und anderen Teilen der Welt Meinhold als Muster gegeben. Längst fungierte das Ossianbild auch als Spiegel und Brennglas einer Region. Ludwig Gotthard Kosegarten, Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich hatten eine Generation zuvor daran mitgewirkt, dieses Brennglas in einen transregionalen Kontext einzufassen³. Ziehen wir ein erstes Fazit: Dass Meinhold geografische Randlagefaktoren nicht nur als Nachteil sieht, sondern diese ästhetisiert, daraus für sich symbolisches Kapital schlagend,

2 Daß Goethe dieses Selbstmarketing Meinholds aufgriff, scheint in seinem Aufsatz „Individualpoesie“ hervor. Er schließt den Begriff der „Individualpoesie“ an den der „Volkspoesie“ an und meint: „Wenn die einzelnen werthen Personen, denen eine solche Gabe verliehen ist, sich selbst und ihre Stellung recht kennen lernen, so werden sie sich ihres Platzes im Reiche der Dichtkunst erfreuen, anstatt daß sie meist nicht wissen, woran sie sind, indem sie sich in der Masse der vielen Dichter verlieren und, indem sie Anspruch machen, Poeten zu sein, niemals zu einer allgemeinen Anerkennung gelangen können, wie sie solche wünschen. [...] Ein Geistlicher, auf einer nördlichen Landzunge der Insel Usedom, auf einer Düne geboren, diese Düne mit ihrem geringen vegetabilischen Behagen und sonstigen Zuständen liebend, sein geistliches Amt auch mit Wohlwollen verübend, hat eine gar lebenswürdige Art, seine Zustände poetisch darzustellen.“ Zit. nach Bethke (1935, S. 70-71).

3 Der von Klopstocks Ossianbegeisterung inspirierte Ludwig Gotthard Kosegarten wurde als Ossian Rügens im gesamt-nationalen Kontext bekannt, was u.a. die Auswertung der Subskribentenlisten und der Verlagsorte zeigen, in denen Kosegartens Lyrikausgaben erschienen, darunter Berlin, Leipzig, Dresden. Siehe Regina Hartmann (1997, S. 214-220, hier S. 217). Vielfach wurden Kosegartens Gedichte vertont und gesungen. Franz Schubert schuf bereits 1815 mit 22 Liedern einen ersten Zyklus vor seiner „Winterreise“ (1827). Erinnert sei zudem, dass das preußische Königshaus Malwerke C.D. Friedrichs kaufte, darunter Friedrichs „Mönch am Meer“ (1809) und „Abtei im Eichwald“ (1810).

bald aber auch für die Peripherie selbst, der er mit Blick auf Berlin als Zentrum arbeitsteilig eine Tourismusfunktion zuschreibt⁴, zeigt sehr wohl Strategien, die sich als Marketing von Peripherie verstehen lassen. Auf diesem Kapitalbeschaffungsaspekt⁵ und auf den Prozessen der allmählichen kulturellen Entperipherisierung der pommerschen Insellandschaft liegt deshalb der zweite Schwerpunkt meines Beitrags.

Das im Allgemeinen flach und niedrig gelegene Land Rügen weist eigentlich keine erhabenen Reize und mächtigen Berge im Hintergrund auf. Es hat sich als ästhetischer Gegenstand überhaupt erst etablieren müssen. Der Rugard als höchste Erhebung im Kernbereich von Rügen ist 91m hoch, Kap Arkona – die aus Kreide und Geschiebemergel bestehende Steilküste auf der Halbinsel Wittow – 45 m, die Stubbenkammer umfasst den 118 m hohen Königsstuhl, der Golm beträgt 69 m. Die Alpen weisen Viertausender auf. Ganz offenkundig war es weniger die reine physikalische Selbstgegebenheit der Landschaft, die Rügen am Ende des 18. Jahrhunderts und insbesondere in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts in eine erhabene, kulturpatriotische Landschaft verwandelte. Wie wurde eine bislang marginalisierte Landschaft mythisiert, wie deren Entperipherisierung und deren Aufstieg in die noch junge Nationalliteratur erreicht, wie das kulturelle Selbstbewusstsein ihrer Bewohner befördert? Wie erfolgte dabei eine Transformation von Realien? Um diesen Fragen nachzugehen, werden drei Phasen folgend unterschieden und knapp charakterisiert:

1. die mittelalterliche und frühneuzeitliche Abwertung oder Bewertung des Nordens unter dem Betracht christlicher Mission und biblischer Ordnungsvorstellungen⁶,
2. das Entstehen einer Kunstmythologie um 1800, die sich auf Shakespeare, Rousseau, Ossian, die ‚Bardiete‘, die germanisierte skandinavische Überlieferung berief und Pommern zur utopisch idyllischen wie zur unwirtschaftlichen-wilden, das heißt auch erhabenen Landschaft formte und
3. die ‚Verpreußung‘ oder Inanspruchnahme Gesamtommerns durch den Staat nach 1815⁷. Diese ging mit kulturpolitischen Maßnahmen der preußischen

4 Wilhelm Meinhold: *Humoristische Reisebilder von der Insel Usedom, 1837*. Siehe hierzu Andrea Rudolph (2011, S. 311-345).

5 Den Kapitalsorten Pierre Bourdieus entsprechend ist vom symbolischen Kapital die Rede.

6 Diese ist überliefert durch die hochmittelalterliche Historiographie, durch die Lebensbeschreibung des Heiligen Ansgar, die dessen Nachfolger als Erzbischof von Hamburg-Bremen, Rimbert, zwischen 865 und 876 verfasste, durch die in den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts geschriebene Chronik des Bischofs Thietmar von Merseburg, durch die zwischen 1072 und 1076 abgeschlossene Hamburgische Kirchengeschichte des Magisters Adam von Bremen und durch die zwischen 1162 und 1168 begonnenen *Cronica Slavorum* des Pfarrers Helmold von Bosau.

7 Der Dreißigjährige Krieg bewirkte einen tiefen Einschnitt auch in die Geschichte Pommerns. Als der letzte Fürst aus dem pommerschen Geschlecht der Greifen, Bogislaw XIV., 1637 ohne Nachkommen verstarb, fielen seine Besitztümer an Brandenburg. Da Schweden jedoch das Land besetzt hielt, eine Übernahme daher nicht möglich war, leitete dies die schwedische Herrschaft in Pommern ein, die 170 Jahre andauerte. Brandenburg rang darum, diese Gebiete zurückzugewinnen. Die Annäherung gestaltete sich in Etappen. Dies gelang zu einem Teil im Nordischen Krieg (1700-1720), Preußen hielt seit 1713 Vorpommern besetzt und konnte 1720 seine Herrschaft bestätigt sehen. Für eine Zahlung von 2 Millionen Talern erhielt es das Gebiet zwischen Oder und Peene. Gebiete nördlich des Flusses Peene

Ministerialbürokratie und mit dem Beginn der Denkmalspflege in Preußen sowie der auch für Pommern folgenreichen Monumenta Germaniae-Bewegung einher.⁸

Zunächst zur *ersten Phase*, zur mittelalterlichen Peripherisierung des Nordens durch dessen Integration in christliche Ordnungsvorstellungen. Das Christentum nahm den Osten als heilig und erklärte den allegorisch gedeuteten Norden zum Ort der alten Götter, zum Ort der Teufel und Dämonen. Die neue Heilsrichtung fand auch sprachlich einen Spiegel. Das kirchenlateinische Wort ‚Orientierung‘ leitet sich vom lateinischen *oriri*: ‚aufgehen‘, ‚aufsteigen‘ ab und bedeutet Ostung, ganz in dem Sinne, „sich mit dem Blick nach Osten in der Welt zurecht zu finden“⁹. „Die Vorleser des Evangeliums“ wandten sich nach Norden, damit die Mitternacht mit ihrem Dunkel sich fortmache und der Osten (das Licht) aufstehe – gemäß dem Propheten Jeremias, bei dem es heißt: *Gehe und lies meine Worte gen Norden und sprich: Kehre zu mir zurück, Israel! Spricht der Herr.* (Kreuser, 1860, S. 54). Die Vorstellung vom Norden als dem wilden, d.h. heidnischen Gegensatz zur christlichen Hemisphäre formte sich im 7. und 8. Jahrhundert unter dem Geltungsbereich von Missionsgrenzen, die zunächst durch den Rhein, seit der Karolingerzeit durch die Elbe markiert wurden. In den Missionsberichten christlich-lateinischer Autoren wie Rimbart, Thietmar von Merseburg, Adam von Bremen, Helmold von Bosau umfasste der Norden die Siedlungsbereiche sämtlicher heidnischer Bewohner Skandinaviens, aber gerade auch der slawischen Völker innerhalb des Ostseeraums. Erfahrungen mit Fernosthändlern, Piraten, Plünderern halfen die allegorische Kategorie des Barbarischen mit sinnlicher Anschauung auffüllen¹⁰. Unterdessen gab es im 16. Jahrhundert – in der Nachfolge der Tacitus-Wiederentdeckung – erste Zeichen einer Aufmerksamkeit für die im Norden angesiedelte, geographisch weit gefasste Welt der Germanen. Bald darauf weckte der „nordische Löwe“, welcher der Schwedenkönig Gustav Adolf im Dreißigjährigen Krieg für die Protestanten war, durch seine Landung in Pommern 1630 erneut ein Interesse an der nördlichen Hemisphäre.

und die Insel Rügen blieben unter schwedischer Verwaltung. In der Zeit nach den Napoleonischen Kriegen wurde der bei Schweden verbleibende Teil Pommerns zu einem Handelsobjekt. Dänemark wollte im Januar 1814 das schwedische Pommern erwerben und dafür Norwegen abtreten. Das Geschäft kam nicht zustande, auch weil Malte zu Putbus und Karl August von Hardenberg, der damalige Staatskanzler Preußens, den sich bildenden Nationalgeist vertraten. Die festliche Übergabe dieses Landesteils an Preußen geschah am 23. Oktober 1815 in Stralsund. Siehe: Roderich Schmidt (2002, S. 669 und S. 672).

⁸ Siehe diese ausführlicher in: Andrea Rudolph (2011, S. 131-192).

⁹ <http://www.almanachdeutschesmuseum.de/DerGrosseWagen.htm>, recherchiert am 5. Mai 2011. In diesen Kontext gehört die bekannte Ostung der Kirchen, die als heilsbringend angesehen wurde, und überhaupt die „Bewegung nach Osten“ als eine „Bewegung in die Richtung“, die eigene Seele zu retten. Vgl. Aaron Gurjewitsch (1997, S. 143). Dass der Osten „nach christlichem Verständnis die Richtung Christi und die Heimat des Paradieses zugleich“ ist, hebt er auf S. 115 ebenfalls hervor.

¹⁰ Auf die im Mittelalter gebildete kaufmännische Hanse als besonderen Kultur- und Kunstraum kann hier nicht eingegangen werden.

Wenden wir uns der *zweiten Phase* zu. Die eigentliche kulturelle Entdeckung des Nordens fällt in die Mitte des 18. Jahrhunderts und ist mit Namen wie Hamann, Rousseau, Klopstock, Herder, James Macpherson und dem pommer-schen Regionalschriftsteller Ludwig Gotthard (Theobul) Kosegarten (1758-1818) verknüpft. Sie alle trugen dazu bei, dass sich Rügens periphere Verortung im kulturellen Feld in eine zentrale schob. Sie stellten Weichen für den Bedeutungsaufbau Rügens im Rahmen eines romantischen, kulturpatriotischen und schließlich preußisch-staatlichen Settings.

Literaturgeschichtlich erinnernd sei vorausgeschickt, was Verschiebungen auf der kulturellen Achse von Ost/West nach Nord vorantrieb:

Bevor 1760 der Schotte James Macpherson mit seinen *Fragments of Ancient Poetry* die vermeintlich aus dem 3. Jahrhundert stammenden Gesänge des blinden gälischen Barden Ossian herausgegeben hatte und bevor fünf Jahre später der englische Pfarrer Thomas Percy mit seinen *Reliques of Ancient English Poetry* folgte, einer Sammlung altenglischer Balladen vor allem des 15. und 16. Jahrhunderts, und bevor noch Herder Ossian entdecken konnte, war zunächst der 1724 zu Quedlinburg in einem pietistischen Elternhaus geborene Klopstock zwanzig Jahre lang dem Anliegen einer neu zu findenden Kunstmythologie nachgegangen. Dass die Griechen über eine bedeutende Mythologie, über einen Götterhimmel und entsprechende Fabeln verfügen konnten, betrachteten Literaten des 18. Jahrhunderts als Ursache für die Größe der griechischen Literatur. Verfügen Völker über große mythische Stoffe, ist ihnen Großes auch auf dem Gebiet von Kunst und Literatur möglich, so der Analogieschluss jener Jahre. Es sei die Verarbeitung von Mythologie gewesen, was die Alten „über alle Enge und Gewöhnlichkeit des gewöhnlichen Menschendaseins hinaushob“. (Hettner, 1961, S. 418). Dass der deutschen Literatur der Mythos fehle, war seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ein Dauerthema, das Friedrich Schlegel in seine bekannte *Rede über die Mythologie* (1800) aufnahm. Die christliche Mythologie könne die griechische mindestens gleichwertig ersetzen und große nordische Kunst und Literatur hervorbringen helfen, lautete das Credo der Jahrhundertmitte. Klopstock verfolgte das Projekt einer neu zu findenden Kunstmythologie etwa zwanzig Jahre lang, suchte und fand Stoffe in der christlichen und schließlich vaterländischen Vergangenheit, nach einer bis etwa 1766 anhaltenden orientalisierenden Phase teutonisierte er, was etwa bis 1775 anhielt. (Hettner, 1961, S. 420). Woher nun aber die Mythologie der Vorfahren nehmen? Da es „keine authentische überlieferte germanische Mythologie und Literatur [...], gab, wie dies von der altnordischen bekannt war“, erklärte man „spätestens seit der Romantik (alt)nordische Literatur und nordische Mythen zu (alt)Germanien“ gehörend. (Henningsens, Internetveröffentlichung, S. 15). Herders Aufsatz *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung* (1796) erinnert bereits im Titel daran, dass Iduna in der nordischen Mythologie die goldenen Äpfel hütete. Herder nahm den typologischen Gegensatz von Nord und Süd auf und integrierte diesen in seiner Abhandlung *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der*

Menschheit (1774) in eine zyklische Geschichtskonzeption. Der Leere nach dem Untergang des römischen Imperiums antworte die Fülle der „neuen Welt“ des Nordens. Er drehte nicht nur die humanbiologische Klimatheorie des Hippokrates von Kos um, die den Bewohnern des Nordens zwar Urwüchsigkeit zugesprochen hatte, denen der südlichen Hemisphäre jedoch die geistig regeren Kräfte zuschrieb. Herder verband beide Sichtweisen, indem er noch einen Schritt weiter ging und den Längsspagat zwischen einer Nord- und Südtheorie riskierte – mit Frankreich in der abgewerteten Mitte. Wo hat sich der Mutterschoß der Menschheit, die „Vagina hominum“ befunden, fragte Herder im *Journal*. Im hohen Norden und im südlichsten Europa, führte er aus. (Kessler, 2005, S. 32). Wenn Frankreich etwas Großes hervorgebracht habe, dann nur mit „Schützenhilfe Spaniens und Italiens“. Derart wurde Frankreich ins „Mittelmaß“ und „Mittelfeld“ gerückt. (Kessler, 2005, S. 32).

Der Pommer, bei dem das hier Verhandelte vielleicht am prägnantesten zutage tritt, ist Ludwig Gotthard Kosegarten, Dichter und Prediger auf Rügen¹¹. Kosegarten übersetzte in Mecklenburg und Rügen die zwölf ersten Gesänge des Homer aus der *Odyssee*, bald auch aus den Werken Miltons und Thomsons, und er stellte Homer schließlich den ‚Homer des Nordens‘ – Ossian – zur Seite. Er legte hierfür auf die germanisch-nordeuropäische Verbindung Wert. Opferriten und Götter der nordischen Völker hatte antike Literatur bekanntlich selten beschrieben. Lediglich Tacitus berichtete um 98 n. Chr. im 40. Kapitel Einzelheiten über den auf einer Insel im Nordmeer ausgeübten Kult der Erdmutter Hertha. Nach seinem Zeugnis pflegte die Göttin einen heiligen Hain auf einer Insel des Ozeans aufzusuchen. Rügenbeschreiber wie Ernst Heinrich Wackenroder, der 1730 ein Buch über die Insel veröffentlichte, aber auch Pädagogen wie Johann Micraelius, der in der Mitte des 17. Jahrhunderts auch Rektor des 1543 gegründeten Pädagogiums in Stettin war, und Universitätsprofessoren wie Albert Georg Schwartz waren sich sicher, dass dieser nahe bei der Stubbenkammer¹² zwischen Königsstuhl und Hagen, einem Ortsteil von Lohme, lag. Am beinahe kreisförmigen Schwarzen See¹³, wohl wegen der düsteren Umgebung und des moorigen Untergrundes so genannt, stieg Hertha, nahe ihrem heidnischen Wohnsitz Herthaburg¹⁴, in den mit Kühen bespannten Wagen. Waren die Ausfahrten beendet, auf denen die Erdgottheit Fluren und Äcker mit Früchten segnete, wurden sie und ihr Wagen im verborgen gelegenen See gewaschen. Wer dabei Dienste leistete, hatte unmittelbar danach zu sterben, damit

11 Für unseren Zusammenhang ist es unerheblich, ob seine Arbeiten gegenwärtig als Werke von hohem Rang anzusehen sind, es geht um die Erschließung von historischem Material.

12 Die Stubbenkammer umfasst den 118 Meter hohen Königsstuhl mit nördlich davor liegendem Kreidefelsen und dazwischen liegender Schlucht.

13 Er ist 170m lang, 140m breit, bis zu 11m tief.

14 Die am nordöstlichen Ufer liegende 17 Meter hohe Wallanlage, die im 19. Jahrhundert den Namen Herthaburg erhielt, stammt aus der Zeit der slawischen Besiedlung zwischen 8. und 12. Jahrhundert.

die heiligen Rituale des Bades nicht bekannt wurden¹⁵. Erst als einige Autoren der ersten Reisebeschreibungen über die Insel Rügen um das Jahr 1800 herum diese Sage erneut aufgriffen, erhielten seit langem urkundlich belegte Flurbezeichnungen wie Borgsee, Borgwall, Schwarzer See die Namen Herthasee und Herthaburg. Hierbei wurde der Stoff zum Teil dichterisch erheblich überhöht. Phantastische Züge der sagenhaften Herthaverehrung und oftmals erst entdeckter Örtlichkeiten zeichnete Kosegarten. In seinem Gedicht *Die Stubbenkammer* ist es das Selbst, das wandert und hierdurch auch den Gesichtspunkt wechselt. Es setzt ein:

Wer bist du, der des Wandrers Herz/ Mit unbekanntem Graun durchströmt?/ Sein Haar ihm leise sträubt? / Hayn der Hertha, Lieblingssitz/ Der hehren Göttin, Heiligthum/ Der Vorwelt, sey gegrüsst!
(Kosegarten, 1802, S. 200)

Der Wanderer erlebt den Anblick der prähistorischen Stätte, von der noch immer Blutgeruch ausgeht, mit Schauer. Die psychische Dimension des Schreckens vermögen die Worte „verlohren“ und „irren“ zu illustrieren – die feste Orientierung scheint aufgehoben, vom früheren Selbstbewusstsein scheint in jener Waldnacht, in der die Eindeutigkeiten versinken, wenig übrig zu sein. Erst als das lyrische Ich durch einen schmalen steinigen Pass an das Meer tritt, stabilisiert es sich gegen das Bangen.

Wie stark die immer wieder zitierten Überlieferungen des Tacitus die regionale Identität prägten, zeigt auch Kosegartens Dichtung *Rithogar und Wanda*. (Kosegarten, 1823, S. 106-106). Deutlicher wurde Kosegarten noch in seinen *Rhapsodien*:

Nach genossenem Mahle und einem kurzen Mittagsschlummer auf dem feuchten Rasen hieß mein Führer mich zu dem Burgwall und Burgsee führen. Wir erreichten sie in einer Viertelstunde. Es ist der schauerlichste Fleck in der ganzen Stubnitz. Ein mächtiger Wall, gekrönt mit Buchen von ehrwürdigem Alter und Ansehn, umschließt ein ovales Revier, umufert von dichten Höhen ... Heimlicher, verborgener, abgeschiedener konnte die gefürchtete und gefeyerte Hertha schwerlich wohnen, als an den Ufern dieses Sees, und in den Schatten dieses Burgringes. (Kosegarten, 1794, S. 110).

15 So heißt es bei Wackenroder (1730, S. 4): „Unter allen verehreten die alten Rugianer die Göttin Hertham, oder die Egyptische Isidem, wodurch sie die Erde verstanden; Gestalt hievon Tacitus ausführlich berichtet; Nemlich: Es sey in einer berühmten Insel, an der Ost=See belegen, ein dicker Hayn oder Wald gewesen (welches ohne Zweifel in der Stubnitz zu Jasmund geschehen [...]) Nach vollendeten Ceremonien ward der Wagen wieder in dem Hayn an seinen vorigen Ort gebracht, und in einen verborgen stehenden See gantz sauber gewaschen, wobei man dieses observiret, daß der Fuhrmann und Diener, welche diesen Wagen begleitet, alsobald in den See gestürzt ersäuffet wurden. Man siehet noch heutigen Tages einen Teich in der Stubnitz auf Jasmund, dessen Wasser sehr schwarz aussiehet [...]“.

Es ist eine bekannte Tatsache, dass Mythen durch die einsetzende wissenschaftliche, bald auch akademisch institutionalisierte Beschäftigung mit prähistorischer „germanischer“ und nordeuropäischer Geschichte zunehmend in Frage gestellt wurden. Dennoch wurden Irrtümer über die Zeit fortgeschleppt und begannen, oftmals aus touristischen Gründen, wieder neu zu zirkulieren. Man entdeckte dies schon bei Kosegarten. Er erwähnt Autoren, welche, was die Kultlokalisierung anbelangt, an andere Orte denken, sucht aber rational argumentierend zu sichern, dass Tacitus' Insel Rügen und die Stubnitz der geweihte Hain gewesen wären. (Kosegarten, 1794, S. 110).

Ebenfalls in seiner *Hymne an Rügen* bedient Kosegarten sich der von Herder angeregten Umbewertung der christlichen Nordstereotypie, durch welche das periphere Rügen zu einem Ereigniszentrum deutscher Kulturgeschichte aufrückt. Rügen wird besungen als *Mutter und Amme des markigen Volks, / das gespärt vom Verhängniß / Neuzugestalten den West, / die erschlaffte Rom in den Staub trat.* (Kosegarten, 1812, S. 81). Die Freiheitsvorstellung und Selbständigkeit gegenüber Rom dient der lokalen wie nationalen Selbstaufwertung. Zitiert wird die krisenhafte Schwäche des Kaisertums¹⁶. *Cäsarn zu dienen hatte die Stolze* (Insel, A.R.) *verschmäht*. Entsprechend der geschichtsphilosophischen Wahrnehmungs- und Bedürfnisstruktur jener Jahre tritt Rügen spät in die Kultur ein, ist aber jünger als die versklavende Zivilisation des romanischen Westens¹⁷. *Es war Freygestalt heiliger Zucht und altgermanischer Sitte* (Kosegarten, 1812, S. 87), *als solche hochheiliger Boden, auf dem einst / Angebotet der Nord den Vater des Alls, und die Große / Mutter, die alles was ist, gebiert, säugt, wärmt / und beseligt.* (Kosegarten, 1812, S. 87). Aus der Abfolge einer Kette, die von diesem ersten Ring ausgeht, knüpft Kosegarten den Kulturmythos Rügens. Nach dem Triumph über Rom verliert die Insel ihre Freiheit, sie muss den Nacken unter das Joch der Barbaren beugen. Im Rauschen *des gefürchteten [...] Hains* und beim Anblick des Waldpfuhls steigt die Erinnerung an Hertha auf: *Wie brüllt das Meer! Wie saust der Wald! Wie glänzt der blutge Opferstein! Der schwarze Pfuhl erdampft. Das Messer blitzt. Der Stein erdampft Von lauem Menschenblut. Das Meer erbrüllt. Es braust der Wald.* (Kosegarten, 1812, S. 87).

16 „Denn zum Augustulus war zusammengeschrumpft der Augustus und zum Monyllos verzerrt der Romulus.“ (Kosegarten, 1812, S. 81).

17 Frankreich, das Europa und das Hofleben vieler deutscher Kleinstaatenfürsten lange Zeit kulturell dominierte, bezog sich auf Rom, auf seine Staatskunst und Kultur. Deutsche Literaten sahen in der Dominanz römischer Kultur verachtenswerte Elemente eines absolutistischen luxuriösen Hoflebens. Gegen die höfische Rom-Rezeption setzten sie die menschliche Einfachheit und Natur des griechischen Menschen, die sie bürgerlich verklärten. Sie ergriffen Homer, dem sie Aussagekraft für die Gegenwart zuschrieben. Den Stürmern und Drängern, aber auch noch der deutschen Romantik, erscheint das Germanentum als politische Gegenwart und nationale Erinnerung. So idealisierte noch Joseph Görres, es „hat der Norden von je als Heimath der Freiheit sich erwiesen; die germanischen Stämme haben zu aller Zeit in ihrer eigenthümlichen Natur das Prinzip der persönlichen Selbständigkeit getragen, und dieses Streben nach einem unabhängigen, nur durch freiwillige Selbstbeschränkung gebundenen Daseyn, gegen jeden innern und äußern Eingriff, durch alle Geschichte mit Gut und Blut zu verteidigen gewußt.“ (Görres, 1821, S. 47-48).

War die Heiligkeit Rügens zunächst von altgermanischer Religion getragen, sinkt diese samt Hertha mit dem Auftreten des Altvaters Swantewit *in die Nacht: Hoch thront Swantewit jetzt auf der wallumrungenen Arkona, / schaut vierhüptig hinaus in die vier Angeln des / Weltrund.* (Kosegarten, 1812, S. 87). Arkona wird zum Zentrum des Glaubens und fungiert als eine Delphi vergleichbare Orakelstätte. *Schau aus dem Ost und dem West, aus der Mitternacht und dem Mittag / strömen die gläubigen Schaaren herbey mit Geschenk und Begabung. / Rathzufragen den Gott auf der hochumwallten Arkone.* Die Priester warfen *zukunftsforstend die Loose*, und sie deuteten das *Geschrei der heiligen Rosse* und das *Schmetter des Hufschlags*. (Kosegarten, 1812, S. 83). Als die christlichen Missionare anlangten, wurde das Füllhorn des Swantewit *in das Meer* ausgegossen: *Wittow's Glorie entgöttert, trauert Arkona.* (Kosegarten, 1812, S. 83) Doch eignet sich die Insel, die *der Herr des Meers und des Trocknen [...] vor anderen begabt* (Kosegarten, 1812, S. 84) hat, wie kein anderer Ort, ästhetisch und andachtstrunken genossen zu werden. Bei solchen Betrachtungen steigen die Empfindungen und Gedanken des Rügen Durchwandernden zum Schöpfergott auf.

Der Boden Pommerns scheint für die Empfindsamkeit, den Sturm und Drang wie für die Romantik aufnahmefähig gewesen zu sein. Dennoch ist Pommern nicht schlechthin ein spekulativer Raum mit dichtem Nebel. Sicher sind es auch lokaltypische Züge, vom Meer geglättete Feuersteine, ebene Strände und steil aufragende Hochufer, dunkle Eichen- und Buchenwaldungen, slawische Burgwälle und Ruinen, an Klippen zerschellende Schiffe, die eine Rezeption des Ossian-Mythos erleichterten, der seinen Ursprung auf der Hebrideninsel Staffa hat, die Kosegarten in seinen Dichtungen nachbildete und die der 1801, 1806 und 1815 mit ihm Rügen durchstreifende Caspar David Friedrich in seine malerischen Werke übertrug¹⁸. Alle Ideen und Phantasien müssen fraglos immer auf eine Vorstellungswelt zurückgehen, in der ein Ich sich mit sinnlichen Gegenständen auseinandersetzen kann. *Im Mondschein*, schrieb Kosegarten in sein Tagebuch, sind die Trümmer des alten pommerschen herzöglichen Schlosses ein *prächtiger ossianischer Anblick, schön und düster.* (Kosegarten, 1825, S. 46). Der Rügäner erfand die Landschaft symbolisch-imaginär. Er übertrug lokaltypische Züge physikalischer, historischer und sozialer Realität in epochale Symbolsysteme, womit er und der mit ihm befreundete Friedrich bedeutende Beiträge zur kulturellen Entperipherisierung Rügens leisteten.

Zweifelsohne hatte die Erschütterung der rationalistischen Kulturbewertung durch Rousseau den Durchbruch des Nordens im allgemeinen kulturellen Wertesystem befördert. Das Herz des Sturm und Drang pochte bekanntlich für ein neues Naturgefühl: für die Natur der Landschaft, der Liebe, der Dichtung. Den jungen Kosegarten, dessen Liebe zweimal an Standesgrenzen scheiterte, begeisterte nicht

18 Siehe z.B. die Sepiaarbeiten „Blick auf Arkona mit aufgehender Sonne“ (um 1803), „Blick auf Arkona mit aufgehendem Mond“ (um 1803).

nur Rousseaus radikaldemokratisches Hindrängen auf Volkssouveränität, sondern auch Rousseaus Kult der Natur.¹⁹

Auch die Klage um Dellwar, den Wellenverschlungenen zeigt mächtige Ossian-Ingredienzen:

Luftgebilde, das nebelumgürtet, mit triefenden Locken / und mit rettungsfliehenden Händen vorüber / mir wandelt Rede, wer bist du? – Bist du es, mein wellenverschlungener Dellwar? / Dellwar, Dellwar, du bist es! Mein trauter / Dellwar, wie anders! / wie anders, Geliebter, als in den Tagen, die waren! / Stattlich war es an der Warne dein Wandeln, / erhaben dein Herschritt / Unter den Edeln! Nun schwebst du ein Schatten / mit nichtigen Schatten! (Kosegarten, 1788, S. 346).

Die Angstlust erhabener Empfindung, von John Dennis beim Überqueren der Alpen folgenreich als „deligtful Horror“ beschrieben (Zelle, 1995, S. 113), prägt im *Nachtsturm* (1777) die Szenerie. Kosegarten transformierte das nach Rügen importierte Ossian-Inventar im Geiste der Antityrannendichtung, wenn das lyrische Ich dem *Wogenstürmer*, wie zuvor Prometheus in Goethes gleichnamigem Gedicht dem Olympier Zeus, Hohn spricht (Kosegarten, 1824, S. 90). Und er transformiert es im Sinne eines im 18. Jahrhundert beliebten Schreckenskonzepts, Vergnügen an schrecklichen Gegenständen zu entwickeln. Gegenstrebige Spannungsbeziehungen von erhabener Überwältigung und Freiheitsberaubung zum einen und pathetischem Freiheitsbegehren und Ich-Widerstand zum anderen prägen diesen Text. Das Erhabene erweitert die Brust. Der Sturm, der dem Ich entgegensteht, ist bloß der notwendige Teil der Determination. Belegt sei das Gesagte hier mit der Wiedergabe einiger *Nachtsturm*-Strophen:

*Sturm der brüllenden Nacht, wie so entsetzlich schön / Hallt dein Donner! Du brüllst tief in die Seele mir, / Wie des Schlachtrufs Drommete, / Jünglingswilde und Heldenkraft –
Draußen hauset die Nacht. Heulend und zischend fährt / In allmächtigem Pomp Sturm durch die Felder hin, / Beugt der Schöpfung Gewalt'ge, / Stüpt die Berge, und zaus't – den Wald. [...]
Orkan! Orkan! was schlägst du mir mein einsames / Rundumbrülltes Gemach, schütterst die Scheiben mir / In den Fenstern? – Ich komme, / Wogenstürmer, und sprich' dir Hohn.
Schau! Gewalt'ger Tyrann, schau, da komm' ich, steh' / Rings in Dunkel und Nacht, bebe nicht deiner Wuth, / Die die Sterne des Himmels, / Die die Fackel des Mond's erlöscht.
Bebe nicht vor des Wald's tiefem Geheul, und nicht / Vor des zornigen Meer's Düstergebrüll, und nicht / Vor den Schreckenphantomen, / Die die Lüfte durchsegeln – – Doch*

¹⁹ Siehe die Belege in Arne Koch (2007, S. 84).

*Nein, ich hasse dich nicht, Starker! In deinem Pomp / Sey mir festlich
begrüßt. Siehe! ich liebe dich, / Wenn im Segel der Windsbraut / Gottes
Schöpfung dein Fuß durchwältzt.*

[...]

*Schön und fürchterlich ist's, wenn du die Klippe spalt'st, / Wenn das
grauliche Meer wuthschäumt, dein Odem dann / Seine Maste und
Kiele, / Und die Zinnen der Städte bricht –*

[...]

*Und ich stürm' ins Gefild', heule mit dir, erklimm' / Hoch die Felsen,
und renn' wieder hinab, und schrei', / Daß die Halle der Berge / Mir
ertösen, daß Wanderer*

*Bange lauschen – Doch, ha! rastlos durchschweift mein Fuß / Die
durchbrüllte Nacht, schmettert und reißt, und ras't; / Denn noch bin
ich ein Jüngling, / Stark wie der Sturm, und wild wie der. (Kosegarten,
1824, S. 90-95).*

Im Gedicht *Rugard im Sturm* empfängt der heulende Sturm den Gipfelstürmer, der auf dem Gipfel unmittelbaren Zugang zu den Ursprungsenergien der Natur sucht. Dem Sturm als Naturgewalt und Determination muss sich das Ich auf seinem Wege entgegenstemmen. Auffällig sind die Gewährsmänner für diesen kreativen Flug hinab ins Tal, bei dem der entfesselte Gegenwind ein weiteres Mal jenen Widerstand vertritt, gegen den der Dichter sich stabilisieren muss.

*Durch Trümmer des Felsen, / Ueber Abhang und Abgrund will ich
hinab –*

[...]

*Hinab ins Gebürgthal, / Will reissen und fliegen, / Mich stürzen und
welzen –*

*Ha! Brutus! Tell! Hermann! Timoleon ! Ossian ! ha! (Kosegarten, 1824,
S. 230-231)*

Ein durch die Pathosformen markierter Überschuss des Ästhetischen legt nahe, dass die vor die Augen des Lesers gerufenen Bilder nicht immer mit der landschaftlichen Realität kompatibel sind²⁰. Sichtlich hat der Leser Elemente der physischen Welt und Elemente des Ichs zugleich vor sich. Das punktuelle Gefühl der Ohnmacht oder Furcht angesichts von Unerreichbarkeit und Unermesslichkeit lässt sich natürlich den Polen des Erhabenen zuordnen. Überwältigt von etwas wahrnehmbar Großem oder einer Schrecken auslösenden Heiligkeit gelangt das Ich in einen

20 Wie weit die symbolische Überformung ging, ist noch Laubes Bemerkung auf seiner Reise nach Rügen und Pommern zu entnehmen. Er mißt die Gegenstände in ihrer unmittelbaren Empirizität an ihrer Symbol-Aura. „Das Meer ausgenommen, ist aller Eindruck und alles Verhältnis auf Rügen in dieser kleinen, gefälligen Weise, die Berglehnen sind niedrige, sanfte Hügel, das Gestein ist weich, bröcklig, kaum zum Kreideartigen gedichtet [...] Alle die Redensarten von erhabener wilder Natur, von pittoresker Gestalt der Insel, wie sie gang und gäbe, sind übertrieben und flammen vom täuschenden Idealismus, der nach dem Schema alter Poeten beschreibt, sind kosegartensch.“ (Laube, 1837, S. 138).

psychischen Zustand, in dem es in Gefahr gerät, seine Identität zu verlieren, um schließlich seine Festigkeit neu zu gewinnen. So erscheint die Erfahrung sublimer Unermesslichkeit als notwendig für den Identitätsgewinn. Der Rügäner übernimmt in auffallend hoher ‚Dosierung‘ die zackenbrüchige Bergsilhouette, deren nicht schöne, weil erhaben-charakteristische Form der weichen und schmiegsamen klassischen Schönheitslinie entgegensteht, so auch für den stolzen Winterberg: / *sieh da, das Felsphantom / schreckt seine Scheitel, tausendfach / gezackt, und weiss und schwarz gestreift, / Hohndräuend / himmelan!* (Kosegarten, 1788, S. 232). Im Rugard heißt es: *wild tobt der Sturm / Die Ufer hallen / Die Riesengräbergrüfte seufzen / Ich aber umfasse vom zackigen Felsen / Ufer und Inseln und Festen und Meer.* (Kosegarten, 1788, S. 90). Im zweiten Lied des Rugard ist die Rede von der *schroff aufstrebende(n) Thiessow* (Kosegarten, 1788, S. 85), vom *Ostmeer* (Kosegarten, 1788, S. 90), über dem *die ländliche Tochter der Berge [...] thürmet*²¹. Kosegarten stellt zwischen der Urzuständigkeit der Stubbenkammer und der Festigkeit des Vaterlandes eine ausdrückliche Verbindung her. Es erfolgt die Zuweisung vaterländischen Selbstbewusstseins und vaterländischer Wehrhaftigkeit an die Sphäre der physischen Welt, was durch die Mitteilung der letzten Strophen belegt werden soll.

*Am hohen Ufer donnernd bricht / Die Brandung sich, ermannet sich,
kehrt / Mit neuem Grimm, und stäubt / Die alte Felsenwand. Umsonst'
/ Sie steht und beut' der Stürmenden / Die schaubespritzte Brust. /
So ziemt es dir, o Vaterland! / Also des hohen Vaterlands / Erhabner
Markstein, dir! / Steh' ewig, hoher K ö n i g s s t u h l, / Und ewig rufes,
Herrlicher, [...], Voll wie das Meer ist Deutschlands Kraft, / Und trotz
wie diese Uferwand /
Dem Schicksal und der Zeit!* (Kosegarten, 1802, S. 202)

Bei alledem wird eines deutlich: Es ist nicht allein die Handschrift Gottes, welche verkürzt gesagt in solchen Texten den Wert der Gipfel steigert. Lag die literarische Existenzberechtigung der zitierten Überhöhungen darin, der Idee der göttlichen Schöpfung oder der Autonomie des Genies eine greifbare Form zu geben, erkennt man insbesondere in den Texten von 1812/13 den Willen, die Hügel Pommerns auf eine Ebene zu heben mit der Größe und Widerstandskraft der Deutschen. War Emanzipation zuvor ein Zukunftsbegriff, der personenbezogen, generationsbezogen oder als Ablösung ständischer Vorrechte in die Texte trat, dehnt dieser sich nun auf das Feindbild Frankreich aus. Unter dem Eindruck der Entscheidungsschlacht gegen Napoleon transformierte sich der intellektuelle Kulturpatriotismus deutscher Literaten ins Politische. Wieder sind poetische Sprache und literarische Kommunikation als Faktoren und Indikatoren geschichtlicher Entperipherisierung des Nordens und Pommerns zu entdecken.

21 Die hymnische Feier imposanter, zackenbrüchiger Felsenformationen nutzte auch H. v. Kleist 1799. Der Erklimber der Schneekoppe hatte deren tatsächlich wenig kantige Formeigentümlichkeit im Sinne epochaler erhabener Ästhetik zugespitzt, eine eher sanfte Kammlinie mit einem Dreizack verglichen und den ‚dreizeckackigten‘ Fels mit wallenden Nebelgestalten besetzt. Siehe H. v. Kleists „Hymne an die Sonne“.

Topoi christlich-allgemeinmenschlicher Universalität, aber auch frühgeschichtliche übernehmen während der Befreiungskriege neue Funktionen. Im Widerstandsjahr 1813 strebten die Autoren eine überregionale Reichweite ihrer Aufrufe an, suchten sie in ihren Texten den süddeutschen und norddeutschen Raum, den deutschen Westen und den deutschen Osten zu synthetisieren. Die metaphorische Rückbindung an Hermann diente diesmal der Selbstvergewisserung des endlich erreichten Zusammenstehens aller deutschen Stämme gegen Napoleon. Bei allem Bestreben, im synthetischen Sinne alle deutschen Landschaften anzusprechen, nordische und südliche Deutschesheit, gewaltige und liebliche Natur zusammenzufassen – *Vom Rheinstrom bis zum Weichselstrand* ließ Kosegarten 1813 *der Völker Feldgeschrei* (Kosegarten 1828, S. 84) erschallen, *Hier gilt nicht Süd noch Nord. Hier gilt nicht Gau und Marke* (Kosegarten, 1824-1827, Bd. 7, S. 83), jubelte er in *Deutschlands Erwachen* –, gibt es eine starke Nordbildlichkeit in den Mobilisierungsgedichten Arnchts, Kleists und Kosegartens. Diese widerspiegelt nicht einfach nur ein pomeranisch-regionales Moment. Bekanntlich brauchen Symbole eine Verankerung in der Realität, eine Verifikation. Diese Bilder erscheinen stark abgelöst vom realen Raum. Arndt macht in *Was Blasen die Trompeten* das kalte Meer des Nordens zum Grab der Franzosen, Körner jubelt in seinem *Aufruf: hell aus dem Norden / bricht der Freiheit Licht* (Körner 1818, S. 172), Kleist ruft in *Germania an ihre Kinder* den gewaltigen Eindruck der Alpen auf, wenn er die Eisschmelze kataraktartig auf die Franken niedergehen lässt. Rückert besingt in seinem Gedicht *Der ewige Nordstern* die Röte, *die tief heraus aus dem Norden bricht* (Rückert, 1841, S. 198). Dem Norden wird die Sendung des Befreiers zugeschrieben. Zum einen wird damit die Erinnerung an das von Tacitus gezeichnete Volk beerbt und transformiert. Es geht dabei um die autorisierende Funktion von Mythos und Geschichte für die erhoffte Wende. Zum anderen knüpft das Pathos des Nordglaubens an eine alttestamentarisch-chilastische Symbolik an. Das Buch Daniel spricht von einem König im Südland, der mächtig wird, aber der König im Nordland wird die Waffen wider ihn richten, und niemand wird ihm widerstehen können: *Dann wird der König des Nordreichs heranziehen, wird einen Wall aufwerfen und eine starke Festung erobern; und die Streitkräfte des Südreichs werden nicht standhalten; sogar dessen auserlesene Mannschaft wird keine Kraft zum Widerstand haben [...]* (Buch Daniel 11,15). Erkennbar gewinnt die Rügenliteratur in den ossianbegeisterten Jahren und denen der nationalen Romantik eine besondere Dichte, mit der die zeitlich anschließende Literatur kaum mithalten kann.

Abschließend sei auf die dritte Etappe Bezug genommen. Preußens Raumordnungspolitik nach 1815 und seine Kulturpolitik als wesentliches Mittel der Integration von Gesamtpommern in den preußischen Staat zeigen ebenso wie Versuche, für die Pommern gleichwertige Lebensbedingungen zu schaffen, dass die Integration von Regionen in historische Reiche und Staaten als ein Faktor von Peripherisierung bzw. Zentralisierung identifiziert werden muss. Das staatliche Vorgehen in Pommern nach 1815 war von moderater Integration bestimmt, die den peri-

pheren Raum nach preußischen Vorstellungen veränderte. Es ist bemerkenswert, dass pommersche Eliten auch im ehemals schwedischen Teil Pommerns regionales Sonderbewusstsein und neue staatliche Loyalität widerspruchsfrei zu verknüpfen suchten: Die Provinz Pommern sei *so wie Eines der ältesten, so auch ehrenwertesten Kleinode, welche die Monarchie sich so herrlich in ihren leuchtenden Länderkranz geflochten hat. Der Pommer will aber auch gerne Pommer seyn und bleiben, um durch seine festhaltende Nationalität ein desto geltenderes Gewicht in den noch umfassenderen Namen eines Preußen zu legen*, heißt es im ersten Band der *Provinzialblätter für Stadt und Land* (Haken, 1820, S. 2). Komplementär zur infrastrukturellen Verknüpfung, zur Förderung der Wirtschaft, zur moderaten Rechtsangleichung innerhalb der Gesamtprovinz, zur Erfassung der Altertümer und intensiven Tätigkeit im Bereich der Denkmalspflege und zu Maßnahmen des Naturschutzes wurde auf Rügen ein Tourismussektor aufgebaut. Hierbei hatten die staatliche Politik, namentlich der preußische Oberpräsident für Pommern August Sack²², und regionale Akteure, namentlich der liberal gesinnte und historisch interessierte Herausgeber und Begründer der ab 1824 erscheinenden *Pommerschen Provinzialblätter* Christian Ludwig Haken, aber auch der Gründer des Ortes Putbus (1810) Malte von Putbus (1783-1854) und andere großen Anteil. Von Putbus gestaltet Lauterbach zu einem bekannten Badeort für die aristokratische Ober-, aber auch bürgerliche Mittelschicht, es bestanden starke Berührungspunkte mit Berlin. Artikel in den *Pommerschen Provinzialblättern* formten das Seebad Lauterbach bei Putbus zu einem Badeort Preußens und Deutschlands und belegen eine funktionale Arbeitsteilung mit dem Zentrum Berlin durch Tourismusfunktionen²³. Der 1817 in den preußischen Fürstenstand erhobene von Putbus unterstützte die Bautätigkeit im Stil des Berliner Klassizismus, der in Neu-Vorpommern deutliche Spuren hinterließ. Den Transfer göttlicher Werte auf patriotische und touristische bekunden dichterische Ausdeutungen der Küstenlandschaft, etwa Wilhelm Meinholds hexametrisches Versepos *Der Streckelberg* (1824), das Gedicht *Gruß an Pommern* von Friedrich August Karow, das Pommern als idyllisierte Peripherie der

22 Sack hatte in unmittelbarer Nähe des Freiherrn von Stein gewirkt und war bestrebt, die Modernisierungsbestrebungen der preußischen Reformer auf den pommerschen Boden zu übertragen. Zu den Initiativen Sacks zählen die Durchsetzung der Kreisreform trotz adliger Widerstände, die Befestigung der Dünen bei Peenemünde, die Trockenlegung von 6.000 Morgen Land im Thurbruch auf Usedom, um Agrarland zu gewinnen, und schließlich die Anlage von Fischerkolonien, aus denen Orte wie Heringdorf, Zinnowitz, Ahlbeck und Karlshagen hervorgingen. Auf Sacks Betreiben wurden ebenfalls 1820 der Hafen in Swinemünde ausgebaut, die Swine und Oder vertieft, und so Stettin für Seeschiffe zugänglich gemacht. Unter Sacks Regierung baute man die erste Straße von Berlin nach Stettin (1822) und bald darauf nach Hinterpommern aus. Sack wirkte nicht nur durch Entscheidungen, die Wirtschaft und Infrastruktur betreffend, sondern auch auf kultureller Ebene. Zweifelsohne ist er der geistige Vater der „Pommerschen Provinzialblätter“. Zur Bedeutung dieser Zeitschrift siehe die forschungsintensive Dissertation von Martin Woźnica (Opole, 2014).

23 Im fünften Band der „Pommerschen Provinzialblätter“ findet sich ein ausführlicher Bericht über diesen Ort. Dieser zitiert das bekannte Rügen-Inventar, nun bereits im Gebrauch der Rügen-Touristik: die imposante Stubnitz, der heilige Hertha-Hain, die alte Swantewit-Burg, und mit dem Adjektiv „imposant“ erhabene, mit dem „lieblichen“ Gemisch wilder und sanfter Naturschönheit auch pittoreske Qualitäten. (Siehe: Anonym, 1823, S. 62). Putbus wird mit dem preußischen Königshaus (Das Seebad zu Putbus und seine Umgebungen, ebd., S. 69), zudem mit Deutschland in Verbindung gebracht, gepriesen als Deutschlands „anmuthigste(s) und wohnlichste(s) Seebad“ (Siehe Beurmann, 1841, S. 216).

Königsstadt (Karow, 1823, S. 453) gegenüberstellt, oder auch Ludwig Beitzkes *Mein Vaterland*, das Pommerns Anziehungskraft ästhetisch durch den aufgerufenen Kontrast zu Italien profiliert – *Italische Frucht / vergebens man sucht* –, und moralisch durch starke Eichen (Beitzke, 1822, S. 109). Ähnlichkeiten mit Kosegartens Gedicht *Der Eichbaum* (1812) sind nicht zu übersehen. Die Druckumgebung für Beitzkes Gedicht ist mit Blick auf die prozessuale Aufhebung der Binarität von Peripherie und Zentrum ebenfalls beachtenswert. Auf der Nebenseite ist die pommersche Geschichtschronik von August bis Dezember 1821 abgedruckt, die den Königskult auf regionaler Ebene und die preußische Modernisierung des Hafens zu Swinemünde zeigt²⁴. Aber auch moderne, massenkulturelle Trägermedien, zu denen der Stahlstich gehörte, hatten Anteil an einer touristischen Aufwertung der Randlage und deren Nivellierung durch Verortung im Staat²⁵. Zweifelsohne stellte Berlin als politisch-administrativer Raum, als Raum der Ministerien, eine Zentralitätsstruktur dar. Dies zeigt schon die Anlage des 1833 erschienenen, 674 Seiten starken *Wegweisers durch den preußischen Staat* von Leopold von Zedlitz-Neukirch, wo im dritten Abschnitt eine der Hauptüberschriften lautete: *Die Reise von Berlin in alle Richtungen*. Dennoch darf eine derartige Berlin-zentrische Rationalität den Blick auf die Polyzentralität in Pommern selbst, das Verhältnis einzelner Zentren zueinander und auf Preußens moderate Angleichungspolitik nicht verstellen. Es wäre eine Binnendifferenzierung der Räume Pommerns zu berücksichtigen, was hier freilich nicht zu leisten war.

Damit kommt die Betrachtung, bei der es vornehmlich um die Verschiebungen auf der kulturellen Achse von Ost bzw. West nach Nord ging, zu ihrem Abschluss. Diese wurde betrachtet unter dem Einfluss 1. Rousseaus, Ossians und der englischen Romantik, 2. unter dem Einfluss des in der „Sturmzeit“ erprobten Gemeinschaftsbewusstseins, das sein Zentrum oftmals schon in die Nation legte, 3. unter dem Einfluss preußischer Institutionalisierungs- und Ordnungsprozesse, die eine Zentralitätsstruktur darstellen, die die Provinz Gesamtpommern nach 1815 moderat durchdrang. Sicher haben solche Schnittsetzungen auch Verluste zur Folge. Wir hoffen, dass solche der methodischen Klarheit zugute kamen. Die Betrachtung der stets neu einzuspielenden Relationen von Zentrum / Zentren und Peripherie / Peripherien wollte zeigen, dass die komplementär-contrastiven Kernbegriffe dieser Tagung durchaus geeignet sind, kulturelle Räume zu gliedern, geschichtliche Erfahrungen und Entwicklungen zu beschreiben. Sie wollte zudem Kulturgeografie als ein philologisches Arbeitsfeld attraktiv machen.

²⁴ Über die Modernisierung der pommerschen Infrastruktur siehe Haken, 1822, S. 109.

²⁵ Siehe z.B. die Arbeiten Johann Friedrich Rosmäslers: Eingang in die Luisen-Straße zu Putbus, um 1835, bzw. seinen Stahlstich: Große Stubbenkammer, Berlin 1836.

Abstract:

The flow of the communication and the flow of the medial communication take part in the processes of marginalization or centralization. The present construction of space and its actual classification is then introduced on grounds of testimonies of written words (the individual statements in letters, lyrics, journalism). This paper presents the progressing cultural marginalization of the Island landscape of Pomerania, and especially of the Island Rugen taking into account the three following phases:

1. Devaluation or evaluation of the north in the period of the Middle Ages and the early Modern Era in the context of the Christian mission and the Bible representation of order;
2. The beginning of the mythology of culture around 1800 which refers to Shakespeare, Rousseau, Ossian and to the Germanic and Scandinavian messages, and the same it makes from Pomerania an utopian and idyllic territory as well as a wild and uncivilized one what does also mean the formation of the pathetic landscape;
3. The penetration along the entire area of Pomerania of the forming centralistic processes related to the establishment of the state institutions and introduction of the order by the Prussian state after 1815.

Keywords

Pomerania, construction of region, nation building, Prussian state

Quellenverzeichnis

Anonym (1823). Das Seebad zu Putbus und seine Umgebungen. In: *Pommersche Provinzialblaetter für Stadt und Land. Fünfter Band*. Treptow an der Rega: Flittnersche Buchhandlung. S. 62.

Beitzke, Heinrich Ludwig (1822). Mein Vaterland. In: *Pommersche Provinzialblätter für Stadt und Land. Vierter Band*. Treptow an der Rega: Flittnersche Buchhandlung.

Görres, Joseph (1821). *Europa und die Revolution*. Stuttgart: Metzler.

Haken, Johann Christian Ludwig (1820). Vorwort zum 1. Band der Provinzialblätter für Stadt und Land. Treptow an der Rega: Flittnersche Buchhandlung.

Haken, Johann Christian Ludwig (1822). Pommersche Geschichtschronik. In: *Pommersche Provinzialblätter für Stadt und Land. Vierter Band*. Treptow an der Rega: Flittnersche Buchhandlung.

Karow, Friedrich (1823). Gruß an Pommern. In: *Pommersche Provinzialblätter für Stadt und Land. Fünfter Band*. Treptow an der Rega: Flittnersche Buchhandlung.

- Körner, Theodor (1818). *Gedichte. Vollständige Ausgabe*. Stuttgart: F. Macklot.
- Kosegarten, Ludwig Gotthard (1788). *Gedichte. Erster Band*. Leipzig: Gräff.
- Kosegarten, Ludwig Gotthard (1823). Rithogar und Wanda. In: *Dichtungen von Ludwig Gotthard Kosegarten, 5. Band, Sagen der Vorwelt*. Greifswald: Universitätsbuchhandlung.
- Kosegarten, Ludwig Gotthard (1794). *Rhapsodien*, Bd. 2. Leipzig: Gräff.
- Ludwig Theobald Kosegarten's Poesien (1802)*. Erster Band. Neue verbesserte Auflage. Leipzig: Gräff.
- Kosegarten, Ludwig Gotthard (1812). *Dichtungen. Lyrischer Gedichte, erstes, zweytes, drittes Buch*. Greifswald: J.H. Eckhardt 1812.
- Kosegarten, Ludwig Gotthard (1824). Der Nachtsturm. In: *Dichtungen. Band 6*. Greifswald: Universitätsbuchhandlung. S. 90-95.
- Kosegarten, Ludwig Gotthard (1825). *Lyrische Gedichte. Elfte Band. Zweite Sammlung*. Greifswald: Universitätsbuchhandlung. S. 46.
- Kosegarten, Ludwig Gotthard (1828). Unsere Fürsten. In: *Dichtungen von L. Kosegarten. Vollständige Grätzer-Taschenausgabe*. Grätz: Verlag der Fertl'schen Buchhandlung.
- Kosegartens Dichtungen. 12 Bände, (1824-1827)*. Bd. 7. Greifswald: Universitätsbuchhandlung.
- Laube, Heinrich (1837). *Neue Reisenovellen. Band 1*. Mannheim: Heinrich Hoff.
- Rückert, Friedrich (1841). *Gedichte*. Frankfurt a. Main: Johann David Sauerländer.
- Wackenroder, Ernst Henrich (1730). *Altes und Neues Rügen. Das ist kurzgefaßte und umständliche Nachricht von demjenigen, was so wohl in Civilibus, als vornehmlich Ecclesiasticis mit dem Fürstenthume von Anfang an bis auf die gegenwärtige Zeit sich zugetragen*. Greifswald: Löffler.

Literaturverzeichnis

- Bethke, Walther (1935). *Wilhelm Meinholds Briefe – als Vorstudie zu einer Meinhold-Monografie*. Greifswald: Julius Abel.
- Beurmann, Eduard (1841). Rügen, Usedom und Wollin. In: *Deutsche Pandora. Gedenkbuch zeitgenoessischer Zustaende und Schriftsteller. Vierter Band*. Stuttgart: Literatur-Comptoir.
- Gurjewitsch, Aaron (1997). *Stumme Zeugen des Mittelalters. Weltbild und Kultur des einfachen Menschen*. Weimar: Böhlau.

Hartmann, Regina (1997). *Literarisches Leben in Schwedisch-Pommern im 18. Jahrhundert*. Aachen: Shaker.

Hettner, Hermann (1961). *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Band 1*. Berlin: Aufbau.

Kessler, Martin und Volker Leppin (Hg.) (2005). *Johann Gottfried Herder. Aspekte eines Lebensweges*. Berlin, New York: de Gruyter.

Koch, Arne (Hg.) (2007). *Ernst Moritz Arndt (1769-1860)*, Tübingen: Niemexer.

Kreuser, Johann Peter Balthasar (1861). *Der christliche Kirchenbau. Bd.2: Die Kirche in ihren baulichen Einrichtungen*. Köln, Regensburg: Friedrich Pustet.

Leppla, Rupprecht (1928). *Wilhelm Meinhold und die chronikalische Erzählung*. Berlin: Ebering.

Magen, Antonie (2006). *Der Kulturroman. Programm des bürgerlichen Selbstverständnisses*. Tübingen: Francke.

Rudolph, Andrea (2004). Wilhelm Meinholds Hexenroman „Sidonia von Bork“ (1847/48). Eine Abrechnung mit der libertinen Frauenemanzipation als ein „Leiden unserer Zeit“. In: Marion George und Andrea Rudolph (Hg.). *Hexen. Historische Faktizität und fiktive Bildlichkeit*. Dettelbach: Röhl.

Schmidt, Roderich (Hg.) (2002). *Das historische Pommern – Personen Orte Ereignisse*. Köln: Böhlau.

Woźnica, Martin (2014). *Zur Funktion der „Pommerschen Provinzialblätter“ bei der regionalen und preußischen Identitätsbildung in der Provinz Pommern als Teil des preußischen Staates*. Opole: Manuskript.

Zelle, Carsten (1995). *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart: Metzler.

Internetquellen

<http://www.almanachdeutschesmuseum.de/DerGrosseWagen.htm>, recherchiert am 5. Mai 2011.

Henningsen, Bernd: *Der Norden eine Erfindung. Das europäische Projekt einer regionalen Identität*. Internetveröffentlichung, pdf.

Figuren an der Peripherie und im Zentrum der „neuen Zeit“. Franz Grillparzers König Ottokar und Rudolf von Habsburg

Miroslav Urbanec

Annotation

Franz Grillparzers Trauerspiel ‚König Ottokars Glück und Ende‘ wurde lange Zeit als ein patriotisches Festspiel (miss-)verstanden. Ebenso interessant wie die Frage nach der Berechtigung dieses (Miss-)Verständnisses ist jedoch die Frage, wie Grillparzer in diesem Drama den Lauf der Geschichte darstellt. Die zwei rivalisierenden männlichen Hauptfiguren, nämlich Ottokar von Böhmen und Rudolf von Habsburg, lassen sich als Repräsentanten zweier historischer Epochen interpretieren. Während Rudolf eine neue Zeit proklamiert und sich gleich in deren Zentrum stellt, bleibt Ottokar dem Vergehenden verpflichtet und stirbt an der Peripherie einer kommenden Epoche, deren Gebot er zu spät erkennt.

Schlüsselwörter

Franz Grillparzer, Ottokar II. von Böhmen, Rudolf von Habsburg

In seinem Brief an die Zensoren vom 25. November 1823 hat der damalige Leiter des Wiener Burgtheaters Josef Schreyvogel das neueste Stück seines Freundes Franz Grillparzer, nämlich das Trauerspiel ‚König Ottokars Glück und Ende‘, mit enthusiastischen Worten empfohlen:

Das vorliegende Trauerspiel ist in Ansehung der Charakteristik, der Hauptgegebenheiten und der Sitten durchaus auf die Geschichte gegründet, deren zerstreute Züge der Verfasser mit seltener Kunst in ein höchst wirksames Gemälde vereinigt und auf solche Art ein dramatisches Werk zustande gebracht hat, welches nicht unwert zu sein scheint, das Andenken einer der glänzendsten Epochen in der Geschichte des österreichischen Kaiserhauses zu feiern und dem vaterländischen Publikum als ein nationales Festspiel vorgeführt zu werden.
(Zitiert nach Pörnbacher, 1970, S. 65)

Es wäre jedoch grundfalsch, im ‚König Ottokar‘ nur „ein nationales Festspiel“ zu sehen. Grillparzers Trauerspiel ist ein historisches Drama, das um die Aufdeckung „der Dialektik von Vergangenheit und Gegenwart“ bemüht ist und in dem „die Figuren als Träger historischer Ideen, Tendenzen und Bewegungen“ gedeutet werden müssen (vgl. Kost, 2002, S. 126–127 und 138–139). Die verschiedenen historischen Ideen und Tendenzen werden im ‚König Ottokar‘ vor allem von zwei Figuren getragen, nämlich dem böhmischen König Primislaus Ottokar (tschechisch: Přemysl Otakar II.) und dessen Gegenspieler, dem deutschrömischen Kaiser Rudolf von Habsburg. Grillparzers Trauerspiel lebt geradezu von einem starken Kontrast zwischen diesen zwei Herrscherfiguren, der traditionell als ein Gegensatz zwischen einem selbstherrlichen Eroberer vom Schlag eines Napoleon und einem selbstlosen Landesvater von Gottes Gnaden interpretiert wird (vgl. Steinhagen, 1970; Politzer, 1972; Doppler, 1990). Dieser Kontrast kann aber auch als ein Gegensatz zwischen einem archaischen und einem modernen Herrschaftsmodell interpretiert werden. Welche der zwei Herrscherfiguren die Vergangenheit personifiziert und welche die Zukunft repräsentiert, bleibt hierbei umstritten. Nach Jürgen Kost ist es die Figur des Verlierers Ottokar, die das moderne, auf persönlichen Qualitäten des jeweiligen Regenten beruhende Herrschermodell verkörpert, während sich in der Figur Rudolfs die mittelalterlichen Vorstellungen über einen idealen Herrscher von Gottes Gnaden verdichten, dessen eigene, vergängliche Person in dem von ihm bekleideten, als ewig verstandenen Amt aufgeht (vgl. Kost, 2002, S. 128–137). Für Ottokar, der sein Reich mit eigenen Kräften aufgebaut hat und der in seiner prahlerischen Rede vor einer Delegation der Prager Bürger 15mal das Personalpronomen „ich“ verwendet (vgl. KO, S. 410–411), ist es unvorstellbar, die ihm angebotene Kaiserkrone aus den Händen der Kurfürsten anzunehmen. Ähnlich dem historischen Napoleon, „dessen Herrschaft legitimiert [war] durch die Größe der eigenen Individualität“ (Kost, 2002, S. 132) und der es folglich abgelehnt hat, sich vom Papst die Krone auf den Kopf setzen zu lassen, verlangt Ottokar von den Gesandten des Kurfürstenkollegiums eine Bedenkzeit, um dadurch seine Unabhängigkeit zu demonstrieren (vgl. Kost, 2002, S. 128–129): *Ich bin ein reicher Fürst von Böhmen, Gott verhüte,/ Dass ich ein armer Kaiser wollte sein./ Doch mögt Ihr harren, ob es uns gefällt,/ Vielleicht Euch günstigre Antwort zu erteilen.* (KO, 422)

Im Vergleich mit Ottokar benutzt Rudolf die erste Person Singular deutlich weniger. Er tut es vor allem in Bezug auf seine Jugendjahre, für ihn eine glückliche Zeit (vgl. KO, S. 466), die jedoch mit der als Gottes Fügung verstandenen Kaiserwahl unwiderruflich zu Ende gegangen ist. Zu Ottokar sagt Rudolf jedenfalls:

*Mich hat, wie Euch, der eitle Drang der Ehre/
Mit sich geführt in meiner ersten Zeit./
An Fremden und Verwandten, Freund und Feind/
Übt ich der raschen Tatkraft jungen Arm,
Als wär die Welt ein weiter Schauplatz nur/
Für Rudolf und sein Schwert. [...]/
Da nahm mich Gott mit seiner starken Hand/
Und setzte mich auf jene Thronesstufen,
Die aufgerichtet stehn ob einer Welt./
Und gleich dem Waller, der den*

Berg erklommen,/ Und nun hinabsieht in die weite Gegend/ Und auf die Mauern, die ihn sonst gedrückt;/ So fiels wie Schuppen ab von meinen Augen/ Und all mein Ehrgeiz war mit Eins geheilt. (KO, S. 465–466)

Seitdem er Kaiser geworden ist, häufen sich in Rudolfs Reden die Berufungen auf Gott. Auch seine bisher größte Leistung, nämlich die Befriedung des Reiches, spricht Rudolf nicht seinem diplomatischen Talent zu, sondern Gott und dem von ihm verliehenen Amt, die ihn nach eigener Aussage *auf Wunder zu vertraun* gelehrt haben: *Kein Fürst des Reichs, der mächtger nicht als ich;/ Und jetzt gehorchen mir des Reiches Fürsten!/ Die Friedensstörer wichen meiner Stimme;/ Ich konnt es nicht, doch Gott erschreckte sie!* (KO, S. 462) Ähnlich wie Jürgen Kost, der in Rudolf aufgrund solcher Aussagen einen perfekten „Vertreter der auf Gottesgnadentum gegründeten legitimistischen Herrschaftstheorie“ sieht (vgl. Kost, 2002, S. 134), hat sich auch Heinz Politzer durch Rudolfs laut proklamierte „Zukunftsträume“ (auf die unten noch eingegangen wird) nicht täuschen lassen und eine bleibende Verbundenheit des Kaisers mit „dem mittelalterlichen Gottesgnadentum“ konstatiert (vgl. Politzer, 1972, S. 181). Grillparzer hat jedoch die Interpreten des ‚König Ottokar‘ verwirrt, indem er gerade aus dem mittelalterlichen Legitimisten Rudolf den Vorboten einer neuen, von Bürgern und Bauern dominierten Zeit gemacht hat, so dass gleich mehrere Forscher meinen, in der Figur „des guten, über den Einzelinteressen stehenden Kaisers“ (vgl. Doppler, 1990, S. 34) eine Personifikation des liberalen und somit auch modernen Gedankenguts erkannt zu haben (vgl. vor allem Doppler, 1990, S. 18–19 und 34–35 sowie Kost, 2002, S. 135–136).

Rudolf wirkt in der Tat sehr widersprüchlich. Auf der einen Seite erscheint er wie eine Märchenfigur oder gar ein Heiliger, dessen Leben legendenhaft verbrämt wird (vgl. KO, S. 421 sowie Hoffmann, 2002, S. 194) und der gleich nach der überraschenden Kaiserwahl „Wunder ins Leben ruft“ (Škreb, 1976, S. 145). Heinz Politzer hat in diesem Kontext treffend geschrieben:

„Wie Rudolf I. von Habsburg sich allmählich aus dem Nebel der Geschichte löst, wie er als kleiner Graf und ehrlicher Makler auf Seiten des gekränkten Rechts auftritt, wie er, der Unbekannte, den Gewaltigen [Ottokar – Anm. M.U.] in seine Schranken weist [...], wie Rudolf durch Sein, nicht Tun die Wahl der deutschen Kurfürsten auf sich vereinigt, wie diese Wahl hinter der Szene vor sich gehen kann, ja muss, damit der unscheinbare Schweizer Graf auf dem Scheitel der Handlung in der ganzen Majestät einer beinahe biblischen Einfachheit hervorzutreten vermag – all das ist kein historisches, sondern ein in seiner theaterkundigen Naivität höchst raffiniert gebautes Heiligen- und Märchenspiel.“ (Politzer, 1972, S. 168).

Auf der anderen Seite wirkt die Strenge, mit der Rudolf seine vergängliche, mit zugegebener „Unvollkommenheit und Fehlbarkeit“ belastete Person (vgl. Škreb,

1976, S. 145) von dem jahrhundertealten, Furcht einflößenden Amt des Kaisers trennt (vgl. KO, S. 462), wie ein modernes Rollenspiel (vgl. Hoffmann, 2002, S. 196–197 sowie Lorenz, 1986, S. 123). Dieses Rollenspiel und die unbestreitbare Fähigkeit, im Gespräch mit den Repräsentanten des Volkes „seine Ausdrucksweise nach der Fassungskraft des [jeweiligen] Hörers“ zu richten (vgl. Staiger, 1991, S. 83), ermöglichen dem Kaiser, die Untertanen zu beeindrucken und auf diese Art und Weise genau das zu erreichen, was dem empathielosen Böhmenkönig letztlich verweigert bleibt – nämlich eine dauerhafte Festigung seiner herrscherlichen Autorität: „Erst die Abspaltung [des Menschen Rudolf vom Kaiser Rudolf – Anm. M.U.] vermag eine absolute, weil unhinterfragbare Machtposition des Kaisers zu etablieren“ (Hoffmann, 2002, S. 199), schreibt Birthe Hoffmann bezeichnenderweise und meint somit in Rudolf einen zeitgemäßerem Herrscher als in Ottokar erkannt zu haben (vgl. auch Lorenz, 1986, S. 127).

Verblüffend modern wirkt auch der zivile Habitus des neuen Kaisers, der während der Schifffahrt nach Wien die staunende Menge auf dem Ufer mit *freundlichem* Kopfnicken grüßt und dessen *graues Röcklein* noch in der modernen Inszenierung des ‚König Ottokar‘ durch Martin Kušej nicht fehlen darf (vgl. KO, S. 451–452 sowie Kralicek, 2005, S. 16). Wenn er sich schließlich auf der Insel Kaumberg den österreichischen Bürgern präsentiert oder mit den Schweizer Landsknechten spricht, wirkt Rudolf so bürgerlich, dass er von diesen Menschen auf Anhieb als einer von ihnen anerkannt wird (vgl. KO, S. 456–458 sowie Hoffmann, 2002, S. 196–197). Nur für das Amt des Kaisers fordert Rudolf einen uneingeschränkten Respekt – am entschiedensten wohl während seiner Begegnung mit Ottokar, der ihn durch den Glanz seiner selbst und seines Gefolges demütigen will und der daher vor dem Besuch des kaiserlichen Lagers den Gefolgsleuten droht: [...] *weh dem Edelknecht, des Wams und Mantel/ Nicht hundertmal den deutschen Kaiser aussticht.* (KO, S. 455) Rudolf, der in seinem grauen Rock dasteht, bagatellisiert den pompösen Auftritt des Böhmenkönigs, der auf ihn mit dem provokatorischen *Gott grüß Euch, Habsburg!* zugeht (KO, S. 460), als ginge es um einen bloßen Freundschaftsbesuch, und befiehlt seinem eigenen Gefolge, das Haupt zu bedecken. Am Ende fügt er aber eine unmissverständliche Drohung hinzu:

Warum steht ihr entblößten Hauptes da?/ Kommt Ottokar zu Habsburg, Mensch zu Menschen,/ So mag auch Hinz und Kunz sein Haupt bedecken,/ Ist er doch ihres Gleichen: Mensch. – Bedeckt euch!/ Doch kommt der Lehensmann zum Lehensherrn,/ Der Böhmen pflichtger Fürst zu Deutschlands Kaiser/ [...]/ Dann weh dem, der die Ehrfurcht mir verletzt! (KO, S. 460; vgl. Kost, 2002, S. 135 sowie Hoffmann, 2002, S. 198–199)

Der Kontrast zwischen der fast bürgerlichen Aufmachung des Kaisers und dem martialisch auftretenden Böhmenkönig erweckt leicht den Eindruck, als ginge die von Grillparzer betriebene „Entheroisierung“ des Letztgenannten (vgl. Škreb,

1976, S. 147–148 sowie Doppler, 1990, S. 35–36), die gerade in Kaumberg einen mächtigen Schub bekommt, Hand in Hand mit einer Verbürgerlichung des Erstgenannten. Trotz seines fast bürgerlichen Erscheinungsbildes wäre es aber falsch, in Grillparzers Rudolf nur einen kleinen Bürger zu sehen. Durch die Art und Weise, wie er sich mit dem von ihm bekleideten Amt des Kaisers identifiziert und wie er von seiner Umgebung den nötigen Respekt vor dieser als geheiligt dargestellten Institution verlangt, erweist er sich als ein sehr autoritätsbewusster Herrscher. Dass er sich den neuen Untertanen „im ledernen Unterkleide“ beim eigenhändigen Ausklopfen der Beulen auf seinem Helm zeigt (vgl. KO, S. 456), reduziert seine Würde nicht, denn in der von ihm proklamierten gesellschaftlichen Ordnung ist er trotz seiner Autorität „lediglich Primus inter Pares“, der sich durch solche Auftritte „nichts vergibt“ (vgl. Kost, 2002, S. 135). Die Antwort auf die Frage, wer denn diese „Pares“ sind, ist jedoch nicht eindeutig. Eine Schlüsselrolle spielt in diesem Kontext der häufig zitierte Monolog aus dem dritten Akt, in dem Rudolf Ottokar über seine Vision einer friedlichen, harmonischen Welt aufklärt und an dessen Interpretation sich schon seit Jahrzehnten die Geister scheiden:

*Der Jugendtraum der Erde ist geträumt,/ Und mit den Riesen, mit den
Drachen ist/ Der Helden, der Gewaltigen Zeit dahin./ Nicht Völker
stürzen sich wie Berglawinen/ Auf Völker mehr, die Gärung scheidet
sich,/ Und nach den Zeichen sollt es fast mich dünken/ Wir stehn am
Eingang einer neuen Zeit./ Der Bauer folgt in Frieden seinem Pflug,/
Es rührt sich in der Stadt der fleißige Bürger,/ Gewerb und Innung hebt
das Haupt empor,/ In Schwaben, in der Schweiz denkt man auf Bünde,/
Und raschen Schiffes strebt die muntre Hansa/ Nach Nord und Ost um
Handel und Gewinn. (KO, S. 466)*

Dass in Rudolfs Rede eine neue Ära in der Geschichte des Reiches verkündet wird, ist ebenso klar wie die Tatsache, dass sich der fast prophetisch wirkende Kaiser schnell als das Zentrum dieser neuen Zeit erweist. Unklar bleibt, was für eine soziale Ordnung Grillparzer seinen Rudolf proklamieren lässt. Alfred Doppler bezeichnet im Hinblick auf den politischen Kontext der 1820er Jahre bereits die Tatsache, „dass sich [ein] Kaiser als Wegbereiter einer neuen Zeit betrachtet“, als „nicht systemgerecht“, und hebt in Rudolfs Rede vor allem die Abwesenheit jedes „Hinweises auf Verdienst, Bedeutung und Macht des feudalen Adels und der ‚legitimen‘ Fürsten“ hervor – für ihn ein klarer Fall „der deutlich herausgestellten josephinisch-bürgerlichen Tendenz“, die gerade in „Bauern und bürgerlichen Handelsherren“ „die Stände der Zukunft“ gesehen hat (vgl. Doppler, 1990, S. 19 und 35). Noch kühner ist die Lesart von Jürgen Schröder, der die von Rudolf gestiftete *neue Zeit* als „eine bürgerliche Zeit“ interpretiert, „in der Diener und Herr eins sind und so die allgemeine Gleichheit unter den Menschen stiften“ (Schröder, 1994, S. 46). Die oben gestellte Frage, wer denn die „Gleichen“ seien, unter denen der Kaiser der Erste sei, wäre mit dieser Lesart beantwortet: Es ist die dienende Bevölkerung von gestern, die Bürger und Bauern, deren Status deutlich aufgewertet wird durch einen

Herrscher, der alle persönlichen Ambitionen losgeworden ist (vgl. KO, S. 466) und der seine Herrschaft fortan „im Dienst an Volk und Zeitalter“ realisiert (vgl. Schaum, 1983, S. 57), so dass er selbst als Diener verstanden werden kann. Rudolfs viel zitierte Erkenntnis: *Die Welt ist da, damit wir Alle leben./ Und groß ist nur der ein alleinge Gott!* (OK, S. 466), kann in diesem Kontext als die Anerkennung der emanzipatorischen Bestrebungen der Menschen (vgl. Steinhausen, 1970, S. 475–477) und die Proklamation „eines Rechts ohne Vorrecht“ (vgl. Doppler, 1990, S. 34–35) interpretiert werden.

Diese Lesart von Rudolfs Rede ist jedoch nicht unumstritten. Der bereits zitierte Heinz Politzer hat in Rudolf einen Repräsentanten des mittelalterlichen und nicht des modernen Ideenguts gesehen (vgl. oben). Am energischsten widerspricht jedoch Jürgen Kost den Versuchen der neueren Ottokar-Interpreten, Grillparzers Rudolf „als zeitloses Idealbild des guten Herrschers oder gar als Repräsentanten eines liberal-aufgeklärten Herrscherideals des 19. Jahrhunderts zu betrachten“ (Kost, 2002, S. 135). Um den Charakter von Rudolfs Herrschaft zu erklären, beruft sich Kost vor allem auf die im dritten Akt platzierte Beschreibung der Situation im Reich durch Ottokars Kanzler. In dieser Beschreibung wird anstelle einer erst anbrechenden „neuen Zeit“ die unmittelbare Gegenwart geschildert, wobei die von Rudolf durchgesetzte Ordnung die Züge „eines paradiesischen Zustands“ aufweist (vgl. Kost, 2002, S. 134):

*Die Ruh ist hergestellt im weiten Deutschland,/ Die Räuber sind bestraft, die Fehden ruhn./ Durch kluge Heirat und durch kräftiges Wort/
Die Fürsten einig und ihm [Rudolf – Anm. M.U.] eng verbunden;/
Der Papst für ihn. Im Land nur Eine Stimme,/ Ihn preisend, beneidend, als den Retter.* (KO, S. 451)

Kost hebt die Tatsache hervor, dass *die im Reich hergestellte Ruhe* ein Ergebnis von Rudolfs Heiratspolitik und „der Versöhnung der Fürsten untereinander und mit dem Kaiser“ ist, so „dass die durch Rudolf begründete Ordnung ganz deutlich eine Feudalordnung, eine Lehnsordnung ist“ (Kost, 2002, S. 136). Mit dem Ideengut dieser Ordnung, in der die Menschen in ihre Aufgaben organisch hineingewachsen sind und in der jede Tätigkeit als Dienst am Ganzen verstanden wird, korrespondiert auch die von Rudolf praktizierte Trennung der eigenen Person von dem als dienend aufgefassten Amt des Kaisers, so dass er in Kaumberg mit dem dienenden Volk wie mit seinesgleichen sprechen darf, ohne dadurch seinem Ansehen zu schaden (vgl. Kost, 2002, S. 134–135). Nicht einmal das eigenhändige Reparieren des Helms, das Rudolf die Sympathien des „gemeinen“ Volkes bringt, kann als Ausdruck konstitutioneller Gesinnung oder gar als Anbiederung eines PR-bewussten Politikers an die Wähler interpretiert werden (vgl. Lorenz, 1986, S. 126 sowie Hoffmann, 2002, S. 196–197), sondern es handelt sich um einen symbolischen Akt, der Rudolfs Verbundenheit mit dem Amt des Kaisers unterstreichen soll. Eda Sagarra weist in diesem Kontext auf die Erkenntnis hin, dass „die abendländische

Krone“; mit der Rudolf gekrönt wurde, „ursprünglich aus einem Helm hervorgegangen“ ist (vgl. Sagarra, 1986, S. 63). Wenn also Rudolf seinen Helm repariert, so hält er in den Händen nicht bloß einen Teil seiner Rüstung, sondern ein Äquivalent für die als Symbol „der höchsten Autorität in der Christenheit“ verstandene Kaiserkrone (vgl. Sagarra, 1986, S. 63) und somit ein Symbol des eigenen Herrschaftsanspruchs.

Wenn Sagarra jedoch meint, in Grillparzers ‚König Ottokar‘ ein Stück zu finden, in dem „die restaurative Monarchie im Zeichen der Erneuerung [des inzwischen aufgelösten Heiligen Römischen Reiches – Anm. M.U.]“ gefeiert wird (vgl. Sagarra, 1986, 64–65), so begibt sie sich auf schwankenden Boden. Jürgen Kost gibt ihr insofern Recht, als er in den durch Grillparzers Rudolf personifizierten Herrschaftsprinzipien alle wichtigen Elemente der von Friedrich Schlegel und Adam Müller formulierten Habsburg-Ideologie wiederfindet, die das neu gegründete Kaisertum Österreich als einen Wegbereiter der Erneuerung „des altdeutschen christkatholischen Kaisertums“ präsentieren sollte (vgl. Kost, 2002, S. 142–146). Kost fragt jedoch nach der Funktion dieser Ideologie, die in ihrer Anfangsphase ausgesprochen deutschnationale Töne angeschlagen hatte, in den 1820er Jahren, also in der Entstehungszeit des ‚König Ottokar‘, als die Zensoren an nationalistischen Texten bereits Anstoß nahmen. Ein hervorragendes Beispiel hierfür ist übrigens auch die Begründung des Polizeipräsidenten Josef Graf Sedlnitzky für die Nicht-Zulassung von Grillparzers Trauerspiel. Sedlnitzky hat nicht nur die Ähnlichkeit von Ottokars und Napoleons Familienverhältnissen bemängelt, sondern auch

die im grellsten Lichte hier dargestellten [...] heftigen Reibungen der verschiedenen Völkerstämme des österreichischen Kaiserstaates untereinander, besonders aber (den) Kontrast, in welchem die Österreicher gegenüber denen überall mit den ungünstigsten Farben geschilderten Böhmen hier dargestellt werden [...] (zitiert nach Pörnbacher, 1970, S. 67; vgl. auch Kost, 2002, S. 151).

Kost erwähnt auch Metternichs Pragmatismus und die fortschreitende Modernisierung des Landes, die mit der von Grillparzer skizzierten feudalen Idylle kaum übereingestimmt haben dürften, und konstatiert, dass der 1823 der Zensur vorgelegte ‚König Ottokar‘ Elemente enthält, „die, wiewohl als Teil einer staatstreuen, legitimistischen, pro-habsburgischen Ideologie entstanden, mit der aktuellen Ideologie des Habsburger Reiches nicht mehr zu vereinbaren waren“ (Kost, 2002, S. 148, vgl. auch S. 149). Er gelangt zum Schluss, dass „die legitimistische Ideologie [...], wenn man so will, ein kritisches Potenzial [entwickelt hat] – aber eines, das die Monarchie gleichsam aus konservativer Sicht [kritisiert hat]“ (Kost, 2002, S. 148). Grillparzers Trauerspiel würde sich so in Richtung Restaurations-Kritik bewegen, jedoch nicht aus der Perspektive „eines aufgeklärten liberalen Bürgers“, als welcher Grillparzer z. B. bei Alfred Doppler vorgestellt wird (vgl. Doppler, 1990,

S. 32), sondern aus der Perspektive eines konservativen Deutsch-Österreichers, der noch 1866 seinen ‚König Ottokar‘ als ein Mittel der Germanisierung der nicht-deutschen Kronländer verstanden hatte: *Der Ottokar, das war ein österreichisches Stück. Ich hätte noch sechs solcher geschrieben, wenn man mir Lust gemacht hätte! Das hätte gewirkt in Böhmen und Ungarn! Der Kaiser Franz hatte dafür keinen Sinn.* (Zitiert nach Pörnbacher, 1970, S. 87, Fußnote 13; vgl. auch Reckzeh, 1929, S. 48)

Zusammenfassend muss gesagt werden, dass der ‚König Ottokar‘ ein widersprüchliches Werk ist. Er wurde von der Metternich-Zensur nicht zur Aufführung zugelassen, um dann – sozusagen über die Köpfe der Zensoren hinweg (vgl. Kraus, 1999, S. 366) – mit großem Hallo uraufgeführt zu werden, wobei das Publikum nur wenig, der Kaiser jedoch viel verstanden zu haben scheint (vgl. Steinhagen, 1970, S. 487); – jedenfalls hat er den Zensoren insofern Recht gegeben, als er nach dem Besuch *einer Vorstellung geäußert hat: Das ist gescheit, dass wir das Stück heute mit angeschaut haben; morgen wird’s gewiss verboten.* (Zitiert nach Pörnbacher, 1970, S. 89) Auf die Frage, was die Zensoren und den Kaiser so beunruhigt hat, dass sie die Aufführung des ‚König Ottokar‘ verhindern wollten, gibt es bis heute keine eindeutige Antwort. Der Schlüssel zur Antwort scheint im dritten Akt zu liegen, in dem Kaiser Rudolf den Anbruch einer neuen Ära proklamiert, deren soziale Ordnung im Unklaren bleibt. Interessant ist zugleich die Tatsache, dass Rudolfs Gegenspieler Ottokar aus dieser neuen Zeit weitgehend ausgeschlossen wird; – während der Kaiser die neue Ära verkündet und als deren natürliches Zentrum erscheint, dringt der Böhmenkönig erst kurz vor seinem Tod in diese neue Welt ein und stirbt an ihrer Schwelle. Er ist ein Repräsentant der alten Zeit, in der er sich als „Drachentöter“ realisieren konnte und in der er seinem kaiserlichen Rivalen turmhoch überlegen gewesen wäre (vgl. Kost, 2002, S. 129–130 und S. 137–139). Für die neue, unheroische Welt fehlt es ihm an Bescheidenheit, Demut und Respekt vor den Glücksansprüchen der Mitmenschen. Erst nach der Begegnung mit seiner toten Frau Margarethe, die ihn einst aus Mitleid mit ihrem schwer geprüften Volk geheiratet hat (vgl. KO, S. 403–405) und von nun an als sein „objektiviertes Gewissen“ auftritt (vgl. Steinhagen, 1970, S. 471, Fußnote 17), ringt er sich zu der Erkenntnis durch, die von Gott als *Wunderwerke* gebauten Menschen *hin zu Tausenden* geworfen [zu haben],/ *Um einer Torheit, eines Einfalls willen,/ Wie man den Kehricht schüttet vor die Tür* (KO, S. 503; vgl. auch Steinhagen, 1970, S. 471–472). Wenn Ottokar kurz darauf in der Schlacht fällt, bereut Margarethes Kammerfrau Elisabeth diesen Tod als überflüssig: *Ach Gott!! So starb er!! G’rade da er sanft geworden!* (KO, S. 507) Obwohl er sich durch seine Erkenntnis für die Aufnahme in Rudolfs neue Zeit letztlich doch noch qualifiziert hat (vgl. Politzer, 1972, S. 179), bleibt Ottokar in der Letztgenannten wegen seines Todes durch einen Intimfeind nur eine periphere Figur.

Abstract

The tragedy “The rise and fall of King Ottokar” (‘König Ottokars Glück und Ende’)

by Franz Grillparzer has been (mis)understood for a long time as a patriotic festival production. Nevertheless, the question of how Grillparzer does present the course of history is as fascinating as the question for the justifiability of this (mis)understanding. Both rivalling male protagonists, that is, Ottokar of Bohemia (Ottokar von Böhmen) and Rudolf of Habsburg (Rudolf von Habsburg) may be seen as representatives of two different historical eras. While Rudolf proclaims a new era and at once places himself at its center, Ottokar stays committed to the declining world and dies near the periphery of a modern epoch whose requirements he does not recognize early enough.

Keywords

Franz Grillparzer, Ottokar II of Bohemia, Rudolf of Habsburg

Quellenverzeichnis

Grillparzer, Franz (1986). König Ottokars Glück und Ende. In: Franz Grillparzer. *Werke in sechs Bänden. Bd. 2 (Dramen, 1817-1828)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 391–510. (KO)

Pörnbacher, Karl (1970). *Franz Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“: Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.

Literaturverzeichnis

Doppler, Alfred (1990). Der Herrscher, ein trüber Spiegel der absoluten Ordnung: Franz Grillparzers Staatsdramen. In: Alfred Doppler (Hg.). *Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Innsbruck: Institut für Germanistik, S. 16–37.

Hoffmann, Birthe (2002). König Ottokar und kein Ende. Zur Anthropologie Franz Grillparzers. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge (Bd. 20), S. 188–220.

Kost, Jürgen (2002). Zwischen Napoleon, Metternich und habsburgischem Mythos. Überlegungen zum Gegenwartsbezug des Geschichtsdramas am Beispiel von Grillparzers „König Ottokar“. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge (Bd. 20), S. 125–158.

Kralicek, Wolfgang (2005). Barbaren in Zivil. Martin Kusejs programmatischer erster Sommer als Regie führender Schauspielregisseur der Salzburger Festspiele mit Grillparzers „König Ottokar“, Inszenierungen von Barbara Frey, Stephan Kimmig und dem Young Directors Project. In: *Theater heute* 10, S. 14–19.

Lorenz, Dagmar C. G. (1986). *Grillparzer, Dichter des sozialen Konflikts*. Wien, Köln, Graz: Böhlau.

Politzer, Heinz (1972). *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*. Wien, München, Zürich: Molden.

Reckzeh, Gerhart (1929). *Grillparzer und die Slaven*. Weimar: Duncker.

Sagarra, Eda (1986). Sinnbilder der Monarchie. Herrschersymbolik und Staatsidee in Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* und Shakespeares *Richard II*. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge (Bd. 16), S. 57–67.

Schröder, Jürgen (1994). „Der Tod macht gleich“. Grillparzers Geschichtsdramen. In: Gerhard Neumann u. Günter Schnitzler (Hg.). *Franz Grillparzer: Historie und Gegenwartigkeit*. Freiburg im Breisgau: Rombach. S. 37–57.

Steinhagen, Harald (1970). Grillparzers „König Ottokar“. Drama, Geschichte und Zeitgeschichte. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 14, S. 456–487.

Škreb, Zdenko (1976). *Grillparzer. Eine Einführung in das dramatische Werk*. Kronberg: Scriptor.

Zentrierung und Peripherisierung. Ideengeschichte und Sprachbeobachtungen anhand von Ricarda Huchs romantischem Syntheseentwurf

Gabriela Jelitto-Piechulik

Annotation

Der folgende Beitrag thematisiert zunächst den Paradigmenwechsel um 1900 zwischen den marginalisierten Humanwissenschaften und den zentrierten Naturwissenschaften und stellt zugleich die Positionierungen der bedeutendsten Zeitgenossen wie Julius Hart, Hermann Bahr, Wilhelm Scherer, Arno Holz und Wilhelm Bölsche dar. Im zweiten Teil wird die in ihrer Zeit marginale ideengeschichtliche Konzeption von Ricarda Huch angesprochen, die sich als Dichterin und Literaturkritikerin für die Überwindung der ausschließlich rationalen, technisch orientierten Erkenntnis einsetzt und ihrem Lesepublikum ein Synthesekonzept präsentiert, welches sich an der Biographie und am künstlerischen Werk von Novalis orientiert sowie das Zusammenwirken von Geist und Natur im literarischen und sprachlichen Bild festhält.

Schlüsselwörter

Naturalismus, Neuromantik, Novalis, Ricarda Huch, Humanwissenschaften

1. Kontextualisierung des Problems

Begriffe wie ‚Peripherie‘ und ‚Zentrum‘ sind zunächst einmal Leer- oder Bildformeln, die sich theologisch, geschichtspolitisch, ökonomisch, biographisch oder auch mit weiteren Gehalten ‚aufladen‘ lassen. Es wird daher für Philologen wichtig sein, in die Texte hineinzugehen, um den ästhetischen, politischen oder auch sozialen Bedeutungsraum solcher Begriffe bzw. Konstellationen zu erfassen.

Ein bereits langfristig drängender industrieller und sozialer Umwandlungsprozess ruft an der Wende zum 20. Jahrhundert den Paradigmenwechsel hervor, der auf

der sprachlichen Ebene durch den Neologismus ‚Die Moderne‘¹ markiert wird. In dessen Folge lässt sich eine Veränderung des Bewusstseins beobachten, deren Resultat wiederum die Zentrierung der Naturwissenschaften und die Marginalisierung der Humanwissenschaften war. Eine Konsequenz dieses Prozesses war eine Neuzentrierung des gesellschaftlichen Selbstverständnisses. Diese Neuzentrierung soll hier mit einer Formulierung des österreichischen Germanisten und Berliner Universitätsprofessors Wilhelm Scherer (1841–1886) in den Blick gerückt werden.

Wir fliegen nicht gleich zu den letzten Dingen empor. Die ‚Weltanschauungen‘ sind um ihren Credit gekommen [...] Wir fragen, wo sind die Thatsachen, für welche ein neues Verständniß eröffnet wird? Mit schönen Ansichten, mit geistreichen Worten, mit allgemeinen Redensarten ist uns nicht geholfen. Wir verlangen Einzeluntersuchungen, in denen die sicher erkannte Erscheinung auf die wirkenden Kräfte zurückgeführt wird, die sie ins Dasein riefen. Diesen Maßstab haben wir von den Naturwissenschaften gelernt. Und hiermit sind wir auf den Punct gelangt, wo sich die eigentliche ‚Signatura temporis‘ ergibt. Dieselbe Macht, welche Eisenbahnen und Telegraphen zum Leben erweckte [...] – dieselbe Macht regiert auch unser geistiges Leben: sie räumt mit den Dogmen auf; sie gestaltet die Wissenschaften um, sie drückt der Poesie ihren Stempel auf. Die ‚Naturwissenschaft‘ zieht als Triumphator auf dem Siegeswagen einher, an den wir alle gefesselt sind. (Scherer, 1874, S. 411)

Beobachten lässt sich eine völlige Inversion der Relation von Geistes- und Naturwissenschaften, gemessen am wissenschaftsgeschichtlichen Kanon², deren gesellschaftliche Tragweite auch mit den Begriffen ‚Marginalisierung‘ und ‚Peripherisierung‘ artikuliert werden kann.

Mein Beitrag wird im ersten Teil auf die von den Literaten diskutierte Verschiebung zwischen den Geistes- und Naturwissenschaften hinweisen. Der zweite Teil zeigt, wie die Dichterin und Literaturkritikerin Ricarda Huch (1864–1947) die Peripherisierung von Geist und Kunst beobachtet und mittels ihrer Romanik-Studie über Novalis Humanwissenschaft und Naturwissenschaft in Einklang zu bringen sucht. Die hierfür und auch andernorts von ihr benutzte Methode

1 Der Begriff ‚die Moderne‘ wurde 1886 in Berlin von der bis dahin unbekanntenen Schriftstellervereinigung ‚Durch‘ geprägt. Somit sollte das Wort das absolut Neue, Vorbildlose, den Verzicht auf ästhetische Traditionen bezeichnen. Heutzutage versteht man ‚die Moderne‘ als einen radikalen Bruch mit jeglicher Konvention sowie als die bedingungslose Vorherrschaft des Rationalen, nach dessen Prinzipien die Welt umgestaltet werden soll. Infolgedessen wird die Moderne zu einer universal gedachten Norm, zu einem Wert, der mit positiven Konnotationen verbunden wird (vgl. Dipper, 2016, S. 1–2).

2 Die Theologie wirkte als zentrale Wissenschaftsdisziplin bis ins 18. Jahrhundert hinein, ab dem 19. Jahrhundert lässt sich eine Verschiebung zur Philosophie beobachten, ab dem 20. Jahrhundert gewinnen die Naturwissenschaften an Bedeutung, und der Philosophie wurde eine periphere Stellung zuteil (vgl. Pannenberg, 1996, S. 26–30).

des hermeneutischen Zirkels soll mit den Begriffen ‚Zentrum‘ und ‚Peripherie‘ ebenfalls sprachlich präsentiert werden.

Die Jahrhundertwende brachte enorme Veränderungen nicht nur im politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen, sondern auch im geistesgeschichtlichen Bereich, die den Menschen vor Entscheidungen stellten und ihn zugleich in eine gewisse existentielle Orientierungslosigkeit stürzten³. Europa wurde in wenigen Jahrzehnten von einer industriellen und gesellschaftlichen Revolution erfasst⁴, die auch in dem bekannten Gedicht von Julius Hart (1859–1930) *Auf der Fahrt nach Berlin* ein Janusgesicht zeigte. Rückwärtsgewandt meinte der Einbruch der Moderne die Abkopplung von der als Peripherie evozierten Idylle, vorwärts, Berlin zugewandt, die Erfüllung von Lebens- und Berufschancen, die den Selbstbehauptungswillen des lyrischen Ich stärken, aber auch ängstigen. Betrachten wir die Textstellen, die ein Auseinanderdriften zwischen der heimischen Naturidylle der provinziellen Peripherie und der modernen zentralen Großstadt Berlin künstlerisch evozieren. Während die westfälische Heimat dem lyrischen Ich in bukolischen Bildern von Lichterglanz, Schäferidylle und Heideduft erscheint, spricht es über Berlin:

*Berlin! Berlin! Die Menge drängt und wallt,
Wirst du versinken hier in dunklen Massen ...
Und über dich einschreitend stumm und kalt,
Wird niemand deine schwache Hand erfassen [...]
Und Licht und Nebel in den langen Gassen - - -
Nun zeuch hinab, so stolz und selbstbewußt,
Welch Spur willst du in diesen Fluten lassen?* (Hart, 1970, S. 31)

Diese pointierende rhetorische Frage verweist zugleich auf eine um die Jahrhundertwende geführte Diskussion, die von der Krisensituation ausgehend nach einer Bestimmung von Prinzipien für eine humane Orientierung des „modernen Subjekts“ suchte. Erinnern wir uns noch einmal an die anfangs zitierte Äußerung Wilhelm Scherers, dann setzte diese auf die rationale, technisch orientierte Weltbetrachtung und -erschließung. Die Kausalität als methodisches Grundprinzip sollte auch in die Geisteswissenschaften einziehen; in gewisser Weise waren diese einer methodischen Kolonialisierung durch die Naturwissenschaften unterworfen, die die positivistische Methode allgemein verbindlich machten. Dass die Kausalität als Zentralitätsstruktur auch in die Geisteswissenschaften und die Kunst eingeführt werden sollte, verdeutlichen auch die Wünsche Wilhelm Bölsches (1861–1939), der

3 Das Jahr 1871 mit dem Sieg über Frankreich und der Einigung des Reiches bildet eine Zäsur nicht nur in der Geschichte, sondern auch in der Geistesgeschichte Deutschlands und Europas (vgl. Nipperdey, 1998, S. 250–266).

4 Diese Revolution erfasste England und Frankreich schon in der ersten Jahrhunderthälfte. Eine Kehrseite dieser raschen Industrialisierung waren folgenschwere soziale Krisen, die mit Proletarisierung der Industrie- und Handarbeiter, mit Verarmung des kleinbürgerlichen Gewerbes sowie mit Vermassung in den Großstädten verbunden waren. Hierzu vgl. Müller, 1984, S. 10.

in den Naturwissenschaften die „Basis unseres gesamten modernen Denkens“ sieht und die Kunst als mit naturwissenschaftlichen Gesetzen erfassbar betrachtet. Auch Arno Holz (1863–1929) verspottet in seiner Kunst (1891/92) die künstlerische Inspiration, die Intuition und das Genie als die irrationalen Grundlagen der Dichtkunst, da diese nicht wissenschaftlich zu deuten seien. Diese Überzeugung stärkt auch Hermann Bahr (1863–1934), der die Veränderung des gesellschaftlichen Bewusstseins und die Unterordnung der Geisteswissenschaften gegenüber den Naturwissenschaften sowie ein neues Denken fordert, welches sich an den technischen Errungenschaften orientiert: *Das Leben hat sich gewandelt, bis auf den letzten Grund und wandelt sich noch immer aufs Neue, alle Tage, rastlos, unstet. Aber der Geist blieb alt und starr und regte sich nicht und bewegte sich nicht, und nun leidet er hilflos, weil er einsam ist und verlassen vom Leben* (Bahr, 1890, S. 14). Es ist auch Hermann Bahr, der zugleich erkennt, dass die rationale Welterschließung nicht das gesamte Wesen des Menschen berücksichtige. Er setzt sich mit einer nahezu marginalen Forderung für eine Hinwendung zum Künstlerischen ein, wobei er den menschlichen Geist vom Idealismus erfüllt sieht. Er betont, dass das neue Leben eine neue Funktion habe, und zwar die verinnerlichte Reflexion. Die von ihm in seiner Schrift *Die Überwindung des Naturalismus* geforderte Neuzentrierung gesellschaftlicher Werte lässt sich als Forderung nach einem erneuten Paradigmenwechsel lesen. Dieser bezog sich auf die Erforschung der „letzten Geheimnisse, welche im Grunde des Menschen schlummern“ (Bahr, 2004, S. 128). Dem Künstler wurde eine neue Aufgabe gestellt, er *solle das Eigene aus sich [...] gestalten, statt das Fremde nachzubilden, das Geheime [aufsuchen], statt dem Augenschein zu folgen, und gerade dasjenige [ausdrücken], worin wir uns anders fühlen und wissen als die Wirklichkeit* (Bahr, 2004, S. 129). Bahr und seine Zeitgenossen sahen, dass die geistesgeschichtlich zentral tradierte Ich-Konzeption in eine fundamentale Krise geriet. Eine Folge davon war, dass die Autonomie des menschlichen Subjekts in Frage gestellt wurde und zugleich seine biologische und soziale Abhängigkeit erforscht werden sollte. Die Gegenwart richtete sich auf die technisierte und leistungsorientierte Zukunft, in der das Geistige zu kurz kam⁵. Gleichzeitig sind Stimmen von Literaten zu vernehmen, die für eine Subjektivierung des ästhetischen Empfindens eintraten und dabei den Pluralismus von literarischen Strömungen zuließen. Diese Künstler waren der Meinung, dass die Gegenwart der Vorbereitung auf die Zukunft diene, die jedoch im hohen Maße als ungewiss, offen und gestaltbar erlebt werden sollte. Diese Sichtweisen eröffneten den Dichtern unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten.

2. Positionierungen von Ricarda Huch um 1900

Ricarda Huch sieht diese Schwerpunktverlagerung von Geist und Kunst hin zum Nur-Rationalen und Naturwissenschaftlichen und ist darum bemüht, die mar-

⁵ Der Philosoph Georg Simmel setzte sich für die Erlösung von der Wirklichkeit ein, die auf zwei Wegen zu erreichen sei: einerseits „durch die Flucht in ihr Gegenteil“, in eine realitätsferne Sphäre des schönen Scheins und andererseits „durch die vollkommene Stilisierung der Inhalte der Wirklichkeit“ (Simmel, 1923, S. 203).

ginalisierte humanistische Haltung im gesellschaftlichen Bewusstsein wieder zu restituieren. Zur Verwirklichung dieses Vorhabens benötigt sie ein Vorbild, welches lebensnah erscheint und zudem einen synthetisierenden Charakter aufweist. Sie nutzt zugleich eine hermeneutische Darstellungsweise, bei der die Relation zwischen dem zunächst als Grundannahme erfassten Zentrum und der Vielfalt des Erscheinungsmaterials ständig verhandelt wird.

Huchs Beteiligung an der ästhetischen Künstlerdebatte ihrer Zeit, die um die Modernediskussion kreist und zugleich zentrale und periphere Kontextualisierungen erschließen lässt, setzt bereits in ihrer Studienzeit in Zürich 1889 ein. In dieser Zeit, wie sie selbst behauptet, trifft die künftige Dichterin ihre ersten dichterischen Entscheidungen und bezog individuelle Positionen:

Ich hatte damals Visionen meiner künftigen Dichtungen, die von dem in Deutschland herrschenden Geschmack ganz abwichen. [...] Dem modischen Naturalismus, der die Wirklichkeit des Alltags möglichst schonungslos darstellen und ihre Wurzeln im Menschen und seiner Umwelt aufdecken wollte, war ich so feind, daß ich auch für das Bedeutende innerhalb dieser Richtung, [...] kein Verständnis hatte. (Huch, 1980, S. 193–194)⁶

Huch spricht sich hier als die angehende Literatin⁷ aus, die für die Verinnerlichung des künstlerischen Ausdrucks auftrat und zugleich die Grenzen der naturalistischen Erkenntnisse anprangert, indem sie ihrem Förderer und Freund, dem Schweizer Schriftsteller und Feuilletonredakteur des Berner Bund, Josef Viktor Widmann (1842–1911), nach der Lektüre des naturalistischen Schauspiels von Max Halbe *Jugend* (1892) schreibt, *dass das Unwahre [...] bei Halbe, Zola⁸] und allen solchen Leuten nicht in dem, was sie schildern, zu finden ist, sondern darin, daß sie nichts als das schildern. Es ist, wie wenn einer die Natur sähe mit Augen, die nur für eine Farbe da sind* (Widmann, 1965, S. 247). Den *Farbenverlust*, die Unfähigkeit der Menschen, die innere Welt zu erkennen und dieser eine Ausdrucksmöglichkeit zu verleihen, thematisiert Ricarda Huch in ihrer Studie über die romantische Malerei des Norwegers Sophus Jacobsen (1833–1912)⁹. Jacobsens Bilder öffnen

6 Hierzu vgl. Buchwald, 1949, S. 12; Focke, 2005, S. 28– 29.

7 Ricarda Huch ergreift das Wort als Literaturkritikerin. Hierzu vgl. das Projekt URL1: Pfohlmann, Oliver (2014). Heinrich und Julius Hart (1859–1906); (1859–1930)

Der Literaturkritiker als Landwirt. Online verfügbar unter [http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul.php?f_mod=Ah01 \[zuletzt geprüft am 21.05.2015\]](http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul.php?f_mod=Ah01 [zuletzt geprüft am 21.05.2015]).

8 Zola gilt als Prototyp für die Rolle des Autors als Wissenschaftler; durch Beobachtung und Experiment soll die Welt ergründet werden. Hierzu vgl. Ajouri, 2009, S. 62.

9 Sophus Jacobsen war ein norwegischer Landschaftsmaler. Seit 1853 lebte er in Düsseldorf, wo er bis 1855 Schüler von Gude war. Seine Landschaftsmotive fand er während zahlreicher Reisen nach Norwegen, Italien und Deutschland. In der ersten Phase seines Schaffens begeisterte er sich für Gegenden seiner Heimat in Tages- oder Mondscheinbeleuchtung. Später wandte er sich mehr den deutschen Herbst- und Winterlandschaften zu (Thieme und Becker, 1925, S. 254).

vor den Augen des Betrachters zwei Dimensionen, einerseits die Welt der Wirklichkeit, der äußeren Erkenntnis, und andererseits diejenige, die bisher ein „dämmerndes Dasein“ (Huch, 1969a, S. 13) im Inneren des Menschen führte. Diese Welt verlockt den Betrachter mit dem milden Duft und dem bildhaften Farbensausdruck, welcher Stimmungen erzeugt. Das Dämmernde wird nicht mit dem wissenschaftlichen Aufklärungswerkzeug Freud'scher Psychoanalyse gehoben, es erfährt als Seelenmalerei künstlerischen Niederschlag. So wird die Farbe zum *unmittelbare[n] Ausdruck des inneren Wesens, [zum] Medium der Seele* (Huch, 1969a, S.15), sowohl für den Maler als auch für den Dichter, welches ihnen ermöglicht, *das modern Phantastische* (Huch, 1969a, S. 15) mit dem Bewusstsein, dass die dargestellten *Wunderwesen der alten Fabel* (Huch, 1969a, S. 15) nicht existieren, realistischer zu machen.

Bei dieser Darstellung handelt es sich nach Huch um *Empfindungswunder* (Huch, 1969a, S. 15), die durch die Farben des Gebildes eine Existenz in der Wirklichkeit erlangen. Mit dieser Positionierung erklärt sich Huch für die Farbenvielfalt des künstlerischen Ausdrucks und plädiert für das Interesse am menschlichen Individuum sowie für das Entdecken seiner inneren Sphäre und stellt zugleich provokativ die Frage: Ob die *phantastische oder romantische Kunst überhaupt [dazu] berechtigt* (Huch, 1969a, S. 16) sei, das Innere des Menschen in den Mittelpunkt der künstlerischen Betrachtung zu stellen? Die selbst künstlerisch tätige Autorin spricht sich für die romantisierte Kunst aus, die dem *ewig wechselnden Menschen* (Huch, 1969a, S. 16) die Möglichkeit gibt, in seine Natur Einsicht zu bekommen und sich jedes Mal in der Farbenvielfalt der verinnerlichten Erlebnisse und Erfahrungen neu zu entdecken. Somit ist die weitere Frage berechtigt: Ob das, was die Kunst darstellt, *wirklich im Inneren des Menschen vorkommen könne?* (Huch, 1969a, S. 16). Für Huch besteht daher der eigentliche Wert der Kunst darin, *Medium zu sein für das Jenseits, wenn man die geheimnisvolle Innenseite der Welt so nennen will* (Huch, 1969a, S. 16). In diesem Sinne sucht Huch nach Synthesekonzepten, die anhand von literarisch erprobten Mustern belegen würden, dass die Kluft zwischen der zentrierten Natur und dem marginalisierten Geist bereits in der Literaturgeschichte ästhetisch überwunden worden sei. In ihren Überlegungen konzentriert sich Huch auf die geistesgeschichtliche Epoche der Romantik und findet in der Biographie und im Werk von Novalis ihren Gewährsmann, den die Dichterin und Literaturkritikerin ihren Zeitgenossen präsentieren will.

3. Huchs Novalis-Studie

Die Studie unter dem Titel *Novalis* veröffentlicht Huch im Jahre 1898 als ein Kapitel im ersten Band ihrer Romantik-Studie unter dem Sammeltitel *Blütezeit der Romantik*.¹⁰ Bemerkenswert ist, dass Huch ihre literaturgeschichtlichen Texte

¹⁰ Vier Jahre später folgt der zweite Teil, *Ausbreitung und Verfall der Romantik*. Diese beiden Studien von Huch bilden die interessantesten Studien zu dieser literaturgeschichtlichen Periode noch vor der Veröffentlichung von Rudolf Hayms Werk: *Die Romantische Schule* (1870) (vgl. Uerlings, 1991, S. 85). Ein Lob erteilte Huch von ihrem ersten Biographen Reinhard Buchwald u.a. für die „Wiederentdeckung und Verlebendigung vergangener Menschen und ihrer Gedanken für die Gegenwart“ (Buchwald, 1949, S. 13).

in eine essayistische Ausdrucksform kleidet, die ihr die Betrachtung von wissenschaftlichen, kulturellen oder gesellschaftlichen Phänomenen der Zeitgeschichte mit Subjektivität und mit Zweifeln an der Existenz einer absoluten Wahrheit zu diskutieren ermöglicht. Um dieses Vorhaben auszuführen, entscheidet sich Huch für die Methode der hermeneutischen Textauslegung, deren Grundprinzipien 1894 am treffendsten Wilhelm Dilthey (1833–1911) wie folgt zusammenfasst: *Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir!* (1994, S. 144). In diesem Sinne geht es Huch auch um die Auslegung der Lebenswirklichkeit in der Zeit der Romantik mit Hinblick auf ihre geschichtliche, soziale und kulturelle Gegenwart um 1900, um Zukunftsperspektiven für ihre Zeitgenossen zu ermitteln. Sie holt als Literatin die unzeitgemäßen, peripheren Positionierungen in das intellektuelle Bewusstsein des ihr modern erscheinenden Menschen. Sie nähert sich der Erfassung der Wirklichkeit der Romantiker und der Romantik über das Erleben (Studium der Schriften und Biographien der einzelnen Romantiker), über den Ausdruck (ihre eigene Textproduktion) und über das Verstehen (über die Erschließung des Sinns). Hierfür bespricht sie die Geschichtlichkeit des Menschen, indem sie seine Lebensentscheidungen, aber auch seine Lebensumstände präsentiert, indem sie es unternimmt, anhand überlieferter authentischer Schriftzeugnisse das Individuum zu verstehen und seinen gesamten Ideenkosmos vorzuführen. Es geht Huch um einen Verstehensprozess aus dem Individuum selbst, d.h. aus der gegebenen Epoche heraus. Um ihren Lesern ein Gesamtbild der romantischen Zeitperiode zu präsentieren, zentriert Huch ihre Überlegungen um die Persönlichkeit von Novalis, weil das Zustandekommen des höheren Verstehens (hier ein Gesamtbild der Epoche) sich aus dem elementaren Verstehen (hier Novalis) erklärt. Somit wird die Dichterpersönlichkeit von Novalis für Huch zu einer zentralen Figur für ihre Auslegungen der Epoche der Romantik. Versuchen wir mit Huch anhand von einigen Textabschnitten ihr Novalisbild nachzuzeichnen.

In der Einleitung zur Novalis-Charakteristik greift Huch die Hypothese von der angeborenen Genialität von Novalis auf, die sie in Anlehnung an eine Feststellung von „Kreisamtmann Just“ mitteilt, der behauptet, Novalis vereinige in seinem Inneren *alle [im menschlichen Individuum nachwirkenden] Kräfte* (Huch, 1969b, S. 74). Somit entspringt sein Dichtertum seiner Menschlichkeit, die sich im Sinne der Romantiker in Novalis' künstlerischem Schaffen offenbart. Novalis stilisiert sich auch nicht zum Künstler, er lebt seine dichterische Begabung menschlich aus, weil in seinem Inneren zwei polarisierende Kräfte, die des Verstandes und des verinnerlichten Empfindens, in einer natürlichen Harmonie miteinander wirken. Novalis' innerer Harmoniezustand sei eben der Ausdruck seiner angeborenen Genialität. Mit dieser Feststellung überschreitet Huch den kantischen Ingeniums-Begriff, indem sie in einer Dichterpersönlichkeit das angeborene produktive Vermögen und den Realitätsbezug der Produktivität zusammenbringt. Diese Überzeugung führt Huch auf das in der Geistesgeschichte tradierte Gegensatzpaar Dionysos – Apoll zurück, indem sie das Dionysische als die verinnerlicht-kreative Kraft deutet, die aus den elementaren Schichten des Lebens heraufkomme und zugleich die

abgründige Wahrheit des Menschen über sein Inneres sowie dessen dunkle Kräfte und Potenzen liefere. Im Gegensatz dazu stehe das Apollinische für die der Vernunft gemäße, Form gestaltende Kraft, wobei das sinnliche Verlangen dem dionysischen Prinzip zuzuschreiben sei. Diese beiden, auf unterschiedliche Weisen schöpferisch wirkenden Kräfte machen den romantischen Künstler aus. Die Bipolarität als Zerstörung der Einheit innerhalb der natürlichen Einheit wurde den Romantikern selbst bewusst. Huch setzt sich zum Ziel, die in ihrer Zeit marginalisierte Bedeutung des Universellen, Substantiellen, Haltbaren der künstlerischen Individualität ins Zentrum der öffentlichen Debatte über das Wesen der Kunst zu stellen, und betont, dass es die Romantiker waren, die nahezu auch für sie selbst erschreckend, infolge ihrer Suche nach dem Fremden, Exotischen und Großen, zu ihrem Inneren zurückfanden. Ein bedeutendes Kriterium für das romantische Kunst schaffende Individuum sei die verinnerlichte Humanität. Als Beispiel allen voran steht für Huch Novalis, der als Dichter und Mensch keiner besonderen Stilisierung bedarf, sondern in seiner angeborenen Natürlichkeit seine Kunstfertigkeit und sein Genie auslebte, was sich wiederum in seiner schöpferischen Universalität zeigte. Dieses Genial-Menschliche, das *Hervorstehende, was man zu häufig genial nennt* (Huch, 1969b, S. 75), offenbarte sich in Novalis' Habitus, in seiner *schlanke[n] Gestalt mit den vornehmen Gebärden, die Augen voll ätherischer Glut in dem zartgebliebenen Gesichte* (Huch, 1969b, S. 75). Um eine Synthese zu bilden, wendet sich Huch der Beschreibung von zwei Lebensbereichen und -etappen von Novalis zu. Im ersten Schritt deutet Huch darauf, dass Novalis' Seelenleben, besonders nach dem frühen Tod der geliebten Sophie, zum Ausdruck drängte. Dieser existentielle Verlust der Geliebten führte Novalis in die Sphäre des religiösen Empfindens. In der christlichen Religion, die er als *die wesentlich todüberwindende Religion* (Huch, 1969b, S. 86) verstand, erreichte sein seelischer Zustand die Bekräftigung der inneren Ausgewogenheit, die ihm ermöglichte, ins reale Leben zurückzufinden und bodenständig zu bleiben, denn er gehört *eben nicht zu jenen Idealisten, die die Augen an den Sternen hängend mit den Füßen durch den Sumpf waten* (Huch, 1969b, S. 76). Novalis' Dichtkunst sei in der Sicht von Huch die Abbildung seines Lebens: *Alles Einzelne wußte er an Allgemeines, alles Irdische an Himmlisches anzuknüpfen* (Huch, 1969b, S. 79). Zum Maßstab seiner Kunst wurde für Novalis das humane Kriterium. In diesem Sinne ist es Novalis als Individuum gelungen, vernunftgemäße Erkenntnis und sinnliches Empfinden zu vereinigen und unter diesen Voraussetzungen bewusst seinen Entwicklungs- und Bildungsprozess zu gestalten. Zudem betont Huch, dass Novalis *die Tugend der Besonnenheit, jene Klarheit und leichte Gegenwärtigkeit des Geistes [verkörperte], die alle Handlungen wie eine lange Musik begleitet und auch die wildesten, mit der ganzen Blindheit des Instinkts einstürmenden durch ihren Rhythmus zähmt und erheitert* (Huch, 1969b, S. 78). Dank dieser Feststellung lassen sich auch Einblicke in das Verständnis der romantischen Musik nach Huch gewinnen. Wenn Huch die Musik in den Dienst von Ordnung und Klarheit stellt, erinnert dies eher an den Barock. Wie Johannes Kepler mit der Mathematik der Harmonie und dem Zusammenhang der göttlichen Schöpfung nachspürt und sie beide noch einmal denkt, bildet Musik in barocker Vorstellung die Sphären-

harmonie ab¹¹. Es wird also deutlich, dass Huch den Gedanken der Ordnung, hier aber nur der individuellen Ordnung, stark heraushebt und hierfür auch bereit ist, die romantische Interpretation der Musik als Form auflösend zu übergehen. Diesen Ordnungsgedanken überträgt Huch im zweiten Schritt auf Novalis und bezieht diesen auf seine Hinwendung zu den Naturwissenschaften, insbesondere zur Mathematik. Diese Wissenschaft sei in der Sicht von Huch als *Produkt geistiger Selbstständigkeit, weil sie methodisch generalisiert* (Huch, 1969b, S. 79), und zugleich als *Kunst, wie sie genialisches Verfahren in Regeln gebracht hat* (Huch, 1969b, S. 89), zu verstehen. Novalis' Begeisterung für die Mathematik ist nach Huch ein Beispiel nicht nur für seine Genialität. Zugleich betont sie, dass der synthetisierende Charakter der Mathematik ein Beispiel für einen möglichen Brückenschlag zwischen den Geistes- und Naturwissenschaften laut Novalis' Forderung und Wunsch zugleich, *überall zu Hause zu sein* (Huch, 1969b, S. 80), sein könnte.

Huch rundet Novalis' Portrait ab, indem sie betont: *[S]ein elastischer Geist war nicht zu erdrücken, sondern strebte immer und immer wieder empor, seine Vernunft, wie er selbst sich ausdrückte, erhielt das entschiedene Übergewicht über Sinnlichkeit und Phantasie* (Huch, 1969b, S. 78). Es handelt sich bei dieser Beschreibung um ein Denksystem, welches die äußeren Teilerkenntnisse verinnerlicht und nach einem subjektiven Verarbeitungsprozess nach außen in Form von künstlerischen Schöpfungen übermittelt wird. Ein solcher Künstler müsse nach Huch ein gesunder Realist und mit einer künstlerisch-schöpferischen Begabung von seiner Natur aus ausgestattet sein, und Novalis sei nach Huch ein solcher Mensch und Künstler-Literat zugleich. Es ist zu bedenken, inwieweit Huch dieses synthetisierende Bild von Novalis ihren Kunst schaffenden Zeitgenossen am Anfang des 20. Jahrhunderts als nachahmenswertes Beispiel präsentieren und dadurch auch als richtungsweisend für die neuen Literatur- und Kunstströmungen zeigen wollte.

4. Sprachbeobachtungen¹²

Allgemein kann man schließen, dass Huchs Lexik, Syntax sowie Stil der Aussage der Realisierung der hermeneutischen Methode verpflichtet sind. Ihre Wortwahl ist sehr stark an die Sprache der Romantik gebunden. Zugleich lässt sich auch beobachten, dass Huchs Argumentation sich oft im Kreise dreht. Aussagen werden nur durch Amplifizieren eher rhetorisch erweitert, aber nicht wirklich entwickelt. Die Hypostasierung lässt sich auch quantitativ nachweisen: In Huchs Text überwiegen zu 70% die Nomen, 20% machen die Verben aus und 10% bilden Adjektive. Bei den Substantiven handelt es sich vor allem um Abstrakta, wie z.B. *Künstler, Genie, Dichter*, aber auch solche, die Ideelles abstrahieren, indem Adjektive nominalisiert und damit substantiviert werden, wie dies in vielen

11 Erinert sei an dieser Stelle an die barocken Vorstellungen im Prolog von Faust I.

12 An dieser Stelle geht mein Dank an Frau Dr. habil. Felicja Księżyk, die mich bei meinen Überlegungen zu Huchs sprachlichen Formen mit ihrem Fachwissen freundlich unterstützt hat.

Texten der Geistesgeschichte geschieht. Nennen wir einige Beispiele hierfür: *das Heilige, das Heimische, das Irdische*, wobei auch bei Huch der bestimmte Artikel jeweils zur Generalisierung und Substantialisierung beiträgt. Bei den Konkreta handelt es sich vor allem um die Personennamen der Romantiker. Die Verbklassen bilden vor allem Tätigkeits-, Vorgangs- und Zustandsverben. Teilweise kommen auch Funktionsverben vor, um bestimmte Aktionsarten auszudrücken, sie gehören zum hochsprachlichen wissenschaftlichen Stil: z.B.: *in Regeln gebracht hat* (Huch, 1969b, S. 80), *Beruhigung schöpfen* (Huch, 1969b, S. 82), *ging in [ruhiger] Betrachtung* (Huch, 1969b, S. 82), *in Berührung kommen* (Huch, 1969b, S. 85). Auffallend ist, dass Huch mehrfach in Bezug auf Novalis das rhetorische Element des Antagonismus, oder adversative Konstruktionen einsetzt, um anschließend Synthesen zu bilden. Z.B. gebraucht sie die Attribute tief vs. flach (Huch, 1969b, S. 76), um zusammenzuführen: *In seinem Temperamente lag die Neigung zu diesem schönen und tiefen, keineswegs flachen Optimismus* (Huch, 1969b, S. 76). Mit dieser Eigenschaft wird Novalis dem als philisterhaft aufgefassten Friedrich Schlegel entgegengesetzt, der sich *in den Niederungen hausbackener Sinnlichkeit [...] verflachte* (Huch, 1969b, S. 77). Huchs Vokabular nimmt sichtlich aus der Romantik tradierte Antinomien auf, zudem zitiert sie Schriften der Romantiker, um ihre Hypothesenbildung zu stärken, ohne jedoch Quellenangaben zu verzeichnen. Diese Art der Sprachassimilation deutet auf die Kunstwerke durch die eigene Sprache nachschaffende Methode der Hermeneutik. Derart wachsen die Überlegungen der Romantiker mit Huchs gedanklichem Kosmos zu einer Einheit zusammen. Der potentielle Leser bewegt sich somit in zwei Gedankenwelten, der der Romantiker und der, die Huch aus der Romantik erschließt, wobei der Leser die beiden Ebenen oftmals gar nicht trennen kann, da sie auch bei Huch, korrespondierend mit der hermeneutischen Methode, nicht getrennt werden.

Beobachtet werden soll auch Huchs Syntax. Sie bedient sich hypotaktischer Satzkonstruktionen, um die Verbindung zwischen dem divinatorischen und komparativen Akt in der sprachlichen Gedankenrealisierung zu erreichen. Huchs hypotaktische Satzkonstruktionen gehen zugleich in teilweise kunstvoll zusammengesetzte Satzperioden über. Dadurch kann eine Abstufung des Informationsgewichts erreicht werden, die Sachverhalte werden in bestimmte Relationen zueinander gesetzt, die komplexen Gedankenzusammenhänge ausgedrückt und die dargestellten Themen detailliert entfaltet.

5. Schlussbemerkungen

Huch verstand das von ihr angestrebte ästhetische synthetisierende Ideenkonzept, welches auf der Darstellung der inneren Harmonie zwischen Geist und Verstand des zum Wohl der Allgemeinheit schöpferischen Individuums basiert, als eine Antwort auf die Herausforderungen der ihr zeitgenössischen Moderne. Sie versucht somit ihre Zeitgenossen zu bewegen, über das Wesen der Kunst nachzudenken, indem sie über Novalis' lebensnahe Dichtkunst sagt: *Seine Philosophie war wie seine*

Poesie sein Leben: erlernt im Leben und darin angewandt (Huch, 1969b, S. 81). Somit wäre auch Huchs Konzept eine Möglichkeit, über die Bedeutung des Geistes und der inneren wie auch äußeren Lebenssphäre des Menschen nachzudenken. In diesem Zusammenhang lässt sich Huchs Synthesekonzept auch als eine Antwort auf die Erwartungen unserer Moderne deuten, wenn wir die voranschreitende Marginalisierung humanistischer Bildung im öffentlichen Diskurs und die überbewertete Zentrierung von zu erwerbenden beruflichen Fertigkeiten beobachten, die Arbeitseffizienz und die wirtschaftliche Stärkung des eigenen Landes zur Folge haben sollten. Bei dieser auf Ökonomisierung ausgerichteten Moderne kommt der Mensch mit seiner inneren und äußeren Sphäre zu kurz. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang empfehlenswert, den Studierenden nicht nur humanistischer Fächer den Novalis-Text von Huch als eine Wahllektüre zum Angebot zu machen.

Abstract

The above text constitutes an attempt of thinking over the topic of displacement to the centre of the apprehension of the natural sciences and pushing the humanities down to the outskirts. This process was introduced on the example of the literary texts reflecting the ideological changes of the ending XIX. century and starting XX. century. The change of apprehension paradigms of an individual in the world and the apprehension of the world by the individual is visible in our times also. On the example of the literary characteristic of Novalis written by Ricarda Huch, it was shown that it is possible to achieve a synthesis between the internal and external human zone and that only the achievement of that existence condition makes human life fulfilled and worth of undergoing.

Keywords

naturalism, newromanticism, Novalis, Ricarda Huch, human sciences

Quellenverzeichnis

Bahr, Hermann (1890). Die Moderne. In: *Die literarische Moderne. Monatsschrift für Literatur und Kritik*. 1 (1), S. 13–15.

Bahr, Hermann (2004). Die Überwindung des Naturalismus. In: Claus Pias (Hg.). *Kritische Schriften in Einzelausgaben*. Weimar: VDG-Verlag. S. 128–133.

Hart, Julius (1970). Auf der Fahrt nach Berlin. In: Ursula Münchow (Hg.). *Naturalismus 1885-1891. Dramen, Lyrik, Prosa*. Berlin, Weimar: Aufbau. S.30–31.

Huch, Ricarda (1980). *Erinnerungen an das eigene Leben. M. e. Vorwort von Bernd Balzer*. Köln: Kippenheuer & Witsch.

Huch, Ricarda (1969a). Über moderne Poesie und Malerei. In: Wilhelm Emrich und Bernd Balzer (Hg.). *Ricarda Huch. Gesammelte Werke. Bd. 6: Literaturgeschichte und Literaturkritik.* Köln: Kippenheuer & Witsch. S. 12–16.

Huch, Ricarda (1969b): Novalis. In: Wilhelm Emrich und Bernd Balzer (Hg.). *Ricarda Huch. Gesammelte Werke. Bd. 6: Literaturgeschichte und Literaturkritik.* Köln: Kippenheuer & Witsch. S. 74–89.

Scherer, Wilhelm (1874). Die neue Generation. In: Ders. *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich.* Berlin: Weidmann. S. 408–414.

Literaturverzeichnis

Ajouri, Philip (2009). *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus.* Berlin: Akademischer Verlag.

Bertl, Klaus D. und Ulrich Müller (Hg.) (1984). *Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreiches.* Stuttgart: Klett.

Buchwald, Reinhard (1949). *Bekennende Dichtung. Zwei Dichterbildnisse: Ricarda Huch und Hermann Hesse.* Stuttgart: Hirzel.

Dilthey, Wilhelm (1994). Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie [1894]. In: Ders. *Gesammelte Schriften. Bd. 5: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Focke, Wenda (2005). Niemand hat größere Liebe. Leben und Alterswerk von Ricarda Huch 1864-1947. In: *Dies. Die zerbrechliche Welt der menschlichen Angelegenheiten. Über Leben und Alterswerk der europäischen Schriftstellerinnen Ricarda Huch, Virginia Wolf...* . Konstanz: Hartung-Gorre. S. 28–29.

Nipperdey, Thomas (1998). *Deutsche Geschichte 1866–1918. Bd. 2: Machtstaat vor der Demokratie.* München: C. H. Beck.

Pannenberg, Wolfhart (1996). *Theologie und Philosophie. Ihr Verhältnis im Lichte ihrer gemeinsamen Geschichte.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Simmel, Georg (1923). *Philosophische Kultur.* Potsdam: Kiepenheuer.

Thieme, Ulrich und Becker, Felix (1925). Sophus Jacobsen. In: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 18.* Leipzig: E. A. Seemann. S. 254

Uerlings, Herbert (1991). *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung.* Stuttgart: Metzler.

Widmann, Josef Viktor (1965). *Briefwechsel mit Henriette Feuerbach und Ricarda Huch. Einführung von Max Rychner.* Zürich; Stuttgart, Artemis.

Internetquellen:

URL1: Dipper, Christof (2016). Moderne, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 25.8.2010. Online verfügbar unter <http://docupedia.de/zg/Moderne> [zuletzt geprüft am 23.06.2016].

URL2: Pfohlmann, Oliver (2014). Heinrich und Julius Hart (1855–1906; 1859–1930)

Der Literaturkritiker als Landwirt. Online verfügbar unter http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul.php?f_mod=Ah01 [zuletzt geprüft am 23.06.2016].

Die anthroposophische Bewegung in den böhmischen Ländern. Anmerkungen zum Aspekt von Zentralität und Peripherie ihrer Gruppierungen

Sabine Voda Eschgfäller

Annotation

Die Anthroposophie gilt als eine der großen Lebensreformbewegungen des 20. Jahrhunderts. Auch in den böhmischen Ländern fand sie seit ihrer Entstehung 1913 Anhängerinnen und Anhänger, die sich sowohl im Zentrum Prag als auch in verschiedenen Städten der böhmischen, mährischen und schlesischen Provinz organisierten. Parallel zu ihren Studienaktivitäten waren zahlreiche AnthroposophInnen auch künstlerisch und in diesem Zusammenhang literarisch aktiv. Eine Rezeption ihrer Werke fand bislang jedoch aus verschiedenen Gründen kaum statt. Im Artikel werden exemplarisch einige Künstlerbiographien angeführt, die verdeutlichen sollten, inwieweit die kosmopolitisch-esoterische und pazifistische, übernationale Ausrichtung der Lehre Rudolf Steiners vielleicht eine Einreihung in die klassische ‚Schublade‘ der Prager, deutschböhmischen oder deutschmährischen Literatur verhindert hat.

Schlüsselwörter

Anthroposophie, Geschichte der böhmischen Länder, Esoterismus, Lebensreformbewegung

1. Einleitung

Die anthroposophische Bewegung in den böhmischen Ländern und die Kunst, die von ihr hervorgebracht wurde, waren darauf ausgerichtet, synchron mehrerlei Arten von Grenzen, sowohl nationaler als auch religiöser und soziokultureller Natur zu überschreiten; in ihrem metaphysischen Anspruch sogar die physische Natur selbst. Dennoch blieben sie vielleicht gerade aufgrund ihres unkonventionellen esoterischen und sozialrevolutionären Anspruchs in keinem kulturellen Gedächtnisreservoir hierzulande derart nachhaltig verankert, dass es zu einer dauerhaften Rezeption oder gar einer Kanonisierung ihrer künstlerischen Erscheinungsformen hätte kommen können¹.

¹ Eine Kanonisierung des anthroposophischen Textreservoirs scheitert an allen Instanzen, die zum Zweck einer solchen in der Sekundärliteratur existieren : Weder eine synchrone noch eine diachrone Rezeption sind bislang in einer

Die Werke jedenfalls, die unter dem Einfluss der Anthroposophie entstanden sind, stellen allgemein und nach wie vor eine von der Forschung im Allgemeinen kaum beachtete Erscheinung dar. Sie fallen so ziemlich zwischen alle national, soziologisch und religiös markierten Stühle. An dieser Stelle allein bzw. mit dem „klassischen“ Begriff der Interkulturalität zu operieren, um das Phänomen zu beschreiben, würde seiner Komplexität nicht gerecht². Fakt jedoch ist: Die anthroposophischen Kunstwerke, die aus den böhmischen Ländern stammen, sind bis dato beinahe völlig unerforscht (Voda, 2015, S. 224–225). Bis vor Kurzem lief diesbezüglich ein Forschungsprojekt an der Philosophischen Fakultät der Universität Olomouc³. Wesentliche Ergebnisse daraus werden unter Anderem in das 2017/18 erscheinende Metzler-Handbuch zur „Prager Literatur im regionalen Kontext“ einfließen.

2. Ecksteine der Geschichte der Anthroposophie in den böhmischen Ländern

Im Folgenden möchte ich knapp die Entwicklung der Anthroposophie in Böhmen, Mähren und Schlesien skizzieren und willkürlich eine kleine, feine Trias ihrer zwischen totalem Vergessen und beginnendem Erinnertwerden schwankenden Exponenten exemplarisch herausgreifen. Ebenso wie der faktographische Abriss soll eine auf das Wesentliche reduzierte Präsentation von Leben und Werk die eingangs und im Titel des Beitrags behauptete These vom transkulturellen Aspekt der anthroposophischen Bewegung bzw. ihrer Kunst belegen. Zunächst also eine kleine, auf die böhmischen Länder eingestellte, historische Bestandsaufnahme.

breiteren Dimension erfolgt, noch wurden (mit wenigen Ausnahmen) diese Werke allgemein zur Kenntnis genommen oder von einer akademischen Kritik (weder positiv noch negativ) besprochen. Folglich ist eine Aufnahme in Literaturgeschichten und Ähnliches nicht erfolgt (vgl. Ruthner, 2008, S. 46). Die Frage, ob die Besprechung von nicht kanonisierten Werken zwingend immer auf eine Kanonisierung derselben abzielen muss (sozusagen als nicht verhandelbare, ultimative Prämisse eines solchen Unterfangens), kann hier nur gestellt, aber nicht beantwortet werden.

Dieser Aufsatz plädiert, wie klar werden soll, nicht notwendigerweise für eine literaturwissenschaftliche Kanonisierung im oben beschriebenen Sinne, sondern für eine Kenntnisnahme von dieser Facette der böhmisch-mährischen Geschichte, also für die Vervollständigung eines immer noch als im Werden zu sehenden Bildes historischer Zusammenhänge.

² In diesem Punkt ist der Auffassung von Dieter Heimböckel und Manfred Weinberg zuzustimmen, wenn sie in ihrem Aufsatz zur „Interkulturalität als Projekt“ für einen erweiterten Interkulturalitätsbegriff plädieren: Grenzen zwischen den Kulturen – und, wie in diesem Artikel angedeutet wird, auch zwischen den kulturellen Komponenten einer (nicht nur künstlerischen) Identität – sind als verschiebbar aufzufassen, sowohl in der Gegenwart als auch fallweise in der Vergangenheit (vgl. Heimböckel, Weinberg, 2014, S. 125–126).

³ Im Rahmen des Projektes „Antroposofové na Moravě: Příspěvek ke kulturním dějinám a orální historii antroposofického hnutí 1926–1970“ (finanziert durch die Philosophische Fakultät Olmütz) entstand unter Anderem eine Quellensammlung von Interviews, die mit den Kindern bzw. Enkeln der Anthroposophen geführt wurden, die in den böhmischen Ländern aktiv geworden waren und sich späterhin im Untergrund weiter dem Studium dieser Lehre widmeten. Daraus geht – neben zahlreichen anderen Erkenntnissen bezüglich des Lebens zwischen und nach den Kriegen für eine / einen AnhängerIn dieser Lehre – hervor, dass sich bislang niemand für diese zugegebenermaßen kleinen, aber doch nachhaltig aktiven Gruppen interessiert hatte und das konsequente Vergessen, das in diesem Artikel hinsichtlich einzelner Schriftsteller festgestellt wird, eigentlich die ganze Bewegung betrifft. Dass die hier stellvertretend erwähnten Autoren es in keinerlei Kanon geschafft haben, erscheint vor diesem Hintergrund als logische Konsequenz (vgl. Voda Eschgfäller, 2014).

Rudolf Steiner (1861–1925), der Begründer dieser spirituellen Weltanschauung, die gerne zu den lebensreformerischen Bewegungen gezählt wird, pflegte zu Böhmen, Mähren und Schlesien vor 1907, dem Beginn seiner aktiven Vortragstätigkeit in Prag, stets intensive Beziehungen⁴, die sich u.a. dadurch ausdrückten, dass er – eben auch abseits der Prager Metropole – bis zu seinem Tod im Jahr 1925 fast alljährlich Besuche abstattete, zahlreiche Vorträge hielt und ein derart stabiles Netzwerk von sowohl deutschen als auch tschechischen AnhängerInnen in Hauptstadt und Provinz aufzubauen vermochte, dass es zwei Weltkriege und zwei Diktaturen mehr oder minder zu überdauern vermochte (Zdražil, 2015, S. 74–75).

Die erste anthroposophische Gesellschaft auf böhmischem Boden entstand bereits 1912 auf Betreiben der jüdischen Prager Gelehrten und ehemaligen Theosophin Berta Fanta (1865–1918), die Steiner bereits in seiner Funktion als Vortragsredner und später Generalsekretär der deutschen Theosophischen Gesellschaft Adyar sowie als Besucher ihres Salons am Altstädter Ring kennengelernt hatte (Zdražil, 2015, S. 79–82). Zu ihren Gästen dort gehörten bekanntermaßen unter Anderem Franz Kafka, Max Brod und Albert Einstein. Benannt wurde diese erste, aus theosophischem Fundament hervorgegangene anthroposophische Gruppe übrigens nach Bernard Bolzano (1781–1848), dessen Schrift „Athanasia oder Gründe für die Unsterblichkeit der Seele“ (1827) eine besondere Bedeutung für Steiner besaß. Die Namensgebung wurde aber auch durch Bolzanos versöhnend-antinationalistische Haltung bezüglich des Zusammenlebens der verschiedenen Volksgruppen in den böhmischen Ländern motiviert. Abseits aller nationalistischen Zuordnungen entstand somit gewissermaßen ein grob zusammengezoomtes, aber funktionales Floß, mit männlicher und weiblicher, tschechisch-, slowakisch-, ungarisch- und deutschsprachiger Besatzung, um das Bild weiterzustrapazieren, wobei weder die Zugehörigkeit zum Judentum noch zum Christentum noch zum okkulten Bereich eine Rolle spielten. Nach der Prager Gründung durch Fanta, die intensiv von ihrer Schwester Ida Freund (1868–1931) und ihrem Schwiegersohn Hugo Bergmann (1883–1975), dem späteren Rektor der Hebräischen Universität Jerusalem, unterstützt wurde, entstanden in den 1920er Jahren landesweit weitere Zweige⁵.

4 Zwischen 1907 und 1924 kam es allein in der Metropole Prag zu zwölf Besuchen Steiners. In der Regel hielt er im Zuge seiner Aufenthalte sowohl Vorträge für die Öffentlichkeit als auch für die Mitglieder der Zweige und Gruppen. 1924 wurde sein Aufenthalt umrahmt und ergänzt von Rezitationen durch seine Ehefrau, Marie Steiner, im Theater Vinohrady und Klassenstunden, die er für die Prager Mitglieder der Freien Hochschule für Geisteswissenschaften hielt (vgl. Váňa, 1992, S. 28–31).

5 Letztlich wirkten in Prag drei Zweige: Neben dem Bolzano-Zweig arbeitete man noch im so genannten Zweig „Studium“ und dem tschechisch-deutschen Zweig „Michael“. In Brünn traf man sich im deutschsprachigen Adalbert-Stifter-Zweig und im tschechischsprachigen Komenský-Zweig. Weitere Zweige entstanden in Pressburg, Pardubitz, Olmütz, Mährisch-Ostrau usw. Daneben existierten zusätzlich elf so genannte Arbeitsgruppen, z.B. in Königgrätz, Reichenberg, Aussig an der Elbe und Jungbunzlau. Einmal jährlich kamen die Zweige bzw. Gruppen zu einem Austausch zusammen, ansonsten wirkten sie relativ autonom (vgl. Váňa, 1992, S. 34–35).

2.1. Symbolisches Zentrum neben peripheren Zentren als Erfolgsstrategie

Zwar wird also die erste Vereinigung in der Metropole gegründet, Filialen entstehen aber schnell auch abseits Prags (vgl. Voda, 2015, 228–229). Auch Steiners Besuche finden nicht nur im Zentrum statt, z.B. pflegte er den Kontakt mit der Schriftstellerin Maria Stona, die er schon 1901 in Strzebowitz bei Mährisch-Ostrau besuchte⁶. Langfristig aktiv blieben etwa die Gruppen in Pardubitz, Olmütz, Brünn, Ostrau, Troppau, Freistadt, Eisenbrod und Pressburg. Impulse für die landesweit gleichwertig agierenden Gruppen kamen, je nach geographischer Lage und je nach persönlichen Beziehungen der Mitglieder, sowohl aus Prag und Wien als auch aus den anthroposophischen Hochburgen im Deutschen Reich, also aus Berlin, Stuttgart und München (Zander, 2007, S. 11–75) – oder späterhin aus der schweizerischen Anthroposophen-Kolonie Dornach (Voda Eschgfäller, 2010, S. 225–226). Dort waren in den Jahren nach 1913 das Goetheanum, der Sitz der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft und die Freie Hochschule für Geisteswissenschaft sowie ein Alternativmedizinisches Zentrum entstanden, die zu ständigen Referenzpunkten für Anhänger in ganz Europa wurden, natürlich auch für Mitglieder aus den böhmischen Ländern.

Das Goetheanum fungierte im Kontext des Gruppengebildes in der Donaumonarchie und auch später in der Tschechoslowakei bzw. im Protektorat, sowie dann im kommunistischen Staatsgebilde, vor allem als steinernes Symbol, sowie – in Zeiten der Reisefreiheit – als eine Art Pilgerstätte und – in Zeiten des Verbotes – als gedanklicher Fluchtpunkt und Utopie. Eine diktatorische Deutungshoheit in Bezug auf die Lehre oder eine diktatorisch-zentralistische Funktion kam ihm aber nicht zu, konnte ihm gar nicht zukommen. Natürlich kann dies einerseits auf die schwierigen historischen Rahmenbedingungen zurückgeführt werden: Die beiden Weltkriege und die Diktaturen, die in der Grenzziehung und ethnischen Balance innerhalb der böhmischen Länder nachhaltige Folgen hatten, forderten von den lokalen Gruppen zunehmend Eigeninitiative und Selbstorganisation. Spätestens als die Anthroposophie von den Nationalsozialisten und dann von den Kommunisten verboten wurde, war an einen aktiven Austausch mit in- und ausländischen Metropolen unmöglich zu denken bzw. wäre ein solcher sogar lebensbedrohlich geworden. Die bereits vor dem Ersten Weltkrieg bestehende, fast dezentralistisch zu nennende Strukturierung der parallel agierenden Vereinigungen festigte sich und arbeitete im Untergrund weiter, praktisch Energie und Interesse aus sich selbst schöpfend. Dass die Anzahl der Mitglieder im Laufe der Jahrzehnte zwischen 1938 und 1989 nicht weiter wachsen konnte, liegt angesichts der drohenden Verfolgung und dem Ausbleiben von Aktivitäten, die anthroposophische Inhalte öffentlich hätten propagieren können, auf der Hand. Erstaunlich bleibt jedoch im Rückblick,

6 Zum regen Treiben im Salon der Schriftstellerin, in dem neben Steiner auch Persönlichkeiten wie Peter Rosegger oder Bertha von Suttner zu Gast waren, respektive der Existenz eines kulturellen Zentrums abseits der Metropolen Prag, Berlin und Wien vgl. die Monografie von Martin Pelc (2014).

dass diese „Zellen“ überhaupt derartig langfristige, externe Belastungen überdauern konnten. Auch interne Störfaktoren, die noch zu Zeiten der Tschechoslowakischen Republik virulent geworden waren, führten letztlich nicht zu einem Scheitern anthroposophischer Aktivitäten in Böhmen, Mähren oder Schlesien – auch fundamentale Frontenbildungen, wie etwa in der Schweiz, blieben zugunsten synergetischer Überlebensanstrengungen aus.

Der Richtungsstreit in der Dornacher Führung nach dem Tod Steiners 1925, der mit einer Spaltung der Gesellschaft in Anhänger der Dornacher Leitung und die Anhänger der Ärztin Ita Wegman (vgl. Zander, 2007, S. 242–247) endete, führte dennoch zu gewissen Neuformierungen der damaligen tschechoslowakischen Gruppen, tat ihrem Engagement für die Sache aber, wie oben beschrieben, keinen Abbruch. Ebenso wenig vermochten das Verbot der deutschen Anthroposophischen Gesellschaft durch die Nationalsozialisten am 1. November 1935, das nach der Errichtung des Protektorates Böhmen und Mähren auch die hiesigen Vereinigungen betraf, oder die Verfolgung durch die kommunistischen Machthaber ab 1951 die Aktivitäten der Gruppen, die sich nun bis zur ‚Samtenen Revolution‘ im Untergrund abspielen mussten, nachhaltig zu unterbinden.

Ein wichtiges Betätigungsfeld der unterschiedlich großen Vereinigungen, nicht nur in Böhmen, Mähren und Schlesien, fand sich und bestand entsprechend der hybriden Lehren des gebürtigen Kroaten Steiner darin, den eigenen Erkenntnisweg nach von ihm detailliert beschriebenen Instruktionen zu beschreiten bzw. durch die entsprechende Schulung der Sinnesorgane die geistige Welt zu erkennen. Dazu dienten neben dem Studium seines umfangreichen Werkes (das auch in tschechischen Kreisen für lange Zeit gerne auf Deutsch betrieben wurde) eine entsprechende Lebensgestaltung, die eben nicht nur eine meditative Tätigkeit, sondern auch konkrete, praktische Veränderungen im Alltag betraf. Diese sollten etwa durch eurhythmische Betätigung, biologisch-dynamische Landwirtschaft, die soziale Dreigliederung der Gesellschaft, komplementäre Medizin oder auch goetheanisches Design in Innen- und Außenarchitektur umgesetzt werden (Kugler, 1991, S. 203–204). Wie aus dieser breiten Palette anthroposophischer Betätigungsfelder ersichtlich wird, spielen bei der Umgestaltung des Lebens und der Bewusstseinsfindung auch künstlerische Aktivitäten, sei es nun im Tanz oder in der bildenden Kunst, eine prominente Rolle. Auch die Literaturproduktion erhält in dieser permanenten Auseinandersetzung mit dem Selbst und der geistigen Welt im Sinne des angestrebten Lebens- ‚Gesamtkunstwerkes‘ eine zumindest gleichberechtigte Bedeutung (Kugler, 1991, S. 109–119). Sie kann, wie die folgenden Beispiele teilweise veranschaulichen, dabei zum meditativen Raum werden, zum Erkenntnisinstrument im Zuge der Verinnerlichung anthroposophischer Begrifflichkeiten oder aber zu einer alternativen Form der Darstellung Steiners und seiner Lehren. Im Rahmen ihrer Selbsterfahrung oder der Erfahrung des Übersinnlichen beschränken sich die anthroposophischen AutorInnen angesichts der vielen angewandten Ausdrucksformen oft nicht allein auf die Literatur, wie im Folgenden sichtbar wird, sondern verbinden

sie mit bzw. produzieren sie etwa parallel zu Malerei oder Musik (Zander, 2007, S. 1063–1064). Also auch hier eine Art *crossover*.

3. Anthroposophische Literatur und anthroposophische Autoren: Abseitsexistenzen⁷ innerhalb der Kulturen und Literaturen

Die Verbreitung und Auflage der Texte außerhalb anthroposophischer Kreise blieb in ihrem Radius knapp bemessen; in manchen, speziell aber in Fällen von AutorInnen aus den böhmischen Ländern, fand eine Publikation oder Neuauflage erst in den letzten Jahren statt. Im Gegensatz zu den bekannten Werken aus anthroposophischer Feder, etwa zum späten Oeuvre Christian Morgensterns (1871–1914), eines engen Freundes von Rudolf Steiner, oder seines Nachfolgers im Dornacher Vorstand, des Schriftstellers Albert Steffen (1884–1963), blieb eine Rezeption dieser Texte bislang typischerweise fast vollständig aus.

Die Werke befanden sich damals wie heute – zugespitzt formuliert – in einer mindestens doppelten Isolation: Zur Zeit ihrer Entstehung wie heute stießen sie aufgrund ihres anthroposophischen inhaltlichen Vorzeichens oft vorzugsweise auf das Interesse entweder dezidiert anthroposophischer Kreise und wurden und werden oft in anthroposophischen Verlagen oder im Selbstverlag publiziert und, wenn überhaupt, von anthroposophischen Literaturwissenschaftlern rezipiert⁸. Oder aber sie werden gerade wegen ihrer esoterischen Etikettierung von der sozusagen offiziellen Literatur- oder Kunstkritikerlandschaft erst gar nicht wahrgenommen. Nicht selten zu Unrecht, da diese Werke sowohl in ihrer Funktion als Kulturzeugnisse als auch in ihrem oft unverkennbaren ästhetischen Wert auch abseits der anthroposophischen Welt zumindest ins Spiel gebracht werden sollten.

Die Autoren, von denen im Folgenden die Rede sein wird, stehen biographisch in mehr oder weniger enger Verbindung mit den böhmischen Ländern. Ihre kulturellen Referenzpunkte befanden sich sowohl im österreichischen (respektive donaumonarchischen), tschechoslowakischen als auch im (reichs-) deutschen und schweizerischen Raum. Dabei waren Metropolen wie Wien, Prag oder Stuttgart ebenso von Bedeutung wie Kleinstädte und Dörfer (bei Polzer-Hoditz sein Besitz

⁷ Der Begriff einer Abseitsexistenz bezeichnet hier die Position der AutorInnen mit anthroposophischer Ausrichtung innerhalb der literarischen Öffentlichkeit in ihrer Wirkungszeit und in der Gegenwart, bezeichnet also schlicht und durchaus leicht provokativ den Status der nicht erfolgten Rezeption und ist keinesfalls pejorativ gemeint.

⁸ Dieser Sachverhalt wird insbesondere bei der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den bekanntesten DichterInnen mit anthroposophischem Hintergrund deutlich, z.B. in der Rezeption Christian Morgensterns. Seine späte Phase, in welcher die Anthroposophie inhaltlich eine starke Rolle spielte, wird von der allgemeinen Literaturwissenschaft kaum besprochen, von der anthroposophisch geprägten naturgemäß intensiv. Die eine Seite scheint kein Interesse an diesem Aspekt im Werk des Dichters bzw. an der Diskussion der esoterisch dominierten Aspekte seines Werks zu haben; für die andere Seite entsteht *nolens volens* eine Art Deutungshoheit, wobei letztlich eine kritische Reflexion und Offenheit für beide Dimensionen für die Literaturwissenschaft wünschenswert wäre (vgl. Voda Eschgfäller, 2012, S. 261–270).

Tannbach in Gutau, bei Trčka das süd-mährische Czernin oder bei Ullmann das heimatliche Teschen). In jedem Fall spielte allerdings in der jeweiligen Identitätsbildung das tschechische Element ebenso wie das deutsche (im Falle Ullmanns auch das jüdische) eine Rolle. Als ein weiteres, durchaus den anderen Identitäten gleichgeordnetes kulturelles Element, welches diese Autoren sich gewissermaßen aneigneten, kann die Anthroposophie gesehen werden. Die Literatursprache, die von ihnen benutzt wurde, war die deutsche, die nicht nur die Sprache der als dominant erlebten kulturellen Ideen, sondern eben auch der Schriften Steiners war. Die kulturelle Identität einer Dichterpersönlichkeit ergab sich in diesen Fällen aus der Synergie aller Komponenten, wobei die immer wieder neu eingeübte respektive gelebte Dimension der Anthroposophie gewissermaßen als Reaktionslösung fungierte und in ihrer weltumfassenden, transzendierenden Ausrichtung dem Hadern um eine nationale oder religiösen Verortung vorbeugte.

3.1. Beispiel Ludwig Polzer-Hoditz

2012 beispielsweise neu aufgelegt bzw. erstmals publiziert wurden einige Werke des in Prag geborenen und in Mährisch-Weißkirchen militärisch ausgebildeten⁹ Grafen Ludwig von Polzer-Hoditz (1869–1945); zum Beispiel „Das Mysterium der europäischen Mitte. Eine welthistorische Schicksalsbetrachtung“, 1928 erschienen, das als Essay den Versuch unternimmt, die Katastrophe des Ersten Weltkrieges und den daraus resultierenden Zusammenbruch der Donaumonarchie aus der Sicht des anthroposophischen Geschichtsverständnisses zu erklären. Das Werk stellt in diesem Sinne eine Fortführung der Gedanken dar, die der Bruder des Kabinettsdirektors des letzten österreichischen Kaisers, Karl I., Arthur Graf Polzer-Hoditz (1870–1945), bereits in seinen „Betrachtungen während der Zeit des Krieges“ (1917) angestellt hatte: Den Untergang Mitteleuropas begreift er als engstens mit der Person Steiners, den er als Prototyp eines Mitteleuropäers identifiziert, verbunden. Ebenso wie dieser erfüllte demnach Mitteleuropa den Zweck der Harmonisierung von kulturellen und philosophischen sowie ethnischen Gegensätzen. Politischer „Märtyrer“ dieser Exekution durch die Geschichte war für den langjährigen anthroposophischen Vortragsredner Hoditz interessanterweise Kronprinz Rudolf von Habsburg, der in vielen anderen (nicht-anthroposophischen) Texten aus den böhmischen Ländern, in denen er figuriert, nicht selten als Inbegriff der Dekadenz und Charakterschwäche dargestellt wurde: Um ein Beispiel von vielen zu nennen, sei hier auf die Erzählung *Contessa Hekuba* (1925) des gebürtigen Trop-pauers Karl Emerich Hirt (1866–1963) verwiesen. Im Drama *Rudolf, Kronprinz von Österreich* (Polzer-Hoditz, 2012, S. 177–285), entstanden 1942, kommt der Pazifist Polzer-Hoditz erneut auf Rudolf zurück und rekapituliert die Geschehnisse

9 Der Besuch dieser Militärschule erlaubt es, Polzer-Hoditz einer erlesenen Gruppe von Absolventen zuzurechnen, die später eine wesentlich prominenter Position in der Literatur der Moderne einnehmen konnten: Rainer Maria Rilke besuchte ebendiese Schule von 1890 bis 1891, Robert Musil von 1894 bis 1897 (vgl. Löwenstein, 2004, S. 48 und Imai, 2001, S. 108).

zwischen 1882 und 1889, dem Jahr des Selbstmordes in Mayerling, und übernimmt gemäß der steinerschen Mysteriendramen den Usus, neben die realen historischen Gestalten die nach der anthroposophischen Geisteswissenschaft ebenso tatkräftigen Wesen aus der Geisterwelt zu stellen, die sich mit den Lebenden einen intensiven Kampf um die Seele des Hauptakteurs liefern. In anthroposophischem Sinne zählt Rudolf in dieser Darstellung zu den ‚Sehenden‘, ist also einer, der die Dynamik zwischen Diesseits und Jenseits durchschaut, aber nicht fähig ist, in diesem Leben und in dieser Inkarnation die katastrophale Wendung aufzuhalten¹⁰.

3.2. Beispiel Anton Josef Trčka

Um eine andere Perspektive auf die Weltwahrnehmung, genauer die Verbindung und den ewigen Prozess zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Welt, sowie den Versuch, letztere in ersterer sichtbar zu machen, geht es beispielsweise im malerischen und lyrischen Werk des als ‚Fotograf der Wiener Sezession‘ zu Berühmtheit gelangten Anton Josef Trčka, mit Pseudonym Antios (1893–1940). Der Sohn mährischstämmiger Eltern lernte Steiners Lehre in Wien kennen und setzte sich seit 1915 aktiv mit ihr auseinander, wobei der Einfluss der Anthroposophie auf sein Werk erst spät, Ende der 1990er Jahre, wahrgenommen bzw. überhaupt als solcher identifiziert wurde (Faber 1999, 66–67). Man könnte auch sagen, er wurde bis dahin ignoriert. In seinen Gemälden befasste sich Antios mit Steiners auf Goethe fußender Farbenlehre, wonach etwa die Farben fließen sollten, so dass sich Gegenstände darin auflösten und so gewissermaßen die ‚Seele der Dinge‘ dargestellt werden könnte. Mit ähnlichen Impulsen und kreativen Richtlinien setzten sich auch andere anthroposophische MalerInnen aus oder in den böhmischen Ländern auseinander, wobei sie sich ebenfalls, wie Trčka, lyrisch betätigten, wie beispielsweise Rudolf Michalik (1901–1993), Hilde Pollak-Kotányi¹¹ (1874–1942) und ihr Mann Richard Pollak-Karlin (1867–1942), der Kontakte zum Kreis der Prager deutschen magischen Literatur und Gustav Meyrink unterhielt (Zdražil 2015, 28).

¹⁰ Noch in den 1930er Jahren, in denen Polzer-Hoditz seine „Erinnerungen an Rudolf Steiner“ zu Papier bringt, glaubt er an ein übernationales Staatengebilde Mitteleuropa, inspiriert durch entsprechende Ideen Steiners. Er moniert 1936, nur zwei Jahre vor dem „Anschluss“, drei Jahre vor der Errichtung des Protektorates Böhmen und Mähren und dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges: *Untergangsstimmung lebte schon von Beginn des vorigen Jahrhunderts an in fast allen Gesellschaftskreisen des ehemaligen Österreich. Diese nicht klar bewusste Stimmung müsste heute so formuliert werden: Wenn ein mächtiger, großer Gedanke sich nicht durchringen kann in die Köpfe und Herzen der führenden Menschen, ein Gedanke, den auch alle umgebenden Staaten und Völker anerkennen können, dann muss Österreich zugrunde gehen. Als Egoist unter anderen egoistischen Staaten kann die Mission Österreichs, Völker und Menschen zu verbinden, sich nicht vollziehen. Österreich hätte den Weg zu einer neuen, allgemein menschlichen Ordnung führen können. Da dies nicht geschah, obwohl in letzter Stunde der Weg dahin durch Rudolf Steiner gezeigt wurde, scheint jetzt die kräftige Sonne des 20. Jahrhunderts auf die Trümmer Österreichs* (Polzer-Hoditz, 1985, S. 19).

¹¹ Werk und Biographie von Hilde Pollak, wie auch anderer, bislang mehr oder minder unbekannter Künstlerinnen und Künstler mit anthroposophischem Hintergrund, tauchen im tschechischen (bzw. internationalen) Kontext durch die Ausstellung (und den dazu erschienenen Katalog) *Myslet bez konce: Rudolf Steiner inspirací / Thinking Without Limits: Inspired by Rudolf Steiner*. 16.6.–12.9.2011 im Prager DOX Zentrum auf (vgl. Anděl, 2011, S. 116–121).

Aus der Anthroposophie stammen auch Motive, die in zahlreichen Variationen nicht nur auf den Bildern, sondern auch in seinem nur zum Teil publizierten lyrischen Oeuvre auftauchen, das Trčka eindeutig als talentierten Dichter mit expressionistischem Einschlag ausweist. Als Beispiele seien hier stellvertretend die Motive der Sternennacht, des Schmetterlings, bestimmter Pflanzen oder vor allem des Vogels genannt, nach Steiner ein typisches ‚Lichtwesen‘, somit Ausdruck eines ‚fliegenden Gedankens‘. Dieser taucht unter anderem in der Sammlung *Lieder eines armen Soldaten* auf (1924), die Trčkas Kriegseinsatz im Ersten Weltkrieg reflektiert, oder typischerweise in der zweiten Strophe des Bedřich Smetana (1824–1884) gewidmeten Gedichts *Fruchtbare slawische Erde* (1924).

Die Publikation der Gedichte Trčkas und seine Lyrikübersetzungen etwa von Otokar Březina (1868–1929) in der Augustnummer der *Österreichischen Blätter für freies Geistesleben* (1924) blieb die einzige zu Lebzeiten des Künstlers, der 1940 nach einer Vorladung durch die Geheime Staatspolizei (wahrscheinlich aufgrund seines anthroposophischen Engagements) in Wien an einer Gasvergiftung starb (Faber 1999, 72–73). Weitere Zyklen, wie *Gebete für ein ok(k)ultes Gebetbuch und Tönende Hymnen* (beide 1929) und die *Hohe Ode* (1935), erscheinen nicht mehr und sind anscheinend verschollen. Die Auffindung und Analyse dieser Texte bzw. des lyrischen Werkes von Trčka überhaupt stellt definitiv ein weiteres Desiderat der Forschung im Umkreis der anthroposophischen Literatur dar (Trčka zit. nach Faber, 1999, S. 110–111).

3.3. Beispiel Viktor Ullmann

Eine späte Würdigung und Rezeption dagegen erfuhr bereits die Oper *Der Sturz des Antichrist* des Schönberg-Schülers Viktor Ullmann (1898–1944), die erst 1995, sechzig Jahre nach ihrer Entstehung (in Hof), uraufgeführt wurde. Der gebürtige Teschener mit jüdischen Wurzeln war seit 1931 Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft in der Tschechoslowakei und erarbeitete das Libretto der Oper anhand einer Skizze des bereits erwähnten Albert Steffen. Schriftstellerisch aktiv, diesmal gemeinsam mit dem Dichter Peter Kien (1919–1944), wurde er nach neuester Forschung zum letzten Mal bei seiner unter fatalen existentiellen Bedingungen im Ghetto Theresienstadt entstandenen *Oper Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung* (1943/44) (Schultz, 2008, S. 148–149). Die Auseinandersetzung mit deutscher Literatur durchzieht Ullmanns gesamtes Oeuvre, wobei neben für das anthroposophische Leben ‚klassischen‘ Texten (Goethe, Novalis, Hölderlin) auch weitere, moderne literarische Inspirationsquellen (Rilke, Wedekind, Trakl u.a.) auftauchen (URL1). Das Schreiben an Texten für seine Kompositionen war notwendig, um – speziell im *Antichrist*, der wie eine hellsichtige Parabel auf die damals erstarkenden faschistischen Diktaturen anmutet – die eigenen Inhalte transportieren zu können. Andere seiner schriftstellerischen Werke haben, wie bei

zahlreichen anderen Anthroposophen, meditativen Charakter: so ist etwa seine unpublizierte Sammlung *Blinder Passagier* Ausdruck einer intimen, ständigen Selbstreflexion¹².

4. Fazit

Die anthroposophische Bewegung führte seit ihrer Gründung in den böhmischen Ländern ein Nischendasein, wenn auch aufgrund ihrer intellektuellen Verbindungen und in jeglicher Hinsicht grenzüberschreitenden, alternativgesellschaftlichen Ausrichtung ein besonderes und prominentes. Eine Rezeption nicht nur der literarischen Kunstwerke, die von deutsch- oder tschechischsprachigen AnthroposophInnen aus Böhmen, Mähren und Schlesien produziert wurden, unterblieb aus vielerlei und mitunter komplexer verwobenen Gründen, als hier darstellbar sind. Eine Kanonisierung fand bislang kaum oder nur selektiv statt. Weder der transkulturelle Aspekt der Bewegung als solcher noch derjenige in der Identitätsstruktur ihrer Akteure wurden bislang thematisiert. Die Bewegung war trotz einer Orientierung etwa an der Anthroposophenkolonie im schweizerischen Dornach und trotz anthroposophischer Zentren im Deutschen Reich innerhalb der böhmischen Länder sozusagen plurizentrisch. Die lange Zeit bestehende ethnische Vielfalt innerhalb der im Zentrum bzw. in Zentren und an der Peripherie oder an Peripherien wirkenden Gruppen wurde durch die spätere historische Verschiebung bzw. Abriegelung der Grenzen eingeschränkt. Dennoch vermochten die Gruppen im Untergrund unter verschärften Bedingungen und unter drohender Verfolgung durch die nationalsozialistischen und kommunistischen Diktaturen zu überdauern – vielleicht eben gerade dadurch, dass nicht das eine Zentrum oder die eine hierarchisch dominierende Gruppe bestand.

Wie aus der Vorstellung der hier angeführten Autoren klar werden sollte, bestand diese geographische Ungebundenheit respektive die nicht vorhandene Fixierung auf einen Ort oder eine Kultur bzw. expressive Dimension auch bei den künstlerischen Exponenten der Bewegung. Die Anthroposophie in ihrer übernationalen und pazifistischen Ausrichtung ließ den Fokus sich auf geistige Suche und weitgehende Transzendierung tagespolitischer Themen verlagern, weshalb das Sich-Aufreiben an der einen oder anderen nationalen Zugehörigkeit zugunsten einer kosmopolitisch-esoterischen respektive mitteleuropäischen Identität (s. Polzer-Hoditz) ausblieb.

Die Geschichte und die Hervorbringungen der Anthroposophie in den böhmischen Ländern stellen nach wie vor ein reiches, bislang fast ungenutztes Reservoir des deutsch-tschechischen Zusammenlebens im 20. Jahrhundert dar, das es –

¹² Zahlreiche Biographien anthroposophischer Künstlerinnen und Künstler, die bislang nicht in andere enzyklopädische Werke aufgenommen worden sind, finden sich auf einer eigens eingerichteten, auf der wiki-Technologie basierenden Webseite namens AnthroWiki. Diese ist mit der Gesamtausgabe des Steinerschen Werkes verknüpft, was eine genaue Zitatrecherche online ermöglicht (s. URL 2).

zumindest im Sinne der weiteren Ergänzung des damaligen kulturgeschichtlichen Panoramas – zu erforschen gälte.

Abstract

Anthroposophy was one of the most influent Life Reform Movements of the 20th century. Also in Bohemia, Moravia and Silesia the movement found supporters since its foundation in 1913. Groups were operating in the metropolis of Prague, but also in various cities in outlying areas of the bohemian, moravian and silesian province. Many anthroposophs were not just studying Steiner's books, but were creative in arts and literature as well. Nevertheless, the reception of their works – because of various reasons – did not take place until today. This article presents exemplarily some of the biographies of those authors in order to show to what extent the cosmopolitic-esoteric and pacifistic orientation of Steiner's teachings maybe prevented the usual classification of their works as purely Prague, german bohemian or german moravian literature.

Keywords

Anthroposophy; History of the Czech Lands; Esotericism, Lebensreform

Quellenverzeichnis

Hirt, Karl Emerich (1925). *Contessa Hekuba. Preisgekrönte Novelle*. Wien, Leipzig: Kultur-Verlag.

Polzer-Hoditz, Ludwig (1917). *Betrachtungen während der Zeit des Krieges*. Linz: Zentraldruckerei.

Polzer-Hoditz, Ludwig (1928). *Das Mysterium der europäischen Mitte. Eine welt-historische Schicksalsbetrachtung. Mit zwei Ausführungen Rudolf Steiners*. Stuttgart: Orient-Occident.

Polzer-Hoditz, Ludwig (2012). *Der Untergang der Habsburgermonarchie und die Zukunft Mitteleuropas. Das Mysterium der Europäischen Mitte (Neuaufgabe)*. Rudolf, Kronprinz von Österreich (Erstausgabe). Basel: Perseus.

Polzer-Hoditz, Ludwig (1985). *Erinnerungen an Rudolf Steiner*. Dornach, Schweiz: Verlag am Goetheanum.

Literaturverzeichnis

Anděl, Jaroslav (2012). *Myslet bez konce: Rudolf Steiner inspirací / Thinking Without Limits: Inspired by Rudolf Steiner*. 16.6.–12.9.2011. Prag: DOX Prague.

Faber, Monika (1999). *Anton Josef Trčka. 1893–1940*. Wien, München: C. Brandstätter.

Heimböckel, Dieter und Weinberg, Manfred (2014). Interkulturalität als Projekt. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 5 (2), S. 121–146.

Imai, Atsushi (2001). *Das Bild des ästhetisch-empfindsamen Jugendlichen. Deutsche Schul- und Adoleszenzromane zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

Krappmann, Jörg (2013). *Allerhand Übergänge. Interkulturelle Analysen der regionalen Literatur in Böhmen und Mähren sowie der deutschen Literatur in Prag (1890–1918)*. Bielefeld: transcript.

Kugler, Walter (1991). *Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Eine Einführung in sein Lebenswerk*. Köln: Dumont.

Löwenstein, Sascha (2004). *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1894–1906)*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Pelc, Martin (2014). *Maria Stona und ihr Salon in Strzebowitz : Kultur am Rande der Monarchie, der Republik und des Kanons*. Opava: Schlesische Universität in Opava.

Ruthner, Clemens (2008). Das Neue ist nicht zu vermeiden. Der Literaturkanon zwischen Ästhetik und Kulturökonomie – eine Theorieskizze. In: Jürgen Struger (Hg.): *Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung österreichischer und tschechischer Germanistinnen und Germanisten, Olmütz/Olomouc, 20.-23.9.2007*. Wien: Praesens. S. 31–61.

Schultz, Ingo (2008). *Viktor Ullmann, Leben und Werk*. Kassel: Bärenreiter.

Vaňa, Zdeněk (1992). Rudolf Steiner in Prag. Zur Geschichte der tschechischen anthroposophischen Bewegung. In: *Veröffentlichungen aus dem Archiv der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, Dornach* (109), S. 1–40.

Voda, David und Sabine Voda Eschgfäller (2014). *Antroposofové na Moravě (a v Čechách). Příspěvek ke kulturním dějinám a orální historii antroposofického hnutí 1911–1992*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

Voda, David (2015). Anthroposophische Kunst aus Prag, Böhmen (Theresienstadt) und Mähren (Wien). In: Reinhold J. Fäth und David Voda (Hg.): *Aenigma. Hundert Jahre anthroposophische Kunst*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc. S. 224–258.

Voda Eschgfäller, Sabine (2010). Wir fanden einen Pfad. Anmerkungen zur Geschichte der Anthroposophie in Olmütz. In: Steffen Höhne (Hg.). *brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien–Slowakei* (18), S. 225–239.

Voda Eschgfäller, Sabine (2012). Galgenbruder und Pfadsucher. Anmerkungen zu Christian Morgenstern als anthroposophischem Autor. In: Steffen Höhne (Hg.). *brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien–Slowakei* (20), S. 261–270.

Zander, Helmut (2007). *Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis. Band 1*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Zdražil, Tomáš (2015). *Rudolf Steiner a Praha. Osobnosti, instituce, impulzy*. Hranice: Nakladatelství Fabula.

Internetquellen

URL 1: Viktor Ullmann. Online verfügbar unter http://anthrowiki.at/Viktor_Ullmann, [zuletzt geprüft am 22.6.2016]

URL 2: AnthroWiki. Hauptseite. Online verfügbar unter <http://anthrowiki.at/Hauptseite>, [zuletzt geprüft am 18.6.2016]

Transkulturelle Bilder der Großstadt in europäischer Kurzprosa. Elisabeth Jansteins Prosa im typologischen Vergleich

Martin Maurach

Annotation

In diesem Beitrag wird ein Aufzeichnungsbuch aus der Großstadt, der Prosaband „Die Kurve“ (1920) von Elisabeth Janstein (1891-1944), einer bis heute ziemlich unbekanntem Autorin aus dem Umfeld des sogenannten Prager Kreises, mit dem für die Gattung vorbildhaften „Spleen de Paris“ von Charles Baudelaire (1869) und einigen motivverwandten, teils auch auf Baudelaire beziehbaren Texten von Rilke in Verbindung gebracht. Als weiterer Bezugspunkt dient das Tagebuch der Russin Maria Bashkirtseff (1898). Auf die Großstadthematik lassen sich dabei verschiedene Aspekte der Antithese von Zentrum und Peripherie projizieren, die anscheinend transkulturell verbreitet sind: die Gegensätze von moderner Zivilisation und einfachem Leben; Armut und Reichtum; Drogen, Künstlertum und Alltagsleben.

Schlüsselwörter

Elisabeth Janstein, Baudelaire, Prosagedicht, Großstadtliteratur

1. Einleitung

Es ist sicher ein Wagnis, sich gewissermaßen ins Blaue hinein mit Elisabeth Janstein als einer fast unbekanntem Lyrikerin und Kurzprosa-Autorin zu beschäftigen, die zum Beispiel von Jürgen Serke zur vergessenen deutsch-jüdischen Literatur aus dem Umfeld des Prager Kreises gezählt wird. Dies dann noch gleich auf komparatistischem Wege zu versuchen, mag noch leichtsinniger sein. Es besteht die Gefahr, dass nur Selbstverständliches dabei herauskommt: Dass es in verschiedenen Sprachen und Ländern vergleichbare modernistische Kurzprosa über das Thema Großstadt gab und in dieser Prosa vergleichbare Themen und Motive auf ähnliche Weise verarbeitet wurden; ferner, dass Baudelaires „Spleen de Paris“ (1869) ein Genre begründet hat und international breit und produktiv rezipiert wurde. Wenn auch solche Selbstverständlichkeiten schon kaum zu vermeiden sind, so soll dieser Versuch hauptsächlich an ein durchaus eigenartiges Lebenswerk und seinen Kontext erinnern und ein Wiederlesen oder eine Neuentdeckung vorschlagen.

Janstein scheint besonders den Gegensatz zwischen Großstadt und flachem Land, der modernistischen Lebensweise der Massen einerseits und der eher ruralen andererseits in mancher Hinsicht ähnlich zu sehen wie Baudelaire. Mit Beziehung auf diese gegensätzlichen Kulturräume werden hier die Begriffe Zentrum und Peripherie hauptsächlich verwendet. Ihre letztlich auf die Romantik zurückverweisende antithetische Struktur bei Baudelaire erscheint zumindest typologisch vergleichbar mit rousseauistischen Gedanken und der älteren Unterscheidung naiver und sentimentalischer Einstellungen und Dichtungsarten bei Friedrich Schiller. Auch bei Baudelaire stehen die Natur und ein einfaches Leben als Gegenbilder der Großstadt gegenüber, auch wenn eben diese Bilder, im Gegensatz zu Klassik und Romantik, nunmehr meistens schweigen und nicht einmal mehr einen den Großstadtbewohnern verständlichen Lockruf zu artikulieren scheinen. Wenn Jansteins Kurzprosasammlung „Die Kurve“ (1920) hier außerdem zu Texten von Rilke und Maria Bashkirtseff in Beziehung gesetzt wird, sollen damit keine ‚Einflüsse‘ postuliert werden. Dafür wäre selbstverständlich eine wesentlich gründlichere Untersuchung erforderlich.¹

Elisabeth Janstein wurde nach Serke 1891 im damaligen Iglau geboren und starb 1944 in Winchcombe / England im Exil, wohin sie bei der Besetzung Frankreichs durch die Nationalsozialisten 1940 geflohen war. Sie arbeitete als Autorin und Journalistin unter anderem für die „Neue Freie Presse“ in Wien, später in Paris und veröffentlichte wenige Gedicht- und Prosaabände. Serke zufolge wurde sie von dem bedeutenden Lyriker und langjährigen Lektor des S. Fischer-Verlages, Oskar Loerke, gelobt (Serke, 1987, S. 411). Was Serke nicht erwähnt, sind Jansteins in der „Kurve“ angedeutete Krankheiten, unter anderem vermutlich schwere Migräne, die mit Morphium gelindert werden musste, und die Aufzeichnungen über den Beruf der „Telephonistin“ (Janstein, 1920, S. 54-57), die es nahelegen, hier einmal ganz banal autobiographische Erfahrungen zu vermuten: „Beim Einschalten am Platze – der metallne Reif des Kopfapparates ist schon jetzt schmerzhaft – ballt sich das Gefühl der Unerträglichkeit zu einer schweren, kreisenden Kugel, die in Kopf und Magen zugleich ist, und immer größer wird“ (Janstein, 1920, S. 55).

2. Prosagedichte und Aufzeichnungen: Baudelaire, Rilke, Janstein

Das Prosastück „Die Kurve“, das Jansteins Sammlung ihren Titel gab, nimmt in einer für die Moderne um 1900 typischen ‚Nervosität‘ die Kurve des Lebens als Fieberkurve wahr, die von ihrem „Ende“ her betrachtet wird:

„Nicht das Ende ist es Bruder – Tod ist Tod, Ziel ist Ziel, der Vorhang fällt, die Bühne wird dunkel und von den Wänden tropft Schweigen –

¹ Nach Václav Maidl (2002) wurde „Die Kurve“ 1973 in Liechtenstein bei Nendeln nachgedruckt. Bei Maidl auch einige Hinweise auf bio-bibliographische Literatur zu Janstein, die allerdings nicht sehr viel zu versprechen scheinen (Lexikon deutschmährischer Autoren 2002/1, ohne Paginierung).

aber die Kurve, die Kurve, die zum Ende führt. Was für Zeichnungen gibt es da, das sanfte, kühle, hügelige Ansteigen – alles verlief nach Wunsch, kein Schrei zerschellte, ohne Schlucht, ohne Absturz.“

Und kurz darauf:

„Mich schaudert's, wenn ich Fieberkurven in medizinischen Büchern oder Gebirgsprofile in geographischen Werken sehe, weil ich an mein, an unser Leben denken muß. Ich weiß im Heute nicht, wohin ich sause, und werde morgen nicht // [37] mehr erfassen können, wo ich heute gestanden bin. Ist es Gipfel, Grat oder finsterer, würgender Schacht?“ (Janstein, 1920, S. 36f.)

Weniger um den eigenen Tod mag es hier gehen, als um die eigene Lebenskurve, die schließlich in diesen Tod mündet, und doch liegt es nahe, an Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ von 1910 zu denken, in denen auch Baudelaire zitiert wird und wo im Pariser „Hôtel-Dieu“ „in 559 Betten gestorben wird“, denn „[...] der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener“ (Rilke, 1985 (1910), S. 13). Nicht Kurven, sondern „Schleifen“ schlingt dann im gleichen Stadtraum in der Fünften Duineser Elegie die „Modistin, *Madame Lamort*“:

„Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz, / wo die Modistin, Madame Lamort, / die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder, / schlingt und windet und neue aus ihnen / Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche Früchte -, alle / unwahr gefärbt, - für die billigen Winterhüte des Schicksals“ (Rilke, 1984 (1923), S. 27).

Janstein wird das beim Schreiben ihres Prosastücks kaum gekannt haben, da die „Duineser Elegien“ erst drei Jahre nach dem Druck der „Kurve“ erschienen sind. Dennoch kann auch der Tod als künstliche modische ‚Schleife‘ wohl als Motivvariante der Lebenskurve gelten, und in ihm spiegelt sich eine Baudelaire, Rilke und Janstein verbindende, an Rousseau anknüpfende Konfrontation des Natürlichen und Künstlichen in der Moderne, die auch Jansteins ästhetisches Programm prägt.

Baudelaire beschrieb die beabsichtigte Zusammenstellung seiner großenteils zuvor einzeln in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Prosagedichte unter dem Titel „Spleen de Paris“ in einem Brief an Arsène Houssaye ja als Schaffung einer neuen Form, die er mit einem zerschnittenen Regenwurm verglich: „[...] tout [...] y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement“ (Baudelaire, 1917 (1869), S. 1).² Am gleichen Ort entwickelt Baudelaire auch den Traum vom

2 Baudelaire an Arsène Houssaye; abgedruckt in „La Presse“, 26.8. 1862. Baudelaire, 1917 (1869), S. 236.

„miracle d' une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s' adapter aux mouvements lyriques de l' âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubre-sauts de la conscience“ (Baudelaire, 1917 (1869), S. 3).

Damit war die Gattung des Prosagedichts gewissermaßen erfunden, die auch in Aufzeichnungsbüchern wie Rilkes „Malte“ und Sammlungen wie Jansteins „Kurve“ Spuren hinterlassen hat. Der naheliegenden Frage, wie weit diese Mischgattung der Moderne im vermeintlich kanonischen System von Epik, Lyrik und Dramatik ihrerseits etwas Peripheres darstellt, soll hier allerdings nicht nachgegangen werden. Das 46. Stück, „Perte d' auréole“ schildert in Form eines kurzen Gesprächs den Verlust des Heiligenscheins oder der Glorie, welche im Schlamm der Pariser Straßen verloren gegangen ist und vielleicht von einem „mauvais poète“ (Baudelaire, 1917 (1869), S. 203) wiedergefunden werden wird, während ihr ursprünglicher Träger sich nun incognito unter Volk mischen kann. Diese Passage könnte ein Echo in Maltes Furcht gefunden haben, von einem der Wagen überfahren zu werden, welche Sterbende ins Hôtel-Dieu schaffen müssen: „Man kann kaum die Fassade der Kathedrale von Paris betrachten ohne Gefahr, von einem der vielen Wagen, die so schnell wie möglich über den freien Plan dort hinein [= ins Hôtel-Dieu], müssen, überfahren zu werden.“ Hinter den „Milchglasfenster[n]“ dieser „verteufelten kleinen Wagen“ stellt Malte sich die „herrlichsten Agonien“ vor (Rilke, 1985 (1910), S. 12). Bei Baudelaire dagegen hieß es bereits:

„Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l' heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au // [203] galop de tous les côtés à la fois [...]“ (Baudelaire, 1917 (1869), S. 202f.)

– usw.; jedenfalls geht die Aureole bei diesem verzweifelten Ausweichsprung verloren.

3. Sprachreflexion und Antimodernismus in der Moderne

Baudelaire umschreibt für Houssaye ja als Grundlage seiner Prosagedichte die „idée [...] d' appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d' une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu' il [= Aloysius Bertrand in „Gaspard de la Nuit“] avait // [3] appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque“ (Baudelaire, 1917 (1869), S. 2, 3). Etwa fünfzig Jahre später wird Janstein in ihrem Prosagedicht „Um die Moderne“ ihre Abwendung von der zeitgenössischen expressionistischen Literatur zugunsten eines „einfache[n], klare[n], altmodische[n] Buch[s]“ wie „Robinson Krusoe“ (Janstein, 1920, S. 16), zugunsten einer „beglänzte[n], ruhige[n] Landschaft mit sanften Linien, heiteren Farben“ formulieren (Janstein, 1920, S. 17). Entsprechend gelten ihr Worte allgemein als verbraucht, tot, und sie beschreibt die Großstadt zwar mit allen zeitgemäßen Patholo-

gien und Nervenreizungen, aber im sentimentalischen Kontrast zum ersehnten, der modernen Vernunft nicht mehr erreichbaren ‚einfachen‘ und ‚natürlichen‘ Leben. Mit der Lektüre ihrer expressionistischen Zeitgenossen hat sie anscheinend abgeschlossen: „Ich liebte diese nackte, schonungslose, aller Verstellung entkleidete Menschheit, die Leben lebte, die ein unstillbarer Vorwurf, vor allen Satten, Zufriedenen, Bequemen drohten“ (Janstein, 1920, S. 15); aber dieser Liebe in expressionistischer Sprache Ausdruck zu verleihen, hält sie zumindest in diesem programmatischen Stück für unangemessen. Man könnte von einer symbolischen Verlagerung ihres Wert-Zentrums sprechen: Nicht nur hier rückt das ‚Einfache‘, ‚Klare‘, ‚Altmodische‘ im Leben wie in der Literatur wieder in den Mittelpunkt ihrer Wertschätzung.

4. Soziale Ungleichheit und Drogen – Schlüssel motive der Dekadenz in großstädtischen Zentren

„Wir gegen die schweigende Einsamkeit einer Bergwiese gehalten, wir Wortbeladenen, Verzerrten --“ (Janstein, 1920, S. 8): Der Blick von Janstein auf die scheinbar unberührte Natur ist sentimentalisch, quasi noch rousseauistisch und hadert mit ihrem Literatentum. Das Thema der sozialen Ungerechtigkeit und Ungleichheit in der modernen Großstadt verbindet sie mit Baudelaire. Klarer noch als in der Entgegensetzung von vermeintlich reiner Natur und Großstadtzivilisation spiegelt sich in den unterschiedlichen sozialen Schichten selbst die Trennung der ‚Dazugehörenden‘ vom ‚Rand der Gesellschaft‘.

Zu den drei allegorischen Teufelsgestalten bei Baudelaire in Nr. XXI, „Les Tentations“, gehört auch der Satan Plutus, in dessen Haut die Schicksale der Armen eintätowiert sind. Mag diese allegorische Darstellung ihre lange Tradition haben - modern ist die Reaktion des Baudelaire'schen Ich, das am Ende zugibt, den Versuchen der Voluptas, der Fama und eben des Plutus - also der Wollust, des Ruhms und des Reichtums - nur im Traum widerstanden zu haben, im Wachen aber weniger mutig zu sein (Baudelaire, 1917 (1869), S. 88-95, hier 91f., 95). In Nr. XXVI, „Les yeux des pauvres“, liest der Geliebte mitleidsvoll in den Augen einer armen Familie, die sich nicht in das neue Café hineintraut, in dem er mit seiner Partnerin sitzt, während diese ihn bittet, den Wirt zur Vertreibung der Armen aufzufordern. „[...] tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s' aiment!“; folgert der Erzähler (Baudelaire, 1917 (1869), S. 113-116, hier 116). Jansteins alter ego in ihren Prosagedichten sieht sich selbst wohlbehütet aufgewachsen und nur ungenügend zu körperlicher Arbeit erzogen: „Der Widerstand, körperliche Arbeit zu suchen, wurde in dem Kinde nicht gebrochen und wuchs zur Unfähigkeit heran. Erst in die Lüge äußerer, später in die geistiger Vorrechte eingepreßt, erschien die Arbeit um das eigene Leben unnötig und entwürdigend.“ Gegenüber den Diensthöfen ihrer Jugend fühlt sie eine ‚riesengroße‘ Schuld, die sie abzutragen versuchen will (Janstein, 1920, S. 37-40, hier 38f.). Hierin geht Janstein lange nicht so weit wie Baudelaire.

laire, der in „Le mauvais vitrier“ beschreibt, wie eine unbeherrschbare Energie aus den „âmes paresseuses et voluptueuses, [...] incapables d' accomplir les choses les plus simples“ hervorbricht und sie zu grotesken und gefährlichen Willkürakten, ‚Actes gratuits‘, um es mit dem späteren Ausdruck der französischen Existentialisten zu sagen, verleitet (Baudelaire, 1917 (1869), S. 30-35, hier S. 31).

Während Janstein meint, man könne als Außenseiterfigur sogar „den Dieb lieben, der Nacht um Nacht an der Parkmauer steht und die Zimmer belauert, wie sie langsam dunkel werden“, wünscht sie, daß über jene, „die dreigesternt umherlaufen, in Familien leben, in Ehebetten schlafen, an Ministerschreibtischen Befehle erteilen“, eine neue Sintflut kommen möge (Janstein, 1920, S. 52-54, hier 53f.). Bis in die Wortwahl hinein scheint hier wie auch andernorts bei dieser Autorin doch etwas vom expressionistischen, geradezu an Franz Werfel erinnernden Pathos zugunsten der Armen und aus der Gesellschaft Ausgeschlossenen auf, das ihrer in „Um die Moderne“ proklamierten Abkehr von dieser Literatur zu widersprechen scheint - ganz im Sinne des performativen Widerspruchs anderer rousseauistischer Tendenzen, die im Namen und mit den Mitteln der neuen Zeit zu einer alten zurückwollen. Das Almosengeben schließlich erweist sich auch ihr als schwierige Kunst, sie ist zu der schon bei Friedrich Schiller als Beispiel des Naiven angeführten Handlung unfähig, den Sonntagsbraten dem hungernden Bettler zu geben, sondern stellt sentimentalisch fest: „Nie stehen Gabe und Wirkung im rechten Verhältnis zueinander, immer bleibt die würgende Scham, das Zuviel dem Zuwenig hingeworfen zu haben“ (Janstein, 1920, S. 68f., hier 69). Das geht zwar längst nicht so weit wie Baudelaire, der aus Überdruß an den Theorien über „l' art de rendre les peuples heureux“ empfiehlt, sich mit den Bettlern zu prügeln, um ihnen ihren Stolz wiederzugeben (Baudelaire, 1917 (1869), S. 215-220, Zit. S. 215). Dennoch spiegelt auch Jansteins Reflexion etwas von der Unversöhnlichkeit der sozialen Frage.

Ein Schlüsselmotiv der großstädtischen Dekadenz und Sehnsucht nach dem anderen, dem einfachen Leben sind ferner natürlich die Drogen mitsamt ihrer unvermeidlichen Nebenwirkung, die von ihnen Abhängigen an die Peripherie des menschlichen Zusammenlebens zu drängen. Neben den realen psychoaktiven Substanzen wirken laut Baudelaire auch die Einsamkeit und die Dämmerung wie Drogen (Baudelaire, 1917 (1869), S. 247).³ Allgemeiner heißt es bei ihm: „Chaque homme porte en lui sa dose d' opium naturel, incessamment sécrétée et renouvelée, et, de la naissance à la mort, combien comptons-nous d' heures remplies par la jouissance positive, par l' action réussie et décidée?“ (Baudelaire, 1917 (1869), S. 76)

Bei Janstein ist es zunächst „Pyramidon“, ein Mittel, das sie mit Gewissensbissen und Angst vor einer zu starken Wirkung einnimmt, um ihre Schmerzen zu lindern. Abgesehen von der „Nervosität“, der sie ein eigenes Stück widmet (Janstein, 1920, S. 73-76), sieht sie Gesunde und Kranke schlechthin wie zwei ‚feindliche

3 „Notes et Variantes“ zu Nr. XXIII, „La Solitude“.

Reiche‘ einander verständnislos gegenüberstehen (Janstein, 1920, S. 31-35, hier S. 31). Für Baudelaire drückt das schmerzhaft Vibrieren der Nerven gleich zu Beginn in seinem „Le confiteur de l’artiste“ das Dilemma des Künstlers aus, der entweder auf ewig vor dem Schönen fliehen oder ewig daran leiden muss (Baudelaire, 1917 (1869), S. 11-13, hier 12).

Während Baudelaire die Drogenwirkung der Abenddämmerung darin erblickt, dass sie die Verrückten aufrege und aggressiv mache, ist sie für sein lyrisches Ich andererseits das Zeichen der Göttin Freiheit, Befreiung und Erholung: „Le crépuscule excite les fous“; aber andererseits: “[...] vous [= hier: la nuit; MM] êtes le feu d’artifice de la déesse Liberté!” (Baudelaire, 1917 (1869), S. 97, 99) Janstein widmet den gegensätzlichen Wirkungen der Dunkelheit je ein Prosastück: In der „Nacht“ verläßt ihr lyrisches Subjekt die „Bühne des Draußen“, und auf kathartische Weise, ähnlich wie sie es für den „Abend [ihres] Lebens“ schlechthin antizipiert, sieht sie „das kreisende Rad [ihrer] Wünsche und Leidenschaften kleiner und ferner werden“ (Janstein, 1920, S. 83, 84). Andererseits kommt ihr in der Schlaflosigkeit so wie Baudelaires Verrückten die Wirklichkeit soweit abhanden, dass sie Gott anflehen muß um einen „Schoß, in den man [sein] von der Unendlichkeit überwältigtes Haupt betten kann“ (Janstein, 1920, S. 25-29, hier 27).

Baudelaires „fiolle de laudanum“, also die Droge, ist der einzige Gegenstand, welcher sein doppeltes Zimmer, zum einen also dasjenige der Träumerei, der Einsamkeit, in welchem die Zeit zugunsten der Ewigkeit aufgehoben erscheint, und zum anderen dasjenige des philisterhaften alltäglichen Existenzkampfes, des „ennui“ und des Diktats der Zeit, in das ihn ein anklopfender Eindringling zurückruft, miteinander verbindet (Baudelaire, 1917 (1869), S. 16-21, hier S. 19, 20). Bei Janstein bewirkt die Migräne, welche sie zur Bettlägerigkeit verdammt, eine ähnliche Verwandlung: „Reichtümer, Buntheit, weite Länder sind verronnen, zerfallen, farblos geworden, nur der böse Dämon, die finstere Verfluchung sind geblieben und bleiben, bleiben durch alle Tage“ (Janstein, 1920, S. 89-93, hier 93). In „Das Zimmer“ bleibt die Verwandlung des Raums für Jansteins lyrisches Ich unerklärbar; das ‚Geheimnisvolle‘, „das jetzt in gesammelten Strömen auf mich zufließt und mich dumpf und befangen erstaunen läßt“, scheint nichts mit Büchern, Gemälden und Dekorationen zu tun zu haben, die sie erwähnt; die von ihm ausgehende Beunruhigung kann nur durch einen Fensterblick in den vertrauten Garten aufgefangen werden (Janstein, 1920, S. 93-95, hier S. 94, 95).

5. Parallelen bei Bashkirtseff und ihrem Westlertum: Transkulturelle Motive?

Janstein nennt als Vorbilder unter Anderem den französischen Autor Francis Jammes und mehrere russische Autoren. Es mag daher nicht völlig illegitim sein, das zu ihrer Zeit populäre, auf französisch geschriebene Tagebuch der Russin

Maria Bashkirtseff (1860-1884) als ein weiteres, älteres Referenzwerk des hier angedeuteten Diskurses zu nennen.⁴ Bashkirtseff starb mit 24 Jahren in Paris an Tuberkulose, nachdem sie sich in verschiedenen Künsten versucht und vor allem als Malerin Unterricht genommen hatte. Neben der Krankheit teilt die russische Adlige mit Janstein wohl die materielle Unabhängigkeit, von welcher letztere zumindest in ihren frühen Jahren profitieren konnte. Bashkirtseff lebte zeitweise in Rom und Nizza und möchte ihren Vater vom heimatlichen Gut Poltawa zur Mutter nach Rom holen, da sie die westliche Bildung als unerlässlich der Lebensweise des russischen Landadels entgegengesetzt: Auch sie sieht die sozialen Gegensätze der Großstadt, fühlt das Dilemma milder Gaben aus bloßem Mitleid, und auch sie nimmt das auf Rousseau zurückweisende Dilemma wahr, sich weder in der modernen Großstadt noch auf dem väterlichen Gut zu Hause zu fühlen. Dennoch sind für die „Westlerin“ (im Gegensatz zu den Slawophilen) zweifellos Paris und zeitweise auch Rom Zentren nicht nur der modernen Kultur; der russische Familiensitz dagegen entlegene, zurückgebliebene Peripherie. Spiegeln mag sich noch in Bashkirtseffs Träumen von einer Existenz als anerkannte Sängerin oder Malerin das Gebet des Dichters bei Baudelaire, nach einem mit grotesker Klinkenputzerei verbrachten Tag in der produktiven Einsamkeit zu erfahren, „que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise“ (Baudelaire, 1917 (1869), S. 36-39, hier S. 39). Jansteins mit Baudelairens eben zitiertem „À une heure du matin“ vergleichbares Stück „Vor einer Unterredung“ spiegelt eine ähnliche Unsicherheit und Angst vor dem Missverstehen und Nichtverstandenwerden (Janstein, 1920, S. 57-59).

Im vorletzten Absatz von Baudelairens „Chambre double“ wird auf den Tod angespielt als die einzige Sekunde im gehetzten menschlichen Leben, „qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle“ (Baudelaire, 1917 (1869), S. 21). Eines der eindrucksvollsten Prosastücke von Janstein geht vom „Gesicht des toten [Otto] Weininger“ aus, dessen Fotografie offenbar nach seinem Freitod veröffentlicht wurde. Janstein deutet es physiognomisch, folgert aber hinsichtlich der allgemein herrschenden Verdrängung des Todes: „Die Maske Gewöhnung tut ihren Dienst bis zum Schluß“ (Janstein, 1920, S. 50-52, hier 51). Auch hierin mögen sich zeitgenössische Deutungsmuster der Lebensphilosophie etwa nach Bergson spiegeln, für welche die Moderne und ihr ‚ennui‘ Symptome der Abstumpfung ursprünglicher Lebensenergie, und die sprachliche Gestaltung selbst eine Erstarrung und Entstellung auszudrückender Empfindungen darstellen, so wie Rilkes „Madame Lamort“ den entfremdeten, uneigentlichen Tod zu den „billigen Winterhüte[n] des Schicksals“ verkünstelt (Rilke, 1984 (1923), S. 27). Darin mag sich ein gemeinsamer Nenner finden, der auch das auf Rousseau zurückverweisende Ressentiment der hier vorgestellten Texte erklärt und schließlich verständlich machen kann, warum bestimmte Bilder, Themenkomplexe und Probleme sich in ihnen transkulturell wiederfinden und formal wie inhaltlich Aufzeichnungsbücher und Prosagedichte in Frankreich, Russland und Wien bestimmen. Allgemeiner könnte man vermuten,

4 Im Original: Journal de Marie Bashkirtseff (1898).

dass das Thema der modernen Großstadt jeweils seine eigenen Dichotomien von „Zentrum“ und „Peripherie“ in literarischen Texten erzeugt. Wie hier gezeigt, lassen sich diese etwa auf die Antithesen Natur - Literalität, einfaches Leben - Zivilisation, Armut - Reichtum, Enthaltsamkeit - Drogen, Alltagsleben - künstlerische Inspiration und andere beziehen. Diese Antithesen sind natürlich weder gleichrangig noch gar austauschbar oder auch nur in derselben historischen Epoche zu verorten. Dennoch werden sie offenbar in der klassischen Moderne in verschiedenen kulturellen Kontexten auf vergleichbare Weise interpretiert.

Abstract

This article places the volume „Die Kurve“ (1920) by Elisabeth Janstein (1891-1944), a collection of short poems in prose, in a transcultural context which might be suggested by its genre. Janstein is until nowadays a relatively little known writer and journalist from the so-called Prague circle, and her short notes about life in large cities at about 1910 may be traced back to the „spleen de Paris“ (1869) by Charles Baudelaire, who created and introduced that new genre of „petites poèmes en prose“, and to some works by Rilke. As another possibly related text will be cited the „journal“ by the Russian artist Maria Bashkirtseff which has been published posthumously in French (1898). The sujet of life in large cities suggests several aspects of the antithesis of centre and periphery, such as civilised versus natural life style, poverty versus richness, drugs and artistic creativity versus everyday life. These oppositions are shown to appear across cultural borders in the chosen sample of texts.

Keywords

Elisabeth Janstein, Baudelaire, poem in prose, literature about large cities

Quellenverzeichnis

Bashkirtseff, Maria (1983; zuerst 1898): *Tagebuch der Maria Bashkirtseff*. Aus d. Frz. v. Lothar Schmidt. Neu hrsg. u. m.e. Nachw. v. Gottfried Daiber. Frankfurt a. M. etc.: Ullstein 1983 (i. Orig.: Journal de Marie Bashkirtseff (1898)).

Baudelaire, Charles (1917; zuerst 1869). *Le spleen de Paris. Petits Poèmes en prose*. Paris: Georges Crès.

Janstein, Elisabeth (1920). *Die Kurve. Aufzeichnungen*. Wien, Prag, Leipzig: Strache.

Rilke, Rainer Maria (1985; zuerst 1910). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt a.M.: Insel.

Rilke, Rainer Maria (1984; zuerst 1923). *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Frankfurt a.M.: Insel.

Literaturverzeichnis

Lexikon Deutschmährischer Autoren (2002). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

Serke, Jürgen (1987). *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*. Wien, Hamburg: Zsolnay.

Unsichere Zentren und innere Peripherien. Paul Zifferers Roman *Der Sprung ins Ungewisse*

Libor Marek

Annotation

Der Beitrag enthält eine Analyse des 1927 erschienenen Romans *Der Sprung ins Ungewisse* von Paul Zifferer, einem wenig bekannten, aus Mähren stammenden österreichischen Schriftsteller. Dieses Prosawerk bietet eine bemerkenswerte Auffassung des Phänomens *Zentrum und Peripherie* aus territorialer, sozialer, psychologischer, kultureller und politischer Sicht. Überdies stellt es ein wenig erforschtes Kapitel der literarischen Moderne dar.

Schlüsselwörter

Literarische Moderne, deutschmährische Literatur, Mährische Walachei, Identität, Paul Zifferer.

1. Einführung

Die Autoren der literarischen Moderne überboten sich in der Neubestimmung der Rollen von mannigfaltigen Zentren und Peripherien anhand diverser individueller Lebensentwürfe. Mit anderen Worten: Sie strebten die Auflösung traditioneller Hierarchien und anschließend die Herstellung neuer Ordnungsstrukturen an, sei es in territorialer, sozialer, psychologischer, kultureller oder politischer Hinsicht. Für derartige Konzepte gibt es zahlreiche Belege auch in der deutschsprachigen Literatur. Der 1927 erschienene Roman Paul Zifferers, *Der Sprung ins Ungewisse*, zählt sicherlich nicht zu den bekanntesten Vertretern dieser konzeptuellen Linie, trotzdem ist er in Bezug auf seine Handlung und Strukturelemente geradezu ein Inbegriff von Zentrum-Peripherie-Relationen. Das Werk enthält einerseits Elemente des Kriminalromans, andererseits weist es Merkmale eines politisch-historischen und sogar eines Amerika-Romans mit unverkennbaren Zügen der Moderne auf.

Der folgende Beitrag, dem die Analyse eben dieses Romans zugrunde gelegt wurde und der die Zentrum-Peripherie-Thematik ins Visier nimmt, setzt sich zum Ziel, die für sie typischen Problemfelder abzustecken und diese dann mit dem Diskurs zur Literatur der Moderne zu verknüpfen. Er versteht sich zugleich als Beitrag zur Diskussion um die Interkulturalität und Multiplizität der Identität des modernen Menschen.

2. Der Fall Zifferer

Das Werk Paul Zifferers gehört zu den weitgehend unerforschten Kapiteln der deutschen bzw. österreichischen Literaturgeschichte, insbesondere im Kontext des Naturalismus und der Wiener Moderne. Ein kurzer Blick in die Forschungsliteratur genügt. In literarhistorischen Standardwerken und einschlägigen Publikationen ist sein Name kaum auffindbar (hierzu vgl. z. B. Kriegleder, 2011 oder Zeyringer und Gollner, 2012). Ähnliches gilt ebenfalls für einige, aber sicherlich nicht für alle Bücher Zifferers. Fündig wird man in diesem Fall höchstens unter antiquarischen Raritäten. In der Vorrede zur Korrespondenz Zifferers mit Hugo von Hofmannsthal aus den Jahren 1910–1928 behauptet sogar die Herausgeberin Hilde Burger (1983, S. 7), dass folgende Werke Zifferers als verloren anzusehen sind: *Zwei Märchen aus dem Böhmerwalde* (1898), *Der kleine Gott der Welt* (1902) und *Pariser Cantilenen* (1904). Die genannten Bücher konnten allerdings dank der im Rahmen des erwähnten Projekts durchgeführten Recherchen und Forschungen aufgefunden und gesichtet werden, wobei sie nun das Bild von einem namenlosen Mitläufer der literarischen Moderne auf interessante Art und Weise ergänzen.

Zifferer stammte aus dem mährischen, am Rande der Walachei gelegenen Ort Bistritz am Hostein, aus einer angesehenen bildungsbürgerlichen jüdischen Familie. Geboren wurde er am 9. März 1879, und er starb am 14. Februar 1929 in Wien. Der junge Intellektuelle aus der mährisch-walachischen Provinz studierte Jurisprudenz und Philosophie in Wien und Paris. Später betätigte er sich als Journalist, schrieb Kritiken für die Zeitschrift *Zeit* und wirkte als Feuilletonredakteur bei der *Neuen Freien Presse*. 1919 wechselte Zifferer in die Diplomatie, wobei er als österreichischer Presse- und Kulturattaché in Paris agierte; im gleichen Jahr war er auch bei den Friedensverhandlungen in St. Germain zugegen. Sein Schaffen umfasst sowohl Prosa als auch Lyrik und ansatzweise Dramatik; nicht zu übersehen sind seine Aufsätze und Artikel in verschiedenen Periodika. Einen nicht zu vernachlässigenden Beitrag leistete er als Übersetzer aus dem Französischen, indem er Flauberts Werke ins Deutsche übertrug und kommentierte (vgl. Flaubert, 1910).

Fest steht, dass die Zentrum-Peripherie-Dichotomie, wie weiter unten zu zeigen sein wird, sowohl in Zifferers Leben als auch in seinem Schaffen schwer ins Gewicht fällt. Denn *Zeit* seines Lebens oszillierte er zwischen dem politischen und kulturellen Zentrum der Monarchie, Wien, und der Peripherie, seiner mährischen Heimat, die für ihn eine Art Gegenpol zur fremde[n], feindliche[n] Welt (Zifferer, 1908, S. 4) war, wie er bereits in seinem Feuilleton Heimat in der Neuen Freien Presse vom 1. September 1908 pointierte. Eine genauere, geradezu hierarchische Verortung der Peripherie und deren Gleichsetzung mit der Heimat und der Zugehörigkeit zu einer territorialen Erinnerungsgemeinschaft erscheint dann im Brief an Hofmannsthal vom 26. März 1924:

Im alten Österreich war ich zu Hause, und da wieder gerade in Mähren mit der Hauptstadt Wien – und mehr noch als in Mähren, in dem kleinen Orte, wo ich zur Welt kam, wo mich ein natürliches Verhältnis zu allen Menschen verband, wo ich jeden kannte und jeder mich, wo ich zum Inventar gehörte [...]. Jetzt ist das Haus leer und der Begriff Heimat ist leer und alles, was war, ist versunken. (Burger, 1983, S. 162–163)

Zugespitzt gesagt: Ein Heimatloser schreibt über den Heimatverlust. Nun verhält es sich nicht so einfach mit den Zentren und Peripherien bei Zifferer, denn in kultureller und geistiger Hinsicht stellte für ihn zunehmend Paris das sinnstiftende Zentrum dar. Diesem Umstand wurde auch im Roman *Der Sprung ins Ungewisse* Rechnung getragen. Zusammen mit zwei weiteren Romanen, dem stark naturalistisch geprägten Prosawerk *Die fremde Frau* (1916) und *Die Kaiserstadt* (1923) bilden sie drei unterschiedliche Bilder des österreichischen Menschen, welche das Auseinanderdriften von Zentrum und Peripherie vor und nach dem Zerfall der Habsburgermonarchie dokumentieren. *Der Sprung ins Ungewisse* soll aber laut Zifferer [...] *ein Spiegel jenes Österreichs sein, an das wir einmal geglaubt haben, das starb und nun wiederauferstehen kann, soweit es im Geiste ist.* (Burger, 1983, S. 88) Rückblickend war Zifferer davon überzeugt, dass der Zerfall des Reichs nicht nötig war, und dass er die schlimmstmögliche Entwicklungsvariante war. Diese Erwägungen fanden auch Eingang in den analysierten Text.

Überdies weist das gesamte Schaffen Zifferers aufgrund der Präsenz folgender Merkmale eine geistige Verwandtschaft zu den Autoren der Wiener Moderne auf: Fin-de-siècle, Décadence, Stimmung, Traum, Erforschung des Ich, Nervosität, Erotik, impressionistische Ich-Diffusion, enigmatische Sprache. Davon zeugt auch das Netz seiner persönlichen Kontakte. Nach Einsicht in die Korrespondenz Zifferers mit Hugo von Hofmannsthal (vgl. Burger, 1983) kann man feststellen, dass Zifferer in der Tat ein Mann im Schatten Hofmannsthals war. Stellenweise grenzen seine Äußerungen an absolute Hingabe, ja Servilität des lobspendenden Lesers und jederzeitigen Helfers. Man findet hier jedoch auch würdigende Worte Hofmannsthals, etwa im Brief vom 21. Juli 1916, in dem es über den Roman *Die fremde Frau* heißt:

Das Buch wird Ihnen viel Anerkennung gebracht haben und wird nicht bald aufhören, Ihnen solche zu bringen. Für mich ist es eine Bestärkung darin, daß ich das literarisch Achtenswerte auf die Dauer nur dort zu erwarten habe, wo das menschlich Achtenswerte mir sicheren Grund zeigt. (Burger, 1983, S. 34)

An einer anderen Stelle stößt man auch auf eine Fehleinschätzung Hofmannsthals über den Roman *Der Sprung ins Ungewisse*:

Ich glaube, Sie haben einen modernen Roman geschrieben, der in deutscher und französischer Sprache sehr entschieden erfolgreich sein wird, und ich wüßte gar nicht (aber gar nicht!) warum nicht auch zugleich in englischer! Sie haben einen letzten Rest von Realismus abgestreift [...]. (Burger, 1983, S. 225)

3. Das Ende der alten Welt

Der Hauptprotagonist Anton Muhr, ein Aussteiger, der schließlich doch nicht aussteigt, agiert in der Rolle eines eher im geistigen als im kriminalistischen Bereich tätigen Detektivs, der einem Mörder auf der Spur ist. Realiter erforscht er die Reste der alten europäischen Ordnung und versucht sich vorsichtig an die Errungenschaften der modernen, pragmatischen Industriewelt und an die neue politische und soziale Realität der 1920er Jahre heranzutasten. Dabei weist er einen kühnen Weg aus der ästhetischen Moderne in die Neue Sachlichkeit.

Thematisiert wird in hohem Maße auch die umstrittene Nachkriegszeit: Der am 10. September 1919 unterzeichnete Staatsvertrag von Saint-Germain-en-Laye regelte bekanntlich die Auflösung der österreichischen Reichshälfte Österreich-Ungarns und die Bedingungen für die Etablierung der neuen Republik Deutschösterreich. Da nimmt auch der Roman seinen Anfang, genauer gesagt: bereits im Laufe der Friedensverhandlungen, am 14. Juli 1919 beim Triumphzug siegreicher Truppen in Paris anlässlich der Beendigung des Ersten Weltkrieges.

Dr. Anton Muhr, technischer Beirat der österreichischen Friedensdelegation in Paris, ist ein junger Intellektueller mit Front- und Kriegsgefangenenenerfahrung, der sein Schicksal vollends mit dem der Monarchie verbindet. Daher überrascht es wenig, dass der Roman mit einer spektakulären Selbstmordszene eröffnet wird. Muhr hat nämlich eine traurige Lebensbilanz gezogen: Seine Frau Lauretta ist tot, seine Tochter Christine hat in Wirklichkeit einen anderen Vater, höchstwahrscheinlich seinen Erzfeind Alexander Ratlein, den allmächtigen Leiter jenes Unternehmens, in dem Muhr früher arbeitete. Seine bisherige Welt ist zusammengebrochen. Er steht auf der Terrasse von St. Germain und beschließt, Selbstmord durch Sprung aus der Höhe zu verüben, weil er den Zerfall des Habsburgerreichs dem Zerfall seines persönlichen Lebens, also dem Verlust der grundsätzlichen Werte und seiner Nächsten, gleichsetzt.

Die Absurdität der Situation wird noch zusätzlich dadurch unterstrichen, dass diese Tiefe für einen tatsächlichen Selbstmord gar nicht ausreicht. Überdies bringt ihn eine nicht näher spezifizierte Verlockung zurück ins Leben, und er wagt tatsächlich den Sprung ins Ungewisse, allerdings in die Zukunft und aus anderen Gründen. Nach dem gescheiterten Suizidversuch will er sich ins Leben zurückbegeben, er wird aber plötzlich Zeuge einer außergewöhnlichen Verfolgungsjagd. Eine

aufgebrachte Menschenmenge ist einem Täter auf der Spur, einem Mann, der an Muhr vorbeihuscht und in den Gärten des jenseitigen Ufers verschwindet.

Von nun an wird das ganze Romangeschehen in eine eher symbolische, traumhaft anmutende Welt umgebogen, die sich nur teilweise an die Realität anlehnt. Überdies bedeutet die Rückkehr ins Leben für Muhr einen Ausstieg aus der festen Struktur und Hierarchie der Gesellschaft. Besetzt wird die neue Welt mit Figuren aus diversen Ländern und aus Muhrs Vergangenheit, die eine mehr oder weniger chimärenhafte Gestalt erhalten, wobei der davongelaufene Fremde auf geheimnisvolle Art und Weise den Schlüssel zum Leben Muhrs darzustellen scheint. Die Verfolgung, an der auch Muhr unbeholfen teilnimmt, führt ihn in ein Privathaus, in dem er den Leichnam eines Mannes entdeckt. Es handelt sich um den russischen Erdölmagnaten und in Paris lebenden Emigranten Nikolai Melikoff, der offensichtlich von dem fliehenden Fremden ermordet wurde. Mit naturalistischer Präzision wird der Leichnam Melikoffs beschrieben und sofort als mediales Ereignis publik gemacht. Hier trifft Muhr die Ehefrau Melikoffs, Nadejda Sergejewna, wie auch seine Tochter Tatjana, in die sich Muhr verliebt, weil ihre Gesichtszüge ihn an seine verstorbene Gattin Lauretta erinnern. Beide Frauen treten sofort in Muhrs Leben. Muhr wechselt seine Identität, indem er einen neuen, mesopotamischen Pass käuflich erwirbt, und er wird zum stillen Beobachter von Nadejdas und Tatjanas Liebesaffären und Lebenswirren. Die Abkopplung von der Vergangenheit ist hiermit vollzogen. Tatjanas turbulenter Lebensweg, der durch eine eklatante Diskontinuität gekennzeichnet ist, führt schließlich sie und ihren Geliebten Peter Glanor nach New York. Muhr verfolgt die Spur seiner Geliebten, die eigentlich keine Geliebte von ihm ist, ohne Erfolg bis nach Amerika, Tatjana erwidert seine Gefühle nicht.

Eben dieser Entwicklung entspricht auch die Gliederung des Buches, dessen drei Teile folgende Titel tragen: *Die alte Welt*, *Die neue Welt*, *Die Welt ohne Mittelpunkt*. Die Handlung umfasst ungefähr zwei Jahre, und der Roman, harmonisch abgerundet, endet am gleichen Ort, an dem er begann, nämlich in Paris. Alle Protagonisten gehen auseinander, der Mörder wird nicht entdeckt, obwohl Halef Bey, ein Mann aus dem Geflecht politischer Delegationen in Paris, den Mord an Melikoff gesteht, er wird jedoch freigesprochen. Jeder scheint in diesem Gerichtsprozess in gewisser Weise schuldig zu sein. Halef Bey nimmt aber, beinahe einer mythischen Figur gleich, die Schuld auf sich.

4. Die Welt ohne Mittelpunkt

Aus dem Grundriss der Handlung ist ein breit ausgeprägtes raumbasiertes Handeln und Geschehen nicht wegzudenken. Als Schnittstellen für die Beziehungen fungieren diverse geografische, kulturelle oder politische Zentren, von denen sich die Hauptprotagonisten abwenden und denen sie sich wieder zuwenden, von denen sie fliehen und die sie wieder brauchen. Der moderne Mensch ist hier primär der

Suchende. Er sucht Verständnis und Antworten auf seine Fragen, sei es in Amerika oder in der Pariser Innenstadt. Österreich, Muhrs Heimat, figuriert hier als ein Staat, der nicht mehr existiert und über den nur bruchstückhaft gesprochen wird. Im Gegensatz dazu bietet ihm Paris ein alternatives Zentrum, denn hier kann der moderne Mensch die Entfremdung in einer grotesk-traumhaften Atmosphäre ausleben. Paradoxerweise neigt aber Muhr immer häufiger dazu, die Peripherie statt des Zentrums anzusteuern: Er zieht sich des Öfteren zurück, denkt an seine uralte Heimat Mähren, sticht aus der Masse heraus. Der Scheich Abd ul Kader, der Muhr die neue Identität verleiht, lässt in ihm die Idee vom Ursprung aller Dinge wieder aufleben, und zwar nicht nur dem Raum, sondern auch der Zeit nach.

Dank der erlebten Rede erfährt auch der Leser, dass das Zentrum – in kultureller, politischer, geografischer oder sozialer Hinsicht – lediglich als Konstrukt in seinem Kopf erhalten bleibt, ansonsten ist Muhr ein heimatloser Atheist. Noch mehr, das Grundmuster der Handlung ist die Flucht. Muhr verzichtet auf Österreich, seine ursprüngliche Heimat, die es sowieso nicht mehr gibt, und flüchtet nach Paris, wo er dem Tod begegnet, dann in die Freiheit, in die Liebe, weg von der Realität, weg aus Europa, weg aus Amerika. Muhr unterzieht sich einer überaus komplizierten Transformation zum modernen Menschen, im Laufe derer er alle bisherigen Sicherheiten verliert: ideologische Verankerung, Familie, Vaterland usw. Er kommentiert es folgendermaßen: *Vielleicht sitzen wir alle in einem Gefährt, das mit höchster Geschwindigkeit zum Abgrund rast – und der Platz am Steuer ist leer.* (Zifferer, 1927, S. 256)

Obwohl sich der Roman prinzipiell aus politischen Erfahrungen speist, erweist sich bald das aktuelle politische Geschehen (z. B. die Verhandlungen von Saint-Germain) als gekonnt konstruierte Kulisse. Politik hin oder her, die metaphysische und die ethische Fragestellung rücken hier sowieso in den Vordergrund. Ob Paris, Wien oder New York, der Roman stellt eher eine Suche nach dem Sinn des Daseins und nach der Verankerung des Individuums in der modernen Welt dar, in der alles austauschbar ist und in der man sich mit Geld auch eine neue, obzwar exotische Identität anschaffen kann. Zifferer kommt dabei nicht umhin, versteckte Kritik am Kapitalismus zu üben. Auf die marxistische Rhetorik wird allerdings verzichtet, die Hierarchie der Welt, die Differenzierung zwischen den Herrschenden und Beherrschten, den Unterdrückern und Unterdrückten wird eher verschleiert. Die existentielle Misere gilt für alle in gleicher Weise. Er legt auch die gefährlichen Fundamente der Geldherrschaft bloß und bemüht sich logischerweise um die Auslotung der Grenzen des Ethischen in einer völlig neuen politischen, sozialen und ökonomischen Realität nach dem Ersten Weltkrieg. Zugleich konstatiert er den Verlust eines sinnstiftenden, nicht nur geopolitischen Zentrums, verortet neue Zentren (z. B. New York) und testet ihre Bedeutung. Das sind zusammengefasst die Leitideen des Romans. Der Ausgangspunkt ist allerdings jenes Faktum, dass die Welt definitiv ihren einheitlichen Mittelpunkt im Laufe des Ersten Weltkriegs verloren hat.

Insgesamt weist der Roman eine klare Tendenz zur Relativierung der Werte auf. Man ist schuld, oder eben nicht. Die unpassende, in diesem Fall österreichische Identität kann je nach Bedarf ausgetauscht werden: *Österreicher zu sein war kein bestimmter, festumrissener Zustand mehr, sondern löste in der Welt eine mit Neugierde gepaarte Teilnahme aus, wie bei Menschen, die aus einem brennenden Hause kommen.* (Zifferer, 1927, S. 96) Die neuen Identitäten oder ihre Teilaspekte werden in die verschiedenen Figuren hineinprojiziert. Z. B. Peter Glanor, der sich Muhrs Geliebter Tatjana Melikoff bemächtigt, repräsentiert dessen pragmatisches Alter ego; Halef Bey, der ohne jeglichen Grund Schuld am Tod Melikoffs auf sich nimmt und unbedingt ein Opfer darbringen will, repräsentiert sein Gewissen. Der Armenier Amadeus Relimian, der Muhr den ersten Pass verkauft, ist die Verkörperung des Bösen und des Todes in einer hasserfüllten Welt, ein Dämon und zugleich Opfer des Bösen; seine Familienmitglieder fielen nämlich dem Genozid an den Armeniern zum Opfer. Die Figur Peter Glanors symbolisiert wiederum die neue, pragmatische Zeit, in welcher der Marktwert aller Dinge entscheidend ist, ein völlig neuer Lebensentwurf und potentiell Vorbild für Muhr. Veranschaulicht wird der pragmatische Charakter der neuen Welt am Beispiel des Erdöls: *Auf einer großen Erdkarte waren statt der politischen Grenzen und statt der Berge und Flüsse die gesegneten Gebiete eingezeichnet, aus deren Innern lebendige Kraft in die Zisternen quoll [...]. Petroleum bedeutete die Zukunft.* (Zifferer, 1927, S. 75) Paradoxerweise findet auch Muhr eine neue Anstellung bei einer amerikanischen Gesellschaft, bei der eben der Homo oeconomicus gefragt ist. Muhr betätigt sich hier beinahe wie ein Alchemist und betreibt eine spezielle Destillation von Erdöl. Die Neuverteilung der Erde scheint unumgänglich zu sein. Dementsprechend tritt im zweiten Teil des Romans ein Ersatz-Zentrum in den Vordergrund, und zwar New York. Während der Schifffahrt philosophiert der Kapitän mit Muhr über die Reise nach Amerika und über die Kontinuität des Lebens, über den Strom des Vergessens, den Ozean, der beide Welten trennt:

„Gibt es denn keine Heimkehr?“ fragte Muhr.
 „Gewiss,“ bestätigte bitter der Kapitän, „manche kehren zurück; sie haben nur das Deck gewechselt, sind aufgestiegen oder gescheitert.“
 Und nach einer Pause: „Die Wertvollsten geben nicht Botschaft, ihr Schicksal ist von der Welt eingeschlungen, im Guten wie im Bösen.“
 (Zifferer, 1927, S. 233–234)

Muhrs Leben ist nach seiner Neugeburt eine Abfolge von Zeichen, die er im Laufe der Handlung auf unterschiedliche Weise interpretiert. Ein postmodern anmutendes Konzept, in dessen Rahmen Totalität durch Pluralität und Hierarchie durch Gemeinschaft ersetzt werden: *Er empfand es als eine Köstlichkeit seines neuen Daseins, daß Menschen und Dinge nicht hart und abgesondert im Raum standen, sondern untereinander beziehungsreich verknüpft waren.* (Zifferer, 1927, S. 68) Er verzichtet fortan auf Selbstmordversuche und wirft sich der neugewonnenen Freiheit entgegen, die er als *Jenseits* ansieht – eine Alternative zur alten, zerfallenen-

den Welt. Der theatralische Selbstmord hat aber seine Funktion bei weitem nicht verloren. Er dient als eine Initiation in das neue Leben und als Anfang der neuen Identität. Inszenierung, Symbolik, Wendepunkte – die Modernität unterliegt bei Zifferer immer einer Stilisierung, sie ist das Gewollte und Konstruierte.

Ganz in der Tradition der Moderne steht das Konzept des Anderen, des Fremden, des Widersachers und Doppelgängers, dem mannigfaltige Handlungen und Rollen zugeschrieben werden, und das auf verschiedene Figuren übertragen wird, überwiegend auf Anton Muhr selbst. Das Fremde kann laut Hofmann das noch Unbekannte repräsentieren (2006, S. 14ff). Der Hauptprotagonist ist dementsprechend ein Reisender oder Forscher. Die Reise selbst stellt einen wichtigen Topos dar – sie ermöglicht eine Konfrontation mit dem Fremden auf Schritt und Tritt. Das Fremde kann allerdings auch das verdrängte Eigene sein. Vielleicht auch deswegen erkennt Muhr sich selbst in dem Gesicht des unbekanntes Mörders von Melikoff:

Sein Spiegelbild hatte den fremden Mann aus Baku erschlagen, der wieder die Züge seiner früheren Brotgeber trug. Wie mochte wohl solche Verwandtschaft erklärbar sein? Aus einem mährischen Getto waren die Brüder Ratlein nach Wien eingewandert, unter tausend Schlichen und Tücken hatten sie Macht und Reichtum erworben. (Zifferer, 1927, S. 31)

Mit der Neubestimmung der Identität bzw. Identitäten Muhrs gehen weitere Prozesse in seiner näheren und weiteren Umgebung einher. Die neue Welt, jetzt mit dem Attribut *ohne Mittelpunkt* ausgestattet, erfährt etliche Veränderungen. Was bleibt von den früheren Zentren übrig? Wien gibt es für ihn nicht mehr, Paris bietet höchstens eine multikulturelle Maskerade, eine Art Karneval, an dem sich verschiedene Nationalitäten beteiligen: arabische Intriganten, armenische Zwischenhändler und Drogendealer, mesopotamische Delegierte, russische Geschäftsleute und amerikanische Spekulanten, tschechoslowakische Staatsbürger, Migranten und Entwurzelte. Diese Form von Interkulturalität kann Hofmann zufolge als Mittel der Satire, Parodie, Groteske, Komik oder Kritik funktionieren, die auf die europäischen Lebensformen und vor allem auf den einseitigen Rationalismus abzielt (2006, S. 59–60). Die Straßen wimmeln von jubelnden Volksscharen, die den Frieden feiern. Die Masse beherrscht den öffentlichen Handlungsraum, die Sieger des Krieges schreiten neben den Besiegten. Bei einer öffentlichen Verhandlung beschwert sich ein Ankläger über das fremde Element in der Stadt: „Ist nicht genug daran,“ rief er, „daß wir allen Heimatlosen willig Gastrecht gewähren? Ist der Boden Frankreichs nicht hinreichend mit Blut getränkt? Soll es fremden Völkerschaften gestattet sein, in unserer friedlichen Mitte ihren Zwist auszutragen?“ (Zifferer, 1927, S. 271) Und Amerika? Eine einzige Enttäuschung: dekadente Industriegegend, Bars, Geschäfte, lieblose Beziehungen, keine Rettung für den entwurzelten Europäer. Ausgehend von Ettes Ansatz ist Amerika der dritte Raum, ein Ort der Hybridität ohne klare Abgrenzungen (vgl. Ette, 2014), weder aus der Sicht des westlichen Lesers noch aus der Sicht des Eingeborenen. Es ist völlig

klar, dass Zentrum und Peripherie keine statischen Größen sind. Sie sind imstande, Grenzen zu sprengen (vgl. Komlosy, 2006)

5. Die Frau

Wesentliche Differenzierungsprozesse werden durch einflussreiche Frauenfiguren beschleunigt, insbesondere durch Nadejda und Tatjana. Nadejda steht für die dunkle, überschaubare Vergangenheit, Tatjana repräsentiert eine Art *Femme fatale* aus dem Repertoire der ästhetischen Moderne, in die sich Muhr sofort verliebt. Sie ist ein Paradebeispiel dafür, wie man einen spezifischen Typus aus der Frauentypologie der Moderne in den sachlichen und pragmatischen Alltag der modernen Zeiten einbauen kann. Tatjana lebt in einer absolut abgeschotteten Welt, starrt in die Luft und verlässt nie das Haus. Ein dekadentes und ästhetizistisches Ritual wird im Haus praktiziert, die sogenannte Erziehung zur Schönheit.

*Stellen Sie sich das vor:
Salben und Binden und rhythmische Bewegungen – so musst du den
Arm halten und so den Kopf und so schreiten – (Zifferer, 1927, S. 59)*

Tatjana absolviert auch ihren Sprung ins Ungewisse, indem sie als Opfer ihren Entführer und Gatten nach Amerika begleitet. Sie ist ein finanzielles und ästhetisches Instrument in den Händen ihres Gatten Peter Glanor, der breit angelegte Herrschafts- und Geschäftspläne entwickelt. Nach Amerika wurde sie direkt vom Traualtar entführt, kurz vor ihrem Jawort, das sie zu einem anderen Mann zu sagen beabsichtigte. Sie endet schließlich als nackte Darstellerin in einem hochgradig stilisierten und dekadenten Schauspiel. Oft tragen derartige Figuren exotische und orientalische Züge: *Tatjana saß vor ihm wie eine zierliche orientalische Gottheit.* (Zifferer, 1927, S. 85) Edward Said bezeichnet die Beziehung zwischen Okzident und Orient als „ein hegemoniales Macht- und Herrschaftsverhältnis.“ (Said, 2014, S. 14) Hierin zeigt sich eine andere Tendenz der Moderne: nämlich die Öffnung gegenüber interkulturellen Perspektiven.

6. Schluss

Abschließend kann man konstatieren, dass in Paul Zifferers Roman *Der Sprung ins Ungewisse* (1927) eine breit gefächerte und symbolträchtige Funktionalisierung der Zentrum-Peripherie-Dichotomie zu finden ist. Sie betrifft diverse Problemfelder: Politik, Wirtschaft, Psychologie, Kultur. Im Endeffekt bekommt aber eben diese Thematik vor allem eine ethische und metaphysische Dimension. Der symbolische Initiationsakt am Anfang des Romans, der Suizidversuch Anton Muhrs, ist der Anlass dazu. *Der Sprung ins Ungewisse* bewegt sich an der Schnittstelle zwischen der ästhetischen Moderne und der modernen, pragmatischen Industrielwelt. Interkulturalität und Multiplizität der Identität des modernen Menschen erscheinen hier als wesentliche Bestandteile der neuen Ordnungsstruktur der Welt. Der

Hauptprotagonist Anton Muhr ist auf der Suche nach Wahrheit und nach dem Sinn der Dinge in der unübersichtlichen modernen Realität.

Das Werk Paul Zifferers (1879–1929) gehört zu den weitgehend unerforschten Kapiteln der deutschen bzw. österreichischen Literaturgeschichte. Dieser Beitrag soll die Erforschung seiner Werke einleiten.

Abstract

In conclusion, it could be noted that the novel by Paul Zifferer *Der Sprung ins Ungewisse* ‚The Leap into the Uncertain‘ (1927) covers a broad scale of applications of the centre and periphery dichotomy. It concerns various fields: politics, economy, psychology, culture. Finally, this topic receives predominantly an ethical and metaphysical dimension. The symbolic initiation act at the beginning of the novel, Anton Muhr’s attempt at suicide, did induce that. The novel provides a link between aesthetic modernism and the modern, pragmatic industrial world. The interculturality and multiplicity of identity of the modern man represent basic parts of the new world order. The main character Anton Muhr is searching for truth and the meaning of things in the reality of modern world.

Paul Zifferer’s work (1879–1929) belongs to unexplored chapters of German or rather Austrian literary history. This contribution should initiate such research.

Keywords

Literary modernism, German Moravian literature, Moravian Walachia, identity, Paul Zifferer.

Quellenverzeichnis

Burger, Hilde (Hg.) (1983). *Hugo von Hofmannsthal. Paul Zifferer. Briefwechsel*. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei.

Zifferer, Paul (1927). *Der Sprung ins Ungewisse*. Berlin: Fischer.

Flauberts Werke bis zum Jahre 1838. Übersetzt und eingeleitet von Paul Zifferer (1910). Minden in Westfalen: Hofverlagsbuchhandlung I.C.C. Bruns.

Zifferer, Paul (1908): Heimat. In: *Neue Freie Presse*, 1. 9. 1908, S. 1–4.

Zifferer, Paul (1904). *Pariser Cantilenen*. Berlin: Seemann.

Zifferer, Paul (1902). *Der kleine Gott der Welt*. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger.

Zifferer, Paul (1898). *Zwei Märchen aus dem Böhmerwalde*. Dresden, Leipzig: E. Piersons Verlag.

Literaturverzeichnis

Ette, Ottmar und Uwe Wirth (Hg.) (2014). *Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie*. Berlin: Walter Frey.

Hofmann, Michael (2006). *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink.

Komlosy, Andrea (2005). Innere Peripherien als Ersatz für Kolonien? Zentrenbildung und Peripherisierung in der Habsburgermonarchie. In: Endre Hárset al (Hg.). *Zentren und Peripherien in der k.u.k. Monarchie*. Tübingen, Basel: Francke. S. 55–78.

Kriegleder, Wynfrid (2011). *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*. Wien: Praesens.

Said, Edward (2014). *Orientalismus*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Zeyringer, Klaus und Helmut Gollner (2012). *Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650*. Innsbruck: Studien-Verlag.

Ein Leben in zwei Dimensionen – Deutsche in Schlesien

Anna Górajek

Annotation

Schlesien ist eine Region mit einer komplizierten multinationalen Vergangenheit, seit Jahrhunderten ein multikultureller Übergangsraum, stets Peripherie einer größeren territorialen und sprachlichen Einheit. Ein Großteil dieser heute überwiegend in Polen gelegenen Region gehörte vor dem Zweiten Weltkrieg zum deutschen Sprachraum. Polnisch sprach nur eine Minderheit der Bevölkerung. Nach dem Krieg hat sich das Blatt gewendet, und heutzutage gibt es im überwiegend polnischen Sprachgebiet nur vereinzelt deutsche Sprachinseln. Der nachstehende Beitrag befasst sich mit der Situation der deutschsprachigen Schlesier in Polen und der Überlebensfähigkeit der deutschen Sprache in der Region.

Schlüsselwörter

Schlesien, deutsche Minderheit, Dialekt, Zweisprachigkeit

*Ich lebe in zwei Dimensionen
der Sprache.
Die eine vertraut,
in die Wiege gelegt,
die andere erkämpft
im Zwange des Alltags.
Die eine geliebt,
die andere verhasst -
solange ich sie nicht kannte ...¹*

Den Anreiz für meinen Beitrag bildete die Lektüre von Gedichten Eva Maria Jakubeks, darunter jenes über ein Leben in *Zwei Dimensionen*, welches sich wie ein kurzer Lebenslauf von Jakubek lesen lässt. Schon die ersten Worte des Textes – *Ich lebe in zwei Dimensionen / der Sprache* – deuten die Tatsache an, dass die Dichterin in zwei Sprachen nicht nur bewandert ist, sondern in beiden auch ihr Leben führt, wie viele Migranten in Deutschland. Doch sie ist keine von ihnen.

¹ Jakubek, *Zwei Dimensionen*, 2015, S. 6.

Eva Maria oder Ewa Maria – je nachdem – Jakubek ist eigentlich nie ausgewandert und doch ist sie eine Wanderin zwischen den Welten gewesen. Sie ist als Eva Maria Hellmuth 1928 in Oberglogau, einer deutschen Kleinstadt im damaligen Regierungsbezirk Oppeln (Oberschlesien) geboren, verstorben ist sie 2012 in Wrocław, der Hauptstadt der polnischen Woiwodschaft Niederschlesien. In die Wiege wurde ihr die deutsche Sprache gelegt, mit ihr ist sie aufgewachsen. Deutsch war die Sprache ihrer Jugendjahre, ihrer Freunde, ihrer ersten Liebe. Die Sprache einer Zeit, die in ihrer Erinnerung in hellen Farben gemalt blieb, was dem heutigen, und vor allem dem polnischen Leser, unverständlich vorkommen mag. Es war zwar die Zeit des Nationalsozialismus, doch wie viele andere Kinder in Deutschland wuchs auch Jakubek in diese Zeit hinein. Und wie sie nach Jahren zugibt, war die Kindheit die kostbarste Zeit ihres Lebens (Jakubek, 2010, S. 85). Bis 1945 lebte sie wohl behütet in ihrem Elternhaus, besuchte die Schule und schmiedete Pläne fürs erwachsene Leben. Es war in der Kleinstadt Oberglogau – weit weg von Berlin und München – eine ziemlich sorglose Zeit, zumindest für deutsche Kinder. Jakubek erinnert sich: *Die ersten beiden Jahre in der Aufbauschule waren eine schöne Zeit, die Klassenkameradinnen und Kameraden waren sehr nett, wir verstanden uns gut und hatten viel Spaß zusammen mit Theaterspielen, Ausflügen, Sport und nicht zuletzt – im Rahmen der Hitlerjugend* (Jakubek, 2010, S. 91). Es klingt wie eine Art Entschuldigung, wenn die Schriftstellerin hinzufügt: *Alle Schulkinder mussten ‚dazugehören‘. Anders war es damals nicht vorstellbar* (Jakubek, 2010, S. 91). Heute ist es für viele unvorstellbar, dass es damals nicht vorstellbar war, sich dieser Pflicht zu widersetzen bzw. dass man dieser Pflicht mit Lust und Eifer nachging. Obwohl ein Muss, war dennoch die Hitlerjugend für viele, für die meisten Jugendlichen ein erregendes Abenteuer, denn, so Jakubek: *man war 15–16, trug die schicke Uniform [...], nahm teil an Versammlungen, Lagerfeuern, Volkstänzen, Sport, Wanderungen, wurde von Kameraden umschwärmt – alles andere war ohne Bedeutung ...* (Jakubek, 2010, S. 91-92). Manch einem polnischen Leser sträuben sich bei der Lektüre solcher Worte die Haare, und er findet kaum Verständnis für die Rechtfertigung solchen Verhaltens. In der polnischen Perspektive bleibt die HJ eine faschistische Nachwuchsorganisation und Kaderschmiede für die NSDAP. Für deutsche Kinder und Jugendliche war sie damals eine Organisation, die ihnen auch Spiel und Spaß bot. Viele haben – so wie die Dichterin – erst Jahre später mit Entsetzen begriffen, *was es mit dem Nationalsozialismus auf sich hatte* (Jakubek, 2010, S. 92).

Anfang 1945 nahm dann die Sorglosigkeit abrupt ein Ende. Der Krieg, mit all seiner Grausamkeit, erreichte auch das verschlafene Städtchen in dem noch deutschen Oberschlesien. In Erinnerung an die nächstfolgende Schreckenszeit entstand das nachstehende Gedicht:

Auf der Flucht

*Wohin gehst du, alte Frau
barfuß ohne Gepäck ?*

- *Ich musste weg. –*
Woher kommst du, alter Mann,
wo ist dein Vaterhaus ?
- *Ich musste raus. –*
Warum weinst du, junge Frau,
was ist deine Not ?
- *Mein Kind ist tot. –*
Wonach suchst du, kleiner Bub,
wo sind deine Lieben ?
- *Irgendwo geblieben. –*
Was hast du vor, müde Schar,
die das Weite sucht ?
- *Wir sind auf der Flucht. –*
Warum schießt du, Soldat,
auf die hilflose Masse ?
- *weil ich sie hasse ! –* (Jakubek, 2015, S. 9).

Bis 1947 bediente sich Jakubek ausschließlich der deutschen Sprache. Danach sollte vieles anders werden. 1947 kehrte sie aus Königstein im Taunus, wo sie als Flüchtling Aufnahme gefunden hatte, nach Oberglogau, das jetzt in Polen lag und Głogówek hieß, zurück. Der Anblick der Heimatstadt enttäuschte, vor allem befremdeten die polnischen Beschriftungen von Geschäften und polnische Straßennamen. Diese Sprache war ihr fremd, doch sie sollte gezwungenermaßen ihre Zweitsprache werden. Jakubek beabsichtigte keinen langen Aufenthalt in Głogówek; nicht mit dieser Stadt, nicht mit Polen verband sie ihre Zukunftspläne. Sie kam zurück, um ihre in Schlesien verbliebenen Familienangehörigen in den Westen zu holen. Doch dieser Plan missglückte. Ihr wurde die Ausreise verwehrt und die polnische Staatsangehörigkeit aufgezwungen (Jakubek, 2010, S. 110). Auch der Familienname wurde polonisiert. Zwar hieß sie weiterhin Helmut, doch geschrieben mit einem „l“ und ohne „h“. Von einem Tag auf den anderen hieß es, Polnisch zu lernen, von Grund auf, denn obwohl in Oberglogau, das 1921 zum schlesischen Abstimmungsgebiet gehörte, vor dem Zweiten Weltkrieg auch polnischsprachige Einwohner lebten, bekam sie diese Sprache u. a. aus Altersgründen nicht zu hören. Sie hatte keine polnischen Verwandten, und als sie eingeschult wurde, war der Gebrauch des Polnischen in den Schulen bereits streng untersagt. Die ersten polnischen Worte lernte sie mit Mühe und Not, doch die anfänglichen Schwierigkeiten wurden schnell überwunden, und nach einiger Zeit sprach sie die neue Sprache fast perfekt. Die anfangs ungeliebte Sprache, verstanden als Überlebensinstrument, wurde mit der Zeit zum Schlüssel, der die Tür zu einer neuen Welt, zu einer anderen Kultur öffnete. Es vergingen jedoch Jahre, *ehe [sie] mit allen Sitten und Lebensweisen [ihrer] neuen Umgebung vertraut war und alles ‚mitmachte‘, ohne [sich] dagegen zu stellen* (Jakubek, 2010, S. 118). Im Laufe der Jahre begann das Polnische sogar ihre deutsche Muttersprache zu dominieren, umso mehr als sie einen Polen heiratete. *Ich begann sogar oft polnisch zu denken und zu träumen*, räumte Jakubek nach Jahren ein.

Besonders ab Ende der 1950er Jahre wurde der Kontakt zur deutschen Sprache immer schwieriger. Auch in Wrocław, wohin die junge Deutsche Ende der 1940er Jahre übersiedelt war. 1957 reisten ihre Mutter und ihre Schwestern in die Bundesrepublik aus. Genauso verließen die meisten deutschen Freunde und Bekannten nach und nach Polen. 1959 wurde die Herausgabe der *Arbeiterstimme* – einer Tageszeitung für Deutsche aus Niederschlesien, bei der bis dato die junge Jakubek arbeitete –, eingestellt. Auch die 1957 gegründete Deutsche Sozial-Kulturelle Gesellschaft stellte ihre Tätigkeit ein, da die meisten Deutschen diesen Teil Polens inzwischen verlassen hatten. Trotz der widrigen Umstände gab Jakubek jedoch ihre Muttersprache nicht auf, versuchte sie zu bewahren, wie ihr Deutschtum, das sie tief in ihrem Inneren versteckte:

*...den kostbaren Schatz,
den hellen Edelstein
im stillen Kämmerlein
so tief verwahrt –
über lange Jahre –
gehütet vor Fremden ...* (Wiedergefunden, in: Jakubek, 2015, S. 8).

Es war keine leichte Aufgabe, das Deutsche nicht zu verlernen. Es fehlte die natürliche Sprachumgebung. Der Alltag forderte den Gebrauch einer anderen, der polnischen Sprache – in der Arbeit, zu Hause, in der Schule. Trotzdem erhielt sich Jakubek die deutsche Sprache:

*...die Muttersprache –
in Gedanken nur gesprochen –
über viele Jahre –
zu mir selbst
zu Gott
und im Traum ...* (Wiedergefunden, in: Jakubek, 2015, S. 8).

Als ihre Kinder zur Welt kamen, entschied sie sich, ihnen das Deutsche beizubringen, so wie auch so manche deutsche Tradition. Sie ließ sie zweisprachig aufwachsen im Bewusstsein, dass die Sprache ein Mittel ist, um die Ressourcen der sich sprachlich, ethnisch und konfessionell unterscheidenden Territorien erschließen zu können, um die anderen, deren Muttersprache eine andere ist, zu verstehen, um zueinanderzufinden. Mit der deutschen Sprache im Herzen und der polnischen auf der Zunge lebte Jakubek in zwei Dimensionen, nicht nur der Sprache. Sie schwebte auf unsichtbarem Steg hin und her – mit der Zeit zuhause hier und dort. Das polnische Wrocław wurde ihr zur neuen Heimat. Nach Jahren schrieb sie:

*Ich liebe meine große Stadt,
in die es mich verschlagen hat
vor vielen, vielen Jahren.*

[...]

*Man glaubt, es gab nur eine Liebe
und eine Heimat – wo die Wiege –
O nein – es gibt auf jeden Fall*

immer noch ein nächstes Mal ... (Zweite Heimat, in: Jakubek, 2015, S. 7).

Die Steine dieser Stadt schrieben Geschichte, einst deutsche, jetzt wieder polnische. Die Dichterin fühlte sich wohl *in diesen alten Mauern, die alles überdauern* (Jakubek, 2015, S. 7). Es fiel ihr jedoch schwer zu begreifen, dass über Jahre die deutsche Geschichte der Stadt verschwiegen wurde, dass man Jahrhunderte ihrer Entwicklung verfälschen und verstümmeln wollte.

Jakubek war eine der wenigen Deutschen in Polen, die sich nicht nur in ihrer Muttersprache frei bewegten, sondern auch in ihr schrieben und dichteten. Die Mehrheit der heutigen zur deutschen Minderheit zählenden Polen ist nur bedingt des Deutschen mächtig. Die Vertreter der älteren Generation, nach Jahrzehnten des erzwungenen Verstummens, sprechen vielfach ungenau, die jüngeren müssen die Sprache ihrer Vorfahren erst erlernen. Trotz der sich nach der politischen Wende in Polen entwickelnden günstigen Umstände, der Anerkennung der Existenz einer deutschen Minderheit, der aus Deutschland kommenden Unterstützung für die Tätigkeit der Deutschen Sozial-Kulturellen Gesellschaften ist das Schicksal des Deutschen als Muttersprache östlich der Oder besiegelt. Der deutsche Sprachraum schrumpft. Die für die außerhalb Deutschlands verbliebenen Deutschen lange andauernde Nachkriegszeit, verbunden zum Teil mit Sprach- und Organisationsverbots, führte dazu, dass deutsche Sprachinseln in Osteuropa weitgehend und oft unwiderruflich zerstört wurden. Die nach der politischen Wende in Polen 1990 verzeichnete euphorische Stimmung unter den Vertretern der deutschen Minderheit ebbt ab. Resigniert sprach Jakubek 2003 aus, was andere nicht zu sagen wagten: *Ich gebe dem Deutschtum in Schlesien noch 10 Jahre. Dann ist es – mit dem Aussterben meiner Generation – verschwunden* (URL 1).

Heute wird in Polen immer noch Deutsch gesprochen. Die deutsche Minderheit zählt ungefähr 150 000 Menschen (URL 2), doch von Volkszählung zu Volkszählung verringert sich ihre Zahl. Und nichts deutet darauf hin, dass sich das Blatt wenden könnte. Man hört noch die deutsche Sprache, aber kaum mehr die deutschen Dialekte. Dem Aussterben nahe sind sowohl das Schlesische als auch das Ostpreussische oder auch das Lodzer Deutsch. Die lokalen Dialekte werden nur noch sporadisch von älteren Deutschen gesprochen. Johann Wolfgang von Goethe meinte, dass *[j]ede Provinz ihren Dialekt [liebt], sei er doch eigentlich das Element, in welchem diese Seele ihren Atem schöpfe* (Goethe, 1986, S. 275). Dem Dichter soll nicht widersprochen werden. Er wird wohl auch in Bezug auf das heutige Schlesien Recht behalten, und auch die schlesische Provinz dürfte ihren Dialekt lieben, doch wird dieser wohl heute ein anderer sein, entsprechend ihrer heutzutage überwiegend slawischen Seele. Der deutschen geht langsam der Atem aus.

Stefania Wróbel, geb. Steffi Fuhrmann, ist eine der wenigen in ihrer Heimat gebliebenen Schlesierinnen, die das Schlesische noch beherrschen, und – laut Irene Lipman – wohl die einzige in Polen, die in dieser Mundart dichtet (Wróbel, 2013, S. 76). Auch in Deutschland dürften es nicht mehr viele sein. Der schlesische deutsche Dialekt (nicht das Wasserpolnisch²) ist mit den deutschen Flüchtlingen gegen Ende des Krieges und mit den Aussiedlern bzw. den Spätaussiedlern in der Nachkriegszeit aus der schlesischen Peripherie ins Zentrum Deutschlands gerückt. Hier wird er noch in einigen seiner Varianten gepflegt, durch verschiedene Heimatvereine am Leben erhalten, doch seine Zeit ist unwiderruflich um. Denn Dialekte brauchen den ihnen angestammten, sprachlich ziemlich einheitlich geprägten Raum, um sich entwickeln oder auch nur halten zu können. Die Schlesier, die nach Deutschland übersiedelten, kamen in verschiedene Gegenden, zerstreut über das ganze Land. Oft bildeten sie eine Art Diaspora in einer fremden dialektalen Umgebung, was zur Folge hatte, dass die Jugend in eine andere Sprache hineinwuchs und die Mundart der Eltern und Großeltern verlernte.

Auch diejenigen deutschen Schlesier, die in ihrer angestammten Heimat geblieben sind, lebten in einer sich immer schneller entfremdenden Sprachumgebung. Das Leben zwang sie, sich tagein, tagaus des Polnischen zu bedienen. Wróbel, die ähnlich wie Jakubek einen Polen geheiratet hat, aber in einer abgeschiedenen Försterei lebte, erinnert sich:

Ich darf meistens nicht Deutsch reden, sogar dann nicht, wenn ein Deutschsprachiger da ist. [...] Langsam, aber beständig lerne ich korrekt und ohne Akzent die polnische Sprache zu sprechen. Fast hätte ich dabei meine Muttersprache verlernt. Schließlich habe ich niemanden, mit dem ich Deutsch sprechen kann, da ich allein unter Polen wohne (Wróbel, 2013, S. 97-98).

Manch einer gab unter diesen Umständen gezwungenermaßen seine deutsche Muttersprache auf. Jedoch nicht Wróbel. Die neue Sprache wurde dazugelernt, die alte durch die Lektüre versteckt aufbewahrter deutscher Bücher vor dem Vergessen gerettet. Nach Jahren widmete Wróbel dem Spracherwerb, dem freiwilligen und dem aufgezwungenen, das folgende Gedicht:

Die Dreisproachigkeit

*Bei ins Derrheeme wurde Huuchdeutsch geredt,
doch vergoafß iech doas monchmol, do kriegt iech mei ‚Fett‘
vo derr Mutterl,
mei Voatel, dar woar nich su streng,
a soah die Sache nich asu eng,*

2 Wasserpolnisch: Polnischer Dialekt mit deutschen und tschechischen Einflüssen.

*ar meente, do wäschte äbenst „zweesproachich“ sein,
moal tuste pauern, amaal sprichste ‚fein‘.*

*Su verging merr die Kindheet recht flink,
iech woar schunt fost a ‚junges Ding‘,
do broach ieber ins die Welt zusomma,
ma hätte bale vergassa senn eegna Noama,
die Russa pulterta uff russisch luus.
Glei druff hierte ma s Pulnische bluus,
die deutsche Sproache woar domoals verrhasst,
eim schläscha Lande hoot ma derr ‚eene verpoßt‘
wenn de uff derr Stroaße hust deutsch geredt,
do krigste jitz vo a Siegern dei ‚Fett‘.*

*Nischte holf – merr mußta ‚dreisproachich‘ warn,
s goab kee Zuricke und o kee Derrboarm,
die pulnische Sproache geläufich ies jitz,
pulnisch heeßt Sproache ‚Zunge‘ – doas ies kee Witz.
A holbes Joahrhundert ging seitdam verbei,
monch eener mußt schunt ei die Arde nei,
und die, die noch ieblich geblieba sein,
tun noch gutt schläsch pauern und o räda ‚fein‘ (Wróbel, 2013, S. 155).*

So manch ein jüngerer Vertreter der deutschen Minderheit in Polen hätte sicher Schwierigkeiten, dieses in der schlesischen Mundart verfasste Gedicht auf Anhieb zu verstehen. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, dass im heutigen Polen nur noch eine schwindende Minderheit „gutt schläsch pauern tut“. Es sind in der Regel diejenigen, die den Dialekt noch vor dem Kriege erlernt haben, denn danach waren die äußeren Umstände eher ungünstig. Auch die Kinder von Steffie Wróbel sprechen ihn nicht. Doch nicht nur ihn. Die Schlesierin gibt zu: *Mein Mann spricht auch ganz gut Deutsch, unsere Töchter nur ganz wenig. Jetzt lernen meine Enkel in der Schule Deutsch und kommen zur Oma zum Berichtigen der Aufsätze* (Wróbel, 2013, S. 118). Sie ist erleichtert darüber, dass sie nun wieder frei und ohne Angstgefühl in ihrer Muttersprache sprechen darf und diese ihren Enkelkindern ohne Angst vor der Außenwelt beibringen kann, anders als vor Jahren, als sie ihre eigenen Kinder großzog. Doch den nachfolgenden Generationen bleibt das „Schläsche“ fremd, eine fremd klingende Sprachvariante, die man nur noch als eine Kuriosität wahrnimmt.

Demzufolge ist das Schlesische als deutscher Dialekt dem Aussterben geweiht, denn es ist kaum zu erwarten, dass es im polnischen Schlesien wiederbelebt werden könnte, und außerhalb dieser Region sind alle Versuche, es künstlich am Leben zu erhalten, zum Scheitern verurteilt. In Nieder- oder Oberschlesien kämpft das Hochdeutsche ums Überleben; denn ginge es unter, ginge mit ihm unausweichlich ein weiterer Teil der Geschichte Schlesiens verloren.

Die von mir erwähnten Schlesierinnen Jakubek und Wróbel sind Vertreterinnen nicht nur einer schwindenden ethnischen Minderheit, sie sind Zeuginnen der Zeit, die dank ihnen ihre Mehrdimensionalität wahr. Beide Frauen haben am Lebensabend ihre Lebensgeschichten aufgeschrieben, um die Geschicke der in Polen verbliebenen deutschen Schlesier vor dem Vergessen zu retten. Zwar haben sie dies ansatzweise bereits in ihren Gedichten getan, doch die schmerzhaft vergangene steht keineswegs im Zentrum ihres lyrischen Werks. Das inhaltliche Spektrum ihrer Gedichte ist breit gefächert, die Autorinnen konzentrieren sich keinesfalls auf die Geschehnisse der unmittelbaren Nachkriegszeit, was ihnen wohl den Ruf der „Ewig-Gestrigen“ eingebracht hätte.

Ihre Erinnerungen sind eher zurückhaltend im Ton, obwohl Schmerzhaftes ans Tageslicht dringt. Die niedergeschriebenen Lebensgeschicke sollen keine Anklageschriften sein. Sie sind gegen niemanden gerichtet. Es sind Beispiele einfachen Lebens von Menschen, die nur im begrenzten Maße Herr ihres eigenen Schicksals waren. Beide Bücher – Jakubeks: *Träume werden anders wahr. Rückblick einer Schlesierin* und Wróbel: *Steffis Geschichte. Ich bin eine Deutsche in Polen* – erschienen zweisprachig. Doch die Erinnerungen wurden in beiden Fällen in der deutschen Muttersprache verfasst, die sich als geeigneter erwies, die Höhen und Tiefen des Lebens zu zeichnen bzw. den innigsten Gefühlen Ausdruck zu geben. Die Zweisprachigkeit unterscheidet diese Retrospektiven von vielen ähnlichen Büchern, die in der Nachkriegszeit in Deutschland, vor allem in der Bundesrepublik, herausgegeben worden sind und nur dem deutschen Leser zugänglich waren. Die Gleichzeitigkeit der deutschen und polnischen Variante der Rückschau gewährt auch dem polnischen Rezipienten Einblick in die Erinnerungen deutscher Schlesier. Die Zweisprachigkeit ist somit der geeignetste Weg dazu, die Vergangenheit einem breiteren, d. h. in diesem Falle sowohl dem deutschen als auch dem polnischen Publikum zugänglich zu machen und die Geschichte Schlesiens, aber auch Polens aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten, statt sie einseitig, ob polnisch oder deutsch, zu deformieren.

Abstract

Silesia is a region with a complicated multinational past, for centuries a multicultural transitional space, constantly periphery of a larger territorial and linguistic unity. Much of this region today located in Poland (and a small part in Czeque) belonged before the Second World War to the German-speaking world. Only a minority of the population spoke Polish. After the war, the tide has turned, and now in the predominantly Polish language area there are only a few German enclaves. The following article deals with the situation of German Silesia in Poland and the viability of the German language in the region.

Keywords

Silesia, German minority, dialect, bilingualism

Quellenverzeichnis

Goethe, Johann Wolfgang von (1986). *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Jakubek, Eva Maria (2015). Zwei Dimensionen. In: Dieselbe. *Ausgewählte Gedichte*. Wrocław: Deutsche Sozial-Kulturelle Gesellschaft.

Jakubek, Ewa Maria (2010). *Marzenia spełniają się inaczej. Retrospekcje Ślązaczki/ Träume werden anders wahr. Rückblick einer Schlesierin*. Wrocław: Deutsche Sozial-Kulturelle Gesellschaft.

Wróbel, Stefania (2013). *Steffis Geschichte. Ich bin eine Deutsche in Polen / Jestem Niemką w Polsce. Fragment mojego życia*. Wrocław: Niemieckie Towarzystwo Kulturalno-Społeczne we Wrocławiu.

Internetquellen

URL1: Heidrun Beißwenger: Krankes Europa – bist du noch zu retten? In: Philognosie, 01.06.2006, <https://www.philognosie.net/index.php/article/articleview/419/>, [zuletzt geprüft am 22.06.2016].

URL2: <http://mniejszosci.narodowe.mac.gov.pl/mne/mniejszosci/wyniki-narodowego-spis/6991,Charakterystyka-spoleczo-demograficzna-mniejszosci.html>, [zuletzt geprüft am 22.06.2016].

„Den Wurzeln entkommt man nicht“. Transkulturelle Erfahrungen in der deutsch-polnischen Anthologie *Kindheit in Polen – Kindheit in Deutschland*

Dominika Wyrzykiewicz

Annotation

Polen als Niemandsland? Deutschland als Wunderland? In der zweisprachigen Anthologie *Kindheit in Polen – Kindheit in Deutschland* erzählen deutsche und polnische AutorInnen – aufgewachsen in Polen, in der DDR, in Westdeutschland - aus ihrer Kindheit. In ihren Texten spiegeln sich gesellschaftliche Umbrüche, Familie und Liebe, Flucht und Vertreibung, Religion und Ideologie, inter- und transkulturelle Erfahrungen sowie die Heimatsuche der Flüchtlingskinder. Die Erzählungen, Gedichte und Erinnerungen zeigen Unterschiedliches und Gemeinsames, sie fördern den Austausch über Grenzen hinweg.

Die Auseinandersetzung mit Zentrum und Peripherie bezieht sich nicht nur auf Grenzregionen, sondern betrifft auch kulturelles und literarisches Erbe. Die gegenwärtige deutsche und polnische Literatur bewegt sich in Richtung unterschiedlicher Zentren, und ihre Autoren scheinen irgendwie ‚zwischen‘ zwei oder sogar mehreren Sprachen und Kulturen zu leben.

Die im vorliegenden Beitrag analysierte Anthologie scheint ein Buch der deutsch-polnischen Begegnungen zu sein. Sie baut eine Brücke für ein gegenseitiges Verstehen unserer Vergangenheit und Gegenwart.

Schlüsselwörter

Interkulturelle Aspekte, deutsch-polnische Literaturbeziehungen, Migrationsliteratur, Kindheit

„Keiner von uns ist ein so großer Philosoph, dass er sich an die Stelle eines Kindes versetzen könnte.“
J. J. Rousseau

1. Literarische Zentren und Peripherien. Einleitende Worte und Begriffserklärungen

Die Problematik ‚Zentrum und Peripherie‘ spielt eine wichtige Rolle in der

europäischen Kultur und Literatur. Seit den 1990er Jahren wurden in Polen intensive Diskussionen über kulturelle Zentren und Peripherien geführt, die sich auf das Phänomen der Migrationsliteratur sowie einer nicht mehr in polnischer Sprache geschriebenen Literatur polnischer Autoren bezogen. Zur Peripherie zählten vor allem die östlichen Grenzländer der Zweiten Republik Polen, die in nostalgischen literarischen Texten als Paradies vorgestellt wurden. Der Grenzlandmythos führte zur Entstehung der Literatur der ‚kleinen Vaterländer‘; u.a. Galizien, das Flusstal Dnjepr, Drohobycz, Litauen. „Die Grenzländer im Osten Europas galten mit ihrer Mehrsprachigkeit und kulturellen Vielfalt geradezu als Prototyp einer zukünftigen europäischen Gesellschaft, als Verkörperung des europäischen Gedankens. Hier war eine pluralistische Identität entstanden, die mit einer Region bzw. Stadt und nicht mit einem Staat, einer Nation oder einer Religion verbunden war.“ (Trepte in URL 3)

Für die meisten Vertreter der Grenzlandliteratur lag ihre Heimat im Osten nicht an der Peripherie, sondern im Zentrum des historischen Polen. Nach 1989/90 entstand als Gegenmythos eine Literatur des westlichen Grenzlandes, verbunden mit der Wiederentdeckung der Provinz. Die Autoren präsentierten in ihren Texten das Zusammentreffen unterschiedlicher Kulturen und Sprachen, um ein multikulturelles Polen zu zeigen. Die jüngste Generation der Schriftsteller beschäftigt sich heutzutage unbelastet mit der Vergangenheit ihrer Völker, sucht nach den Spuren ihrer Vorfahren, dem Erbe der „Post-deutschen“. (Trepte in URL 3)

Die Diskussion über Zentrum und Peripherie in Literatur und Kultur ist nicht einfach. Die Nähe zu den Nachbarländern ist in den Grenzregionen spürbarer als diejenige zur polnischen Hauptstadt, die weit entfernt ist. In diesem Kontext entsteht die Frage, ob die in Polen erschienenen Texte als Zentrum betrachtet werden sollen und die Migrantenliteratur als Peripherie - oder erweist sich die Zugehörigkeit zu Zentrum und Peripherie in Anbetracht der kulturellen Interaktionen zwischen Landes- und Migrantenliteratur als sekundär?

Die gegenwärtige deutsche und polnische Literatur bewegt sich in Richtung unterschiedlicher Zentren, und ihre Autoren scheinen irgendwie ‚zwischen‘ zwei oder sogar mehreren Sprachen und Kulturen zu leben.

Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, transkulturelle Kindheitserfahrungen in der deutsch-polnischen Anthologie *Kindheit in Polen – Kindheit in Deutschland* zu schildern. Um das gesteckte Ziel zu erreichen, galt mein Interesse den deutschen und polnischen Autoren und Autorinnen der Anthologie, die in Polen, in der DDR, in Westdeutschland aufgewachsen sind und über gesellschaftliche Umbrüche, Familie und Liebe, Flucht und Vertreibung, Religion und Ideologie, inter- und transkulturelle Erfahrungen sowie die Heimatsuche der Flüchtlingskinder berichten. Aus der biographischen Perspektive ist Kindheit immer erinnerte Kindheit. Für jeden Menschen gilt meines Erachtens die Feststellung, die der Päd-

goge Siegfried Bernfeld zu Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert hat, dass wir es immer mit zwei Kindern zu tun haben, „dem Kind vor [uns], das konkret da ist, und dem Kind in [uns], das [wir] einmal selber waren und noch sind“. (Bernfeld in URL 2)

Vor diesem Hintergrund ist es wichtig, einen gewissen Raum den theoretischen Erwägungen zum Begriff der Kindheit zu widmen.

Erst die Philosophie der Aufklärung hat das Kind entdeckt und die Kindheit erfunden. Jean-Jacques Rousseau, der als Entdecker der Kindheit gilt, war der Meinung, dass nur in der Kindheit die Grundlagen für ein glückliches Leben gelegt werden könnten. Die Kindheit, als vermutlich die beste Zeit des Lebens, soll frei sein, und die Erziehung dem Wohl des Kindes dienen. Rousseau postulierte die Güte des Menschen als Prinzip der Erziehung¹. Mit seiner Vorstellung von der Natur des Kindes hat er die Tür zum Kindheitsbild der Romantik geöffnet. Auch die bedeutenden Pädagogen Maria Montessori, Célestin Freinet und Johann Heinrich Pestalozzi griffen auf es zurück.

Kindheit ist also nicht nur die Zeit der Entwicklung, des Aufwachsens und des Lernens für die Zukunft, sie ist auch eine Idee, eine Vorstellung dessen, was sie sein soll.

Im Jahre 1960 erschien das Buch des französischen Philosophen Philipp Ariès *Geschichte der Kindheit*, das dem Familienleben und der Schule vom Mittelalter bis zur Neuzeit gewidmet war. Die umstrittenen Thesen von Ariès eröffneten eine breite Diskussion unter den Forschern und gaben wichtige Impulse für die Kindheitsforschung. Der Autor beschrieb in seiner Publikation die gesellschaftlichen Veränderungen, die zu einer anderen Einstellung der Gesellschaft den Kindern gegenüber führten. Der Forscher betont die zunehmende Rolle der Familie und der öffentlichen Erziehung, der Schulpflicht, als wichtiger Faktoren der neuen Position der Kinder in der Gesellschaft. Seit der Aufklärung wurden die Kinder nicht mehr als unvollständige Erwachsene, sondern als vollwertige Wesen, als Individuen betrachtet. Laut Ariès muss die Kindheit als historisch wandelbares Phänomen begriffen werden. (Vgl. Ariès, 1994)

„Kindheit gilt als sozial konstituiert, sie ist Ausdruck der Tatsache, wie der Unterschied zwischen Kindern und Erwachsenen zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Gesellschaften praktiziert und institutionalisiert wird. Kindheit ist so gesehen kein deskriptiver, sondern ein normativer Begriff. Das soziale Konstrukt Kindheit ist der Versuch, das Verhältnis zu den Nachkommen zu bewältigen und zu begründen“. (Pfeiffer in URL 2)

1 Siehe z.B. Baader, 1996; Ullrich, 1999.

Die Sozialforschung des 20. Jahrhunderts geht davon aus, dass die Kindheit ein Entwicklungsalter ist, in dem sich die Persönlichkeit des Menschen bildet. (Honig, 1999, S. 61) Heutzutage gilt die Überzeugung, dass die Kindheit Individualisierung und Sozialisation verbinden muss. „Diese Sichtweise der Kindheit als dialektischer Prozess von Umweltaneignung und Selbstkonstruktion wird in der Forschung als ‚Sozialökologie der Kindheit‘ bezeichnet“. (Pfeiffer in URL 2)

2. Kindheit in der Gegenwartsliteratur

Das Motiv der Kindheit, das erst im 18. Jahrhundert entstanden ist, erlebt in der neueren deutschsprachigen Literatur seine Blütezeit. Die Darstellung der Kindheit ist eine Reaktion auf veränderte soziale Kontexte. Die Kindheitsforscherin Imbke Behnken schreibt, dass Kindheitsbilder „Konstruktionen in den Köpfen der Erwachsenen“ sind. (Behnken, 2004, S. 40) Damit meint sie, dass Kindheit ein soziokulturelles Phänomen ist, das sowohl aus Erinnerungen an die eigene Kindheit als auch aus idealisierenden Vorstellungen vom Kind besteht. (Vgl. Nickel-Bacon in URL 1) Kindheit ist ein eigenständiger Lebensabschnitt, ein Schonraum, in dem die Kinder heranwachsen und sich getrennt von dem Erwachsenenleben entwickeln können. Die Definition der Kindheit und ihr Verständnis sind eng mit historischen, sozialen und kulturellen Veränderungen verbunden, was auch seinen Widerhall in der Literatur findet. Die Gegenwartsliteratur ist ein literarisch überformtes kulturelles Gedächtnis. Sowohl Kinderliteratur als auch Literatur für Erwachsene, Familienbiographien haben in diesem Fall, laut Irmgard Nickel-Bacon, eine wichtige Funktion; sie halten das reale Kindheitsleben fest, und so dienen sie als „Erinnerungsspeicher für gelebte Kindheit(en)“. (Nickel-Bacon in URL 1)

Die gegenwärtige Erwachsenenliteratur konzentriert sich immer häufiger auf Kindheitserleben und auf die Herkunftsfamilie aus der Kindheitsperspektive. Es entsteht eine Vielzahl von Texten in Romanform, die nach dem Muster der Erinnerungsliteratur gebaut sind. Diese Methode hilft den Schriftstellern davon zu erzählen, was bislang verschwiegen wurde. (Vgl. Gansel, 2012, S. 47) Das kulturelle Kindheitsbild ist einem Wandel unterworfen, der wiederum das Ergebnis einer Vielzahl unterschiedlicher Faktoren ist, meinen Renate Kränzl-Nagl und Helmut Wintersberger. (Vgl. Kränzl-Nagl/Wintersberger, 1998, S. 5)

Die Autorinnen und Autoren schauen auf ihre Kindheit oft aus der Perspektive der schwierigen historischen Umbrüche oder Kriegserinnerungen² und erzählen alles andere als einfache Kindheiten, z. B. vom Migrantenleben, von Vernachlässigung und Missbrauch.

2 Siehe z.B.: Bruhns, Wibke (2004). *Meines Vaters Land. Geschichte einer deutschen Familie*. München: Econ; oder Henning von Lange (2003). *Woher ich komme*. Berlin: Rowohlt; Maron, Monika (2001), *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag; Timm, Uwe (2003). *Am Beispiel meines Bruders*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Maurice Halbwachs stellte fest, dass „[d]ie Erinnerung in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten [ist] und [...] im Übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen vorbereitet [wird], aus denen das Bild von ehemals schon recht verändert hervorgegangen ist.“ (Halbwachs, 1985b, S. 55f.) Erinnerungen bilden sich also in einer bestimmten aktuellen Situation aus. In den 1980er Jahren entwickelte Jan Assmann die Theorie des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses als „Außendimension des menschlichen Gedächtnisses“ (Assmann, 1992, S. 19). Durch das kulturelle Gedächtnis kann die Vergangenheit „über Jahrtausende hinweg“ rekonstruiert werden (Assmann, 1988, S. 12).

Das kulturelle Gedächtnis manifestiert sich in der sogenannten objektivierten Kultur, wie zum Beispiel Texten, Bildern oder Bauwerken, und seine zentralen Begriffe sind Tradition und Wiederholung. Aleida Assmann stellt in diesem Kontext fest, dass das kulturelle Gedächtnis „immer neu ausgehandelt, etabliert, vermittelt und angeeignet werden [muss]. Individuen und Kulturen bauen ihr Gedächtnis durch Kommunikation in Sprache, Bildern und rituellen Wiederholungen auf“ (Assmann, 1999, S. 19). In der Literatur, die eine Art Vermittlungsraum bildet, tauchen sowohl persönliche als auch soziale Erinnerungen auf. Die Kindheitsperspektive wirkt dabei in gewissem Maß naiv, nicht moralisierend und unvoreingenommen, obwohl auch sie nicht frei von negativen Erfahrungen und schwierigen Erlebnissen ist. Sie bietet jedoch einen Freiraum, in dem man seine Kreativität entfalten kann. Es soll dabei betont werden, dass es von entscheidender Bedeutung ist, wie Marcel Beyer festgestellt hat, ob man über Kindheit oder aus Kinderperspektive schreibt. (Vgl. Beyer/Schmidt/Schwerdtfeger, 2001, S. 16-19) „Das Schreiben über Kindheit lässt sich vereinfachend dem zuordnen, was man unter Historie fasst, die Story, das <Was> des Erzählens. Und dazu gehören Ereignisse, Handlungen, Figuren, Räume. Ein Schreiben aus Kinderperspektive meint dagegen den Discourse, das <Wie> des Erzählens“. (Roeder, 2014, S. 64)

Mit Kindheit sind in der Erinnerungsliteratur auch Landschaften eng verbunden, denn die Erinnerung sucht sich einen Raum, in dem die Kindheit rekonstruiert wird. Manche Texte der Kinderliteratur, die in den unterschiedlichsten Räumen beheimatet sind, können in diesem Sinn als Expeditionsberichte gelesen werden. (Roeder, 2014, S. 13-14) Kindheitsräume erweisen sich als Palimpseste (Assmann, 2009, S. 13-28), die mit Hilfe raumtheoretischer Analysen von Architekturen entschlüsselbar sind. „Ablebar werden kulturelle Landschaften und soziale Praktiken ebenso wie politische Ideologeme und erzieherisch-pädagogische Diskurse. Kindheits-Räume verkörpern Transiträume oder bedeuten Fluchtpunkte, sei es als verlorene Heimat, sei es als utopische Schlaraffenländereien, um nur einige Aspekte zu nennen“. (Roeder, 2014, S. 14)

3. Den Wurzeln entkommt man nicht - *Kindheit in Polen – Kindheit in Deutschland*

Die 2015 veröffentlichte deutsch-polnische Anthologie *Kindheit in Polen – Kindheit in Deutschland* besteht aus Texten von 27 Autorinnen und Autoren, die sich über das Thema Kindheit auf den beiden Seiten der Oder zur Zeit der festen politischen, ökonomischen und kulturellen Grenzen austauschen. Das Buch ist ein Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen dem Literatur-Kollegium Brandenburg³ und dem Kulturzentrum Poznań in Polen. Die Anthologie besteht sowohl aus realistischen als auch stärker fikionalisierten Gedichten, Kurzgeschichten, Romanauszügen und Biografien, in denen sich das Leben voller Hoffnungen, Visionen, Verwandlungen widerspiegelt. Die Autorinnen und Autoren der Anthologie schreiben in einer emotional sehr belasteten Art und Weise über schmerzliche Erfahrungen, Einschränkungen, historische Umbrüche, Fremdbestimmung. Durch die literarische Rekonstruktion der eigenen Kindheit bearbeiten sie eigene Erinnerungen. Neben leichten Kindheitsgeschichten gibt es in der Anthologie auch dunkle und schmerzhaftere Erinnerungen, wie Kriegserfahrungen und das Leben kurz nach dem Krieg. Die historischen Ereignisse sowie Gewalttaten des Zweiten Weltkrieges haben die Nachbarbeziehungen zwischen Deutschland und Polen wesentlich geprägt, was seinen Widerhall in der Literatur beider Völker findet.

In seiner Erzählung *Eine Kindheit zwischen...* schildert Hans Bäck einzelne Situationen aus seiner Kindheit in den Jahren 1940-45, die er damals nicht richtig verstanden hat:

Und ein Satz ,die haben sie niederprackt‘. Für das fünfjährige Kind ist der Pracker jenes Haushaltsgerät, mit dem Teppiche geklopft werden [...] Gemeint waren die ungarischen Juden, die durch den Ort getrieben wurden, in Richtung Präbichl und weiter nach Mauthausen. Wer nicht mehr weiter konnte, wurde niedergeprackt, erschossen. Aber das ist Wissen von später, um die Assoziation zu vervollständigen. (Bäck, 2015, S. 45-46)

Der Erzähler ist sich dessen nicht sicher, ob alle Geschichten, die er beschreibt, wie z. B. diese von dem Vater, der auf einer Baustelle in Oberschlesien gearbeitet hat und 1945 seine Familie aus Angst vor der Sowjetarmee verlassen hat, von ihm kommen, oder ob sie Erzählungen der Mutter, der Überlebenden sind: *Aufbruch, Hals über Kopf, Frau, Kind, den Russen überlassend. ‚Teutscher‘ Heldenmut und ‚Teutsche‘ Treue! Führertugenden! Ist das noch Erinnerung oder schon Erzählung der Mutter, der Überlebenden?* (Bäck, 2015, S. 46) Im Gedächtnis hat er sicher die

³ Das Literatur-Kollegium Brandenburg e.V. (LKB) ist ein gemeinnütziger Verein, dem etwa 70 Schriftsteller und Freunde der Literatur angehören. Es wurde 1990 gegründet und hat seinen Sitz in Potsdam.

Kindheit ohne den Vater, die schwierige finanzielle Lage der Mutter nach dem Kriegsende behalten - und all das, was er sich als Kind nicht leisten konnte:

Ist es verwunderlich, dass der Sohn sich bis heute weigert, den Absender der Ansichtskarte als ‚Vater‘ zu bezeichnen?

Es bleibt die Kindheit in Armut, mit Entbehrungen und Zurücksetzungen. Nichts gehabt, was Kindern so ‚zusteht‘. [...]. Akzeptiert. (Bäck, 2015, S. 48)

Die traurigen Kindheitserinnerungen wurden von dem Erzähler akzeptiert und bereiteten ihm keinen Schmerz mehr. Doch nicht alle:

Höchstens, der Eine, der Absender der Ansichtskarte aus Heydebreck. Da bleibt Bitterkeit – auch nach Jahrzehnten noch, und vor allem, wenn diese Zeit glorifiziert wird, an die gefallenen Helden gedacht wird – da wird die Abneigung krass, gegen alles, was autoritär, pseudodemokratisch, faschistisch – auch und gerade dann, wenn unter angeblich demokratischen Übermalungen der Braune Dreck sichtbar, spürbar wird. (Bäck, 2015, S. 49)

Die Thematik des Zweiten Weltkrieges ist auch in der Erzählung Ein kleiner Nazi bis zum letzten Tag von Wolfgang Hempel präsent. Der Autor erinnert sich an seine Kindheit und Jugend im Nationalsozialismus:

Im Jahr 1931 geboren, lernte ich das erste Nazilied in einem evangelischen Kindergarten bei Tante Emma, einer Diakonisse. [...] wir lernten auch das Lied wie: ‚Wir sind die gelben Küken aus dem braunen Heer. Wir wollen immer artig sein, das liebt der Führer sehr.‘ (Hempel, 2015, S. 158)

Aus der Erzählung geht hervor, wie stark er von dieser Ideologie beeinflusst war und wie selbstverständlich er sie bis zu den letzten Tagen des Krieges fand.

Als 10-jähriger zog der kleine Wolfgang in die kinderlose Familie seiner Tante nach Łódź, von den Nazis Litzmannstadt genannt; eine Stadt, die mit über 34% jüdischer Bevölkerung zu den wichtigsten Zentren der jüdischen Kultur in Polen gehörte. Die Juden lebten seit 1940 unter unvorstellbaren Verhältnissen im Ghetto, und ihre Wohnungen sowie der ganze Besitz wurden von den Deutschen beschlagnahmt. Ideologisch geprägt, fand ‚der kleine Nazi‘ die unmenschliche Behandlung und Ermordung der Juden richtig:

Als ich eines Tages von dem Fahrer meines Onkels, einem volksdeutschen Hilfspolizisten, zum Jungvolkdienst gefahren wurde und wir am Ghetto vorbeikamen, sagte er, man müsse in dieses Ungeziefer täglich hineinschießen – und ich fand das richtig, obwohl ich nicht in

einer Familie groß geworden war, die irgendwelche Nazi-Ideologien vermittelt hätte oder gar antisemitisch war. Ich erinnerte mich nicht, wieso ich es richtig fand – aber ich fand es richtig. (Hempel, 2015, S. 161)

Auch die Überzeugung von seiner Zugehörigkeit zu der besseren Rasse der Arier schien ihm ganz natürlich zu sein: *Wenn ich in Litzmannstadt in Jungvolkuniform über die Straße ging, mußten mir die Polen Platz machen. Auch das fand ich – nach meiner Erinnerung – richtig.* (Hempel, 2015, S. 161)

Als Erwachsener überlegte Hans, ob seine Erinnerungen richtig waren, ob sie ihn nicht täuschten. Zufällig besuchte er 1990 die Ausstellung *Unser einziger Weg ist Arbeit – Das Ghetto in Łódź 1940-1944* im Jüdischen Museum Frankfurt a. M. und stand vor einem Bericht über einen Schutzpolizisten, der tatsächlich in das Lager hineingeschossen und eine Frau getötet hatte. Und es gab dazu eine Stellungnahme seines Vorgesetzten, des Polizeioffiziers Kreuzhofen, der die Rechtmäßigkeit des Vorfalls bestätigte. Mit den Töchtern dieses Polizeioffiziers war ich befreundet gewesen. (Hempel, 2015, S. 161)

Die zwei oben genannten Erzählungen schildern überschattete Kindheiten, in denen die Nachwirkungen von dem Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg deutlich spürbar sind. Das Thema ist in hohem Maße emotional belastet, Schmerzliches wird, manchmal indirekt, irgendwie naiv ans Tageslicht geholt.

Die geschichtlich bedingte Unstabilität der Grenzen erscheint in den literarischen Texten der polnischen und deutschen Autoren nicht nur als eine geographische Trennlinie zwischen den Völkern, sondern ist auch in dem Familienbereich zu beobachten, woraus die Probleme mit einer eindeutigen Identitätsbestimmung der einzelnen Familienmitglieder resultieren, was Brygida Helbig in ihrem Roman *Niebko (Himmelchen)* präsentiert.

Die geschilderte Geschichte ist eine Familiensaga, gewebt aus den in die europäische Geschichte verwickelten Schicksalen der Deutschen, Polen und Ukrainer. Sie bezieht sich, wie bei den meisten Schriftstellern der Grenzregionen, auf die Autobiographie der Autorin, die aus einer multikulturellen Familie kommt und zwischen zwei Identitäten, der polnischen und der deutschen lebt.

Der Roman von Brygida Helbig, dessen Fragment *Kleine Prinzessin* ein Teil der Anthologie ist, konzentriert sich auf das Problem der Grenzerfahrung, der Doppelidentität, des Polen- und Deutschtums, die schwer voneinander zu trennen sind. Brygida Helbig schildert dabei die heutigen Identitätsprobleme, die ihren Ursprung in der komplizierten Geschichte einer deutsch-polnischen Familie haben. Diese besteht aus verschiedenen Lebensläufen, Geburten, Migration, Namensänderungen, Grenzenverschiebungen, Umsiedlungen. Die Frage

nach der Identität bleibt in dem Roman offen, denn es ist nicht klar, inwieweit sich die Protagonisten als Polen oder als Nachkommen des Deutschen fühlen. Die Hauptprotagonistin Marzena wirft ihrem Vater vor, dass sein Polentum nur eine Maske war, was er jedoch stark ablehnt, indem er sagt: *Das war gar keine Maske. Ich fühlte mich damals schon als Pole. Ich dachte da gar nicht an meine Abstammung. Ich bin doch in Polen geboren* (Helbig, 2013, S. 19). Die öffentliche Erklärung des Vaters ist jedoch nicht ganz ehrlich, denn

Waldek war einmal sozusagen selbst eine Art Deutscher. Angenommen es existiere so etwas wie ein Deutscher. Nun weiß Waldek nicht mehr, ob er Deutscher oder Pole ist. Im Grunde genommen könnte man ihn für einen Polen halten, wenn da nicht der Umstand wäre, dass sein Herz bei Fußballspielen Deutschland gegen Polen doch stärker, scheinbar gegen seinen Willen, für die Deutschen schlug [...] (Helbig, 2013, S. 12-13).

Das Interesse der modernen Literatur an dem Problem der Grenze, der Multikulturalität und Identität resultiert aus dem Prozess des Verlierens und der Bestimmung der Grenzen. Auch die Erzählung Deutsch-polnische Zeitzeichen von Bernd Kebelmann oszilliert rund um diese Thematik. Die mythische Landschaft der schlesischen Heimat gehört zu den schönsten Erinnerungen der Kindheit:

*Als ich einst ins Land gezogen,
han di Berg mir nachgesehn
mit der Kindheit, mit der Jugend
wußt selbst nicht, wie mir geschehn:
Du mein lie-hi-bes Riesengebirge,
wo die Elbe so trau-hau-lich rinnt,
wo der Rübezahl mit seinen Zwergen
heut noch Sagen und Märchen spinnt.
Riesengebirge, Deutsches Gebirge,
meine lie-hi-be Heimat du! (Kebelmann, 2015, S. 170)*

Schlesien war damals deutsch. In den Erinnerungen des Kindes war dies eine zweisprachige, grenzüberschreitende Gesellschaft, die viele verlassen haben, um ins „Sündenbabel Berlin“ (Kebelmann, 2015, S. 170) zu fahren. Auch die Mutter des Erzählers zog nach Berlin, was verursachte, dass er Deutsch statt Polnisch spricht: *Vielleicht hätte sie in Schlesien einen Polen zum Mann genommen, wie Ursula, meine Cousine, die dort geblieben ist und beide Sprachen spricht.* (Kebelmann, 2015, S. 171) Die Geschichte, der Zufall haben jedoch eine gewaltige Macht, sie zerstören, vermischen und erschweren das Leben der einzelnen Menschen, ohne sie danach zu fragen. Die Geschichte kann nie objektiv sein:

So geschah es, dass ich geboren wurde. Ich ging bei Berlin zur Schule, um lustlos Russisch zu lernen. Zwanzig Kilometer weiter, in Westberlin lernte man englisch, französisch. Es ist doch immer dasselbe, wir lernen die Sprache der Sieger. Kein Wunder, dass ich nicht wusste, wie die Heimatregion meiner Mutter, wie Schlesien auf Polnisch heißt. Ich habe es kennen gelernt, ein romantisches Fleckchen Erde, ganz gleich in welcher Sprache. (Kebelman, 2015, S. 172)

Bei dem Projekt ‚Autoren ohne Grenzen‘, dessen Ergebnis das Buch *Kindheit in Polen – Kindheit in Deutschland* ist, geht es nicht nur um Dokumentation der Vergangenheit, sondern um einen Dialog oder eine Auseinandersetzung mit der Geschichte und Tradition. Literatur selbst wird zum Erinnerungsort. Die Autoren der deutsch-polnischen Anthologie bauen mit ihrer literarischen Tätigkeit eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zwei benachbarter Völker. Sie beweisen, dass es unmöglich ist, eigene Identität ohne Geschichte zu bilden. Am wichtigsten ist doch, die Erzählung weiterzuspinnen und sie dann den nächsten Generationen zu übermitteln, denn, wie es Dr. h. c. Minister Hinrich Enderlein im Kommentar zur Anthologie formuliert hatte: „Belastete Kindheit von gestern wird der Schlüssel für die Freundschaft von heute und morgen. Freundschaften zwischen einst verfeindeten Völkern wachsen nicht von selbst. Sie müssen behutsam auf den Weg gebracht werden.“ (Haar, 2015, Umschlag)

4. Schlussfolgerungen

Die Autoren der deutsch-polnischen Anthologie *Kindheit in Polen – Kindheit in Deutschland* versuchen in ihren Texten sich ihrer Kindheit schreibend anzunähern und dem Kind, das sie einmal waren, treu zu bleiben. Sie reisen nach den Orten ihrer Herkunft, erinnern sich an die schönsten oder auch schmerzlichsten Momente ihrer Vergangenheit, um die Spuren ihrer Kindheit wieder zu finden und die Perspektive, die man als Kind auf die Welt hatte, nicht zu vergessen.

Bei der Analyse der Kindheit ist Erinnerung konstitutiv. Jean Paul meinte, dass „[d]ie Erinnerung das einzige Paradies [ist], aus dem wir nicht vertrieben werden können. Sogar die ersten Eltern waren nicht daraus zu bringen.“ (Paul, 1997, S. 820) Kinder- und Jugendliteratur erweist sich als Erinnerungs-, Gedächtnisliteratur. Es muss jedoch dabei berücksichtigt werden, dass Erinnerungen aus dem Blickwinkel der Gegenwart wahrgenommen werden, was zu einer Art Umbau führen kann, ohne dass sich der Einzelne dessen bewusst wird. (Vgl. Roeder, 2014, S. 60) Es entsteht auf diese Weise eine Art von Wunschbiographie.

Die im vorliegenden Beitrag analysierte Anthologie scheint ein Buch der deutsch-polnischen Begegnungen zu sein. Sie baut eine Brücke zum gegenseitigen Verstehen unserer Vergangenheit und Gegenwart.

Die Auseinandersetzung mit Zentrum und Peripherie bezieht sich nicht nur auf Grenzregionen, sondern betrifft auch kulturelles und literarisches Erbe der vergangenen Generationen. Die Kulturlandschaften, zu denen mythisierte Heimatorte, eine bestimmte Lebensart der Vorfahren und ihre Traditionen gehören, werden in Erinnerungen von unterschiedlicher Form, sei es Literatur oder Kultur, festgehalten.

„Manche meinen ja, die Hauptstadt Europas sei Brüssel, andere tippen auf Straßburg. [...]“, doch um das Problem von Zentrum und Peripherie richtig verstehen zu können soll man erst begreifen, „dass die Grenze nicht ein Ende ist, sondern ein Aufruf, sie alltäglich zu überschreiten.“ (Gauß, 2007, S. 89)

Initiativen wie das in dem vorliegenden Beitrag angedeutete Projekt der zweisprachigen Anthologie sind eine direkte Antwort auf die Frage nach offenem, dialogeführem Humanismus, die Kazimierz Brakoniecki, einer der Gründer des literarischen Kreises der Kulturgemeinschaft ‚Borussia‘, formuliert hat. Ein solcher Humanismus,

„der die Kultur(en) der anderen achtet, der friedfertig ist und kreativ auf die Herausforderungen einer sich immer schneller verändernden Welt reagiert [...] kann [...] erst dann entstehen, wenn eine fremde, unbekannt erscheinende Kultur von Anderen, dort heimisch Gewordenen, erschlossen wird, wenn sie zu geistigen Miterben dieser Kulturlandschaften und Kulturgüter werden.“ (Trepte in URL 3)

Abstract

The premise of this article was to present childhood transcultural experiences, described in the anthology „Childhood in Germany – childhood in Poland“. Both Polish and German authors, who grew up in GDR and in West Germany, describe social and political changes, the escape – exile, the search for homeland and growing up in a world of Nazi ideology, first contacts with Polish and German neighbours seen from the perspective of a child. The writers grapple with repeated painful memories through literary reconstruction of their childhood. These realistic memories are part of cultural remembrance of both nations.

The issue of ‘centre and periphery’ is closely bound with transcultural experiences and the search for identity, it plays a crucial role in European cultural and literary awareness. One should take into account not only linguistic or cultural issues of traditionally seen European centre, but also cultural interactions between individual centers and peripheries in the international context. What’s interesting in this context is the analysis of connections between the culture and literature created

inside the country and abroad, and the arising question if one can name texts written in Poland the 'centre' and migratory literature the 'periphery'.

Keywords

Intercultural aspects, German-Polish literary relations, migration literature, childhood

Quellenverzeichnis

Bäck, Hans (2015). Eine Kindheit zwischen... In: Heinrich von der Haar (Hg.). *Kindheit in Polen - Kindheit in Deutschland*. Berlin: Heidi Ramlow. S. 45-53.

Haar, Heinrich von der (Hg.) (2015). *Kindheit in Polen - Kindheit in Deutschland*. Berlin: Heidi Ramlow.

Helbig, Brygida (2015). Kleine Prinzessin. In: Heinrich von der Haar (Hg.). *Kindheit in Polen - Kindheit in Deutschland*. Berlin: Heidi Ramlow. S. 148-156.

Helbig, Brygida (2013). *Niebko*. Warszawa: W.A.B.

Hempel, Wolfgang (2015). Ein kleiner Nazi bis zum letzten Tag. In: Heinrich von der Haar (Hg.). *Kindheit in Polen - Kindheit in Deutschland*. Berlin: Heidi Ramlow. S. 158-167.

Kebelmann Bernd (2015). Deutsch-polnische Zeitzeichen. In: Heinrich von der Haar (Hg.). *Kindheit in Polen - Kindheit in Deutschland*. Berlin: Heidi Ramlow. S. 169-176.

Literaturverzeichnis

Ariès, Philippe (1994). *Geschichte der Kindheit*, Weinheim: Juventa.

Assmann, Aleida (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.

Assmann, Aleida (2009): Geschichte findet Stadt. In: Moritz Csáky u. Christoph Leitgeb (Hg.) *Kommunikation-Gedächtnis-Raum: Orientierungen im spatial turn der Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript. S. 13-28.

Assmann, Jan (1988). Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann u. Tonio Hölscher (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 9-19.

Assmann, Jan (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.

Baader, Meike Sophia (1996). *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*. Berlin: Luchterhand.

Behncken, Imbke u. Jürgen Zinnecker (Hg.) (2001). *Kinder – Kindheit – Lebensgeschichte. Ein Handbuch*. Seelze: Velber.

Behncken, Imbke (2004). Bilder von Kindheit. Konstruktionen in den Köpfen von Erwachsenen. In: *Heterogenität. Friedrich Jahresheft*, S. 40-42.

Bernfeld, Siegfried (2006). *Sisyphos oder die Grenzen der Erziehung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Beyer, Marcel, Kathrin Schmidt u. Malin Schwerdtfeger (2001). ‚Guten Abend, meine Damundhern‘. Das Schreiben und die frühen Jahre – Marcel Beyer, Kathrin Schmidt und Malin Schwerdtfeger im Literaturen-Gespräch. In: *Literaturen* 9/2001, S. 16-19.

Cornejo, Renata, Sławomir Piątek, Izabela Sellmer et al. (2014). *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Wien: Praesens.

Eder, Jürgen u. Zdeněk Pecka (Hg.) (2015). *Deutsch ohne Grenzen. Deutschsprachige Literatur im interkulturellen Kontext*. Brno: Tribun EU.

Gansel, Carsten (2012). Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. In: Monika Wolting (Hg.). *Die Mühen der Ebenen. Aufsätze zur deutschen Literatur nach 1989*. Poznań: Wydawnictwo WSPiA. S. 47-69.

Gauß, Karl Markus (2007). Grenzland. In: Stefanie Peter (Hg.). *Alphabet der polnischen Wunder*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Gsetzner, Peter (1981). *Die Eroberung des Kindes durch die Wissenschaft. Aus der Geschichte der Disziplinierung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Halbwachs, Maurice (1985a). *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Halbwachs, Maurice (1985b). *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Hirsch, Helmut (Hg.) (1982). *Über Tisch und Bänke – Erzählte Kindheit*. Darmstadt: Luchterhand.

Honig, Michael Sebastian (1993). Sozialgeschichte der Kindheit im 20. Jahrhundert. In: Manfred Marckeffka u. Bernhard Nauck (Hg.). *Handbuch der Kindheitsforschung*. Neuwied, Kriftel, Berlin: Luchterhand. S. 207-218.

Kränzl-Nagl, Renate u. Johanna Mierendorff (2007). Kindheit im Wandel. Annäherungen an ein komplexes Phänomen. In: *SWS-Rundschau* (47. Jg.) Heft 1/2007. S. 3-25.

Kränzl-Nagl, Renate u. Helmut Wintersberger (1998). Über die Bilder von Kindheit. In: *Medien-Impulse*, Jg. 7 (1998), H. 25. S. 4-12.

Lenzen, Dieter (1985). *Mythologie der Kindheit. Die Verewigung des Kindlichen in der Erwachsenenkultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Markefka, Manfred u. Bernhard Nauck (Hg.) (1993). *Handbuch der Kindheitsforschung*, Neuwied, Kriftel, Berlin: Luchterhand.

Neumann, Karl (1993). Zum Wandel der Kindheit vom Ausgang des Mittelalters bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts. In: Manfred Markefka und Bernhard Nauck (Hg.): *Handbuch der Kindheitsforschung*. Neuwied, Kriftel, Berlin: Luchterhand. S. 191-205.

Paul, Jean (1997). „Impromptu’s, welche ich künftig in Stammbücher schreiben werde“. In: Norbert Miller u. Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hg.). *Jean Paul. Sämtliche Werke*, Abtlg. II, Bd. 3 *Vermischte Schriften II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 820.

Richter, Dieter (1996). *Pinocchio oder Vom Roman der Kindheit*. Frankfurt/M.: Fischer.

Roeder, Caroline (Hg.) (2014). *Topographien der Kindheit – Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*, Bielefeld: transcript.

Rousseau, Jean-Jacques (1971). *Émile oder Über die Erziehung*. Paderborn: Schöningh.

Ullrich, Heiner (1999). *Das Kind als schöpferischer Ursprung. Studien zur Genese des romantischen Kindbildes und zu seiner Wirkung auf das pädagogische Denken*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.

Internetquellen

URL 1: Nickel-Bacon, Irmgard. Kindheitsbilder in der Gegenwartsliteratur. Online verfügbar unter http://www.germanistik.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/Teilf%C3%A4cher/Didaktik/Personal/Nickel-Bacon/Nr._4_Kindheitsbilder.pdf [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 2: Pfeiffer, Ursula. Kindheit im Wandel – Zur Genese der Kindheit in der Moderne und den Bedingungen des Aufwachsens heute. Online verfügbar unter www.ph-weingarten.de/.../downloads/geschichte_kindheit.pdf [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 3: Trepte, Hans-Christian (2012). Literarische Variationen der polnischen Peripherie. In: *Jahrbuch Polen* 2012, S. 82-94. Online verfügbar unter <http://www.deutsches-polen-institut.de/assets/downloads/jahrbuch-polen/JP-Polen2012/Seiten-aus-Jahrbuch-2012-Trepte.pdf> [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

Mitteleuropa als kulturelles Zentrum im Werk Jiří Gruša

Ingrid Hudabiunigg

Annotation

Der Beitrag untersucht das Thema des kulturellen Zentrums Mitteleuropa in einer Reihe von literarischen und essayistischen Texten des Schriftstellers und Diplomaten Jiří Gruša. Die Texte beziehen sich auf politische und kulturpolitische Auseinandersetzungen während der gesamten Lebenszeit des Autors. Am Beginn steht die Reminiszenz des Autors an die Symbiose zwischen der deutschen und tschechischen Kultur in Prag bis zum Jahre 1938, auf die die Beobachtung der Zerstörung durch die faschistische und die sozialistische Diktatur folgt („Gebrauchsanweisung für Tschechien und Prag“). Danach werden die Gesellschaftskritik des Autors im Roman „Der 16. Fragebogen“ und die Auseinandersetzung um die „Charta 77“ in der Polemik seiner Essays behandelt. Gezeigt wird, dass in den Texten, die der Autor noch in seiner Zeit als Botschafter in Deutschland und Österreich schrieb, dieses Thema des geistigen Zentrums Mitteleuropa und seiner Gefährdung in Vergangenheit und Gegenwart durchgehend präsent war. Am Ende wird eine Würdigung Grušas als zweisprachiger Schriftsteller in der besten Tradition Mitteleuropas wiedergegeben.

Schlüsselwörter

Mitteleuropa, Charta 77, Dissident, Ausbürgerung, tschechisch-deutscher Schriftsteller

1. Überblick über Leben und Werk von Jiří Gruša

Das Etikett „Dichter, Dissident, Diplomat“, mit dem das deutschsprachige Feuilleton Jiří Gruša auszeichnete (Wiener Zeitung, 28.10.2011, in URL 1) bringt eine Verwunderung zum Ausdruck, eine Verwunderung über die Verknüpfung zweier Berufe, den des Schriftstellers und des Diplomaten, die meist als unvereinbare Gegensätze gelten. Wo der eine meist als Mittler im Auftrage einer Regierung sein Land repräsentiert, vertritt der andere nur die mit seinen eigenen Worten geschaffene Welt, die in totalitären Staaten häufig zur gerichtlichen Verfolgung ihres Schöpfers als Dissidenten Anlass bietet.

Jiří Gruša ist 1938 in Pardubice in der Tschechoslowakei geboren, ein Jahr vor der Okkupation der 1. Tschechoslowakischen Republik durch zwei Millionen Soldaten des faschistischen Deutschland.

In seiner Familie wurde ausschließlich Tschechisch gesprochen. Erst im Gymnasium in Pardubice hatte er nach Russisch, welches ab dem kommunistischen Regierungsumsturz 1948 obligatorische erste Fremdsprache in den Schulen wurde, eine „sehr unsägliche Einweihung“ (Hudabiunigg, 1995, S. 2) in das Deutsche.

Er studierte danach in Prag an der Karls-Universität erst Bohemistik und Geschichte, wechselte aber aus Ungenügen an den gebotenen Inhalten im zweiten Jahr zur Philosophie als Hauptgegenstand, worin er schließlich promovierte. Als Mitbegründer der nichtkommunistischen Literaturzeitschrift „Tvář“ machte gleich seine erste Veröffentlichung, eine Abrechnung mit der stalinistischen Poesie der fünfziger Jahre, den jungen Redakteur politisch verdächtig. Der Parteiapparat setzte ihm solange zu, bis er 1964 erschöpft ins Krankenhaus musste. Sein Freund Václav Havel setzte seine Arbeit in der Redaktion fort. Später sammelten beide Unterschriften für einen ordentlichen Schriftstellerkongress, demokratisch und von parteiunabhängigen Schriftstellern getragen. 1968 wurde Gruša zum Mitakteur des „Prager Frühlings“. Nach der Okkupation der Tschechoslowakei durch die Truppen des Warschauer Paktes gab er gemeinsam mit Ludvík Vaculík die Untergrund-Edition „Edice petlice“ – zu deutsch „Hinter Schloß und Riegel“ heraus. 1969 wurde er wegen der Teilveröffentlichung des angeblich pornographischen Romans „Mimner“ strafrechtlich verfolgt. 1970 folgte das offizielle Verbot literarischer Betätigung.

In den folgenden Jahren arbeitete er in der Verwaltung einer Prager Baugenossenschaft, während seine Texte im Samisdat zirkulierten. Die Veröffentlichung seines Romans „Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přitele“¹ brachte ihn erneut in das Visier der Staatsanwaltschaft. Er wurde des Umsturzes der staatlichen Ordnung beschuldigt und eingekerkert. Der deutsche Literatur-Nobelpreisträger Heinrich Böll wollte ihm helfen und wandte sich an die tschechische Regierung, um seine Haftentlassung zu erreichen. Nach zwei Monaten kam Gruša aufgrund dieser Intervention frei. 1990 konnte er seine erste Reise in den Westen antreten. Erst fuhr er in die USA, dann in die Bundesrepublik Deutschland, wo ihm in der Wohnung eines Freundes ein eingeschriebener Brief der Tschechoslowakischen Botschaft zugestellt wurde. Darin wurde ihm der Entzug der Staatsbürgerschaft seines Heimatlan es mitgeteilt. Er war also im Alter von 42 Jahren plötzlich staatenlos². Sehr schwere Jahre folgten, in denen Gruša

1 Grušas Roman entstand zwischen 1974 und 1975 und kam zuerst im Samisdat in der Edition Petlice heraus. In gedruckter Form wurde er danach herausgegeben im Verlag Sixty-Eight Publishers im kanadischen Toronto (1978, 1979), in der Tschechoslowakei im Jahr 1990 im Verlag Atlantis (s. dazu Editorische Bemerkung. In Gruša, 2014, S. 393).

2 Gruša wählte sehr bewusst und aufgrund der kulturellen Nähe Deutschland als Land seines Exils. Über die ersten Jahre, in denen er mit großen Schwierigkeiten versuchte, seine eigenen Texte zu übersetzen, s. Cornejo in URL 2

sich eine Existenz als Schriftsteller der deutschen Sprache aufbaute³. Nach dem Sturz des Regimes durch die „Samtene Revolution“ wurde Gruša von seinem Mitstreiter Václav Havel zum tschechischen Botschafter in Deutschland ernannt. Anschließend war er kurz Schulminister in Prag, danach Botschafter in Österreich und schließlich Präsident des PEN, der Weltvereinigung der Schriftsteller. 2011 ist Gruša in Deutschland gestorben.

2014 begannen der österreichische Wieser Verlag in Klagenfurt und der tschechische Barrister Verlag in Brünn mit einer zehnbändigen Jiří-Gruša-Werkausgabe, die 2018 abgeschlossen sein soll. In der Ankündigung des Verlags wird folgendermaßen auf die Intention dieses großen Vorhabens eingegangen:

„Das literarische und essayistische Œuvre des Schriftstellers, Intellektuellen und Diplomaten lässt sich dezidiert als ein Werk von europäischem Format beschreiben. Dies gilt in einem doppelten Sinn: im Hinblick auf seine ästhetische Qualität wie auch hinsichtlich seiner zukunftsweisenden transnationalen Diktion und Dimension.“
(Wieser Verlag, Jiří Gruša Werkausgabe in URL 3)

2. Mitteleuropa als geistiges Zentrum in Grušas Werk

Als Gruša nach dem Abitur zum Studium nach Prag ging, konnte er noch nicht ahnen, welche schicksalhaften Jahre vor ihm lagen. Es sollten 22 Jahre werden, die ihn aufgrund der literarischen und politischen Konflikte, in die er eingriff, für sein gesamtes übriges Leben prägen. Bei seiner Ankunft als Student erinnert er sich an einen ersten Besuch in Prag, noch als Kind mit seiner Familie, also zum Beginn der Enteignungen durch die sozialistische Regierung. Im *Viertel namens Weinberge*⁴ versammelten sich die Familienmitglieder nach dem Begräbnis des Großvaters, Wirt in einer Gastwirtschaft in der Balbínstraße, zum zweiten Mal an diesem Tag zu einer Trauerfeier. Die Familie hatte im Nachlass des Großvaters das Papier gefunden, das *unserem Toten den tödlichen Schlag versetzt hatte* (Gruša, 2003, S. 108). Das Wirtshaus wurde auf Anweisung der sozialistischen Regierung zeitgleich mit dem Tod des Eigentümers nach den neuen Gesetzen enteignet, was der Enkel in folgende Polemik fasst:

Das Wirtshaus sollte unserem Volke anheimfallen. Seltsam! Waren nicht wir das Volk? Ging es hier nicht volkstümlich zu? Jedenfalls war die Schenke keine Hochburg der Großindustrie oder der politischen Macht. (Gruša, 1999, S. 108).

3 S. Ingrid Hudabiunigg (1995). Der Artikel basiert auf einem Interview, welches die Autorin in den Amtsräumen der tschechischen Botschaft in Bonn mit Dr. Gruša führte.

4 Die deutsche Bezeichnung ist für die deutschsprachigen Leser des Büchleins „Gebrauchsanweisung für Tschechien und Prag“ gedacht. In diesem Kapitel finden sich eine Reihe autobiographischer Details über Grušas Leben und Erleben.

Die traditionsreiche *Hospoda*, durch die sozialistische Regierung später zur *Rohstoffsammelstelle VB* umgewidmet, hatte eine eng mit den Autoren der tschechischen Literatur und Musik verknüpfte Geschichte gehabt. Über die Einrichtung, den Stammtisch der tschechischen Literaten, die Musik und die hitzigen und oft feucht-fröhlichen Debatten resümiert Gruša:

[E]s stand auch ein Piano dort, auf dem der Liedermacher Chalanda die bekannte „Hradschenuhr“ komponiert hatte. Hinter dem Instrument der Stammtisch, an dem schon der Nestor aller in Prag schreibenden Tschechen, Jakub Arbes, zu sitzen pflegte – als lebendes Gewissen all dessen, was sich im tschechischen Volk seit 1848 ereignet hatte. (Gruša, 2003, S. 108-109)

Das überlieferte Familiennarrativ zeigt, wie sehr mehrere Generationen die tschechische Tradition der Geselligkeit und Alltagskultur mitgebaut hatten und stolz darauf waren, an diesem Mit- und Durcheinander teilzuhaben und es herrlich fanden, ein Glied in dieser bedeutungsschweren Kette zu sein (Gruša, 2003, S. 108).

Natürlich wurde in der *Hospoda* auch politisiert, jedoch vor allem in satirischer Form, da auch der nachmals weltbekannte Schöpfer des *Schwejk* zu den Stammgästen zählte:

Hier hatte Hašek die Partei des „mäßigen Fortschritts im Rahmen des Gesetzes“ zum Leben erweckt, hier hatte er seine fulminanten Reden gehalten und seine Niederlage als Landtagskandidat begossen. Was ihm nicht schwerfiel am Stammtisch seiner Kollegen, Prager Literaten der tschechischen Zunge. (Gruša, 2003, S. 109).

Ganz in der Tradition der Gäste in der Gastwirtschaft „Der Goldene Liter“ wird Jiří Gruša in dieser Stadt seine ersten Schritte als Dichter und Schriftsteller machen. Auch versucht er sich als Übersetzer aus verschiedenen Sprachen. In einer Feldpostausgabe findet er im Prager Straßengerümpel deutsche Gedichte des in Prag in der *Herrengasse unten in der Stadt* (Gruša, 2003, S. 112) geborenen René Rilke, die ihn mit dem *Lautmalerische(n)*, so anders verankert als in der tschechischen Sprache (Gruša, 1999, S. 113) tief beeindruckten und die er versucht ins Tschechische zu übertragen.

Und die Stadt? Welche *Archäologie der Prager Gezeiten* (Gruša, 1999, S. 111) entdeckt der junge Student? Voll Bewunderung sieht er die Schönheit der Stadtanlage, die barocken Kuppeln, die Paläste, den majestätischen *Hradschin*. Im Wettbewerb mit Wien und Budapest musste wohl Prag wie in der *ersten Runde eines Paris-Urteils* in einem Kampf um *Europas Mitte* (Gruša, 1999, S. 111) dereinst die *Schönheitstrophäe* (Gruša, 1999, S. 111) errungen haben. Doch was war mit ihr geschehen?

3. Die Zerstörung des Zentrums durch die Peripherie

Bei seinen Wegen durch die Stadt wurde ihm bewusst, *dass sich hier ein Verbrechen abgespielt haben musste* (Gruša, 1999, S. 110). Sein Eindruck von Prag in diesen späten fünfziger Jahren war bedrückend, denn die Stadt erlebte er als *halb leer, schmutzig und grau* und bereits dabei, *Paneláki, die Plattenhäuser, um sich herum zu bauen* (Gruša, 2003, S. 110). Überall sah er *abbröckelnde Fassaden und verrostete Rolläden* (Gruša, 2003, S. 110).

Mit der ihm eigenen beißend-bitteren Ironie beschreibt er das Standbild des sowjetischen Diktators über der Stadt als *das größte Denkmal der Welt, das je ein Volk einem fremden Tyrannen* (Hervorhebung I.H.) erbaut hatte (Gruša, 1999, S. 112).

Für ihn wird immer klarer, dass das von Moskau aus massiv unterstützte sozialistische Regime die Stadt abschneidet von der mitteleuropäischen Kultur, mit der sie jahrhundertlang im steten Austausch verbunden war. Die negative Veränderung der Stadt Prag stellt er folgendermaßen dar:

Die Schönheit hat sie von den Italienern, doch sie verstümmelte sie. Die Erhabenheit von den Deutschen, doch sie erniedrigte sie. Ihr Geheimnis hat sie von den Juden, doch bekennt sie sich nicht zu ihnen (Gruša, 1999, S. 113).

Und er sieht sich selbst als Teil des *Trümmergeschlechts*, vor dem die von ihm trotz allem verzweifelt geliebte Stadt langsam zu einem *Müllhaufen* (Gruša, 1999, S. 113) verkommt, denn *diese Trümmer fielen nicht auf, sie ragten nicht mahnend empor, sie setzten sich schlicht und einfach aus den endlosen Sperrmülltagen zusammen* (Gruša, 1999, S. 113).

Der Verfall hat seine Akteure, die sehr wohl ihre Ziele verfolgen, denn alles das, was noch irgendwie an die Vergangenheit mit ihrem vielfältigen (mittel)europäischen Beziehungsgeflecht erinnert, wird auf Geheiß des Regimes ausgemerzt. Auch Bücher und Straßenschilder sind betroffen:

Diese unsichtbaren Trümmer erstreckten sich über Keller, in denen Bücher mit Kneifzangen zerrissen wurden. Sie bestanden aus alten Straßenschildern, die unauffällig, aber unaufhaltsam neuen Schildern mit neuen Namen weichen mussten. (Gruša, 1999, S. 114).

Die von Moskau aus durch das tschechoslowakische Regime kritiklos übernommene Vorstellung, die sozialistische Zukunft durch radikale und gewaltsame Umgestaltung errichten zu können, kostet ungeheure Opfer an Menschen, die sich nicht mehr gegen diese kollektive Verirrung wehren können. In Grušas Zeilen klingt auch der Prozess an, den George Orwell in seiner Dystopie „1984“ in Gestalt

des „Neusprech“ (URL 3), einer vom herrschenden Regime vorgeschriebenen und künstlich veränderten Sprache, geißelt hatte:

Die Trümmer begruben lebendige Menschen, denen das langsame, lautlose Sterben willkommen zu sein schien. Denn besonders Menschen wurden namenlos gemacht, und am Beispiel der Verstummtten konnte man sehen, wie schnell das geschieht. Dieser Umbenennungswahn machte schließlich aus der Sprache einen Müllhaufen. (Gruša, 1999, S. 114).

Gruša kritisiert mit dieser Darstellung die vom tschechoslowakischen Regime erzwungene Sprachmanipulation, welche die nun herrschende Ideologie öffentlich und in allen Bereichen durchsetzen soll. Durch diese findet - in Analogie zum stalinistischen Umgang mit unerwünschten Personen - eine Verurteilung zum Schweigen statt, wobei auch über die Verstummtten geschwiegen werden muss.

In dem in den ersten Jahren in Deutschland verfassten Essay „Vom Spießbürgertum des Fortschritts“ (Gruša 2014) weitet Gruša diese Argumentationslinie in einem historischen Rahmen aus. Im Gegensatz zu der Geschichtsschreibung, die den *Untergang der mitteleuropäischen Kulturgemeinschaft* meist in das Jahr 1918 legt, ist er der Meinung, dass es zwar eine *gewisse nationale Abgrenzung* (Gruša, 2014, S. 145) gegeben habe, aber noch keine *Auflösung [...] des gegenseitigen Befruchtens*. Er sieht *trotz aller Erschütterungen [...] eine Zeit der bewundernswerten Blüte* (Gruša, 2014, S. 145), und er nennt Kafka, Musil, Schulz und ihre tschechischen Weggenossen wie Jaroslav Hašek, Ladislav Klíma, die Brüder Čapek u.a. als Träger gemeinsamen mitteleuropäischen Gedankenguts in der Literatur.

Für ihn ist erst das Jahr 1938 das Jahr des Zerfalls (Gruša, 2014, S. 146), durch die *Eliminierung zuerst des jüdischen Elements in Böhmen, dann des deutschen und schließlich des tschechischen* (Gruša, 2014, S. 146). Dass er in dieses Szenario das „Tschechische“ einschließt, mag erst einmal verwundern. Gruša stützt seine Argumentation dabei auf den kommunistischen Februarmsturz im Jahr 1948, der für ihn der Ausgangspunkt für die Gängelung und letztlich Eliminierung der tschechischen Literatur war. Er führt dies auf die Verordnung des sogenannten „sozialistischen Realismus“ zurück, jener

Marschroute, die obrigkeitlichen Kitsch als einzige Ausdrucksmöglichkeit diktiert: Sing Vogel (mein Lied) oder stirb. Darüber was „Realität“ ist, entscheidet die zuständige ideologische Abteilung. Und darüber, was zur gegebenen Zeit gerade Sozialismus ist, denn auch er ist wandelbar, befindet der letzte Beschluss dieses oder jenes Plenums. (Gruša, 2014, S. 160)

Er versuchte sich mit den Mitteln des Schriftstellers von dem Diktat der Nomenklatura des moskautreuen Regimes zu distanzieren. In seinem während der Zeit der „Normalisierung“ geschriebenen Roman „Der 16. Fragebogen“ muss der auktoriale Erzähler Jan Chrysostomus Kepka nach der sowjetischen Invasion im Jahr 1968 bereits zum 16. Mal einen Kader-Fragebogen ausfüllen, der die Voraussetzung für eine Anstellung ist. Der Roman nimmt intertextuell das Thema der Fragenbogenformulare auf, die schon in Jaroslav Hašek's „Abenteuern des braven Soldaten Schwejk“ karikiert worden waren. Bei Gruša werden diese jedoch zu dem alle Lebensbereiche erfassenden Symptom bürokratischer Machtausübung des sozialistischen Regimes über den ihr wehrlos ausgelieferten Menschen. Der Roman wird heute nicht nur als *provokatives literarisches Experiment* (Dobiaš, 2014, S. 351) gegen die durchgehende Reglementierung der Tschechen und Slowaken gesehen, sondern als ein in der europäischen Romantradition stehender Bildungsroman mit der *Suche des Helden nach der eigenen Identität in den Fragmenten der Vergangenheit* (Dobiaš, 2014, S. 356).

Die Polemik gegen die Gängelung des gesamten Kulturbetriebs durch die Parteifunktionäre findet eine Fortsetzung und Zuspitzung in dem Beitrag „Zehn Jahre Charta 77. Zum Gedenken an Jan Patočka“ (Gruša, 2014), der 1987 im ORF Radio Österreich 1 gesendet wurde.

Zum historischen Hintergrund: Neun Jahre nach der Niederschlagung des „Prager Frühlings“ im Jahr 1968 erhielt die Menschenrechtsbewegung, begünstigt durch internationale Abkommen im Rahmen der weltweiten Entspannungspolitik (vor allem durch den Helsinki-Prozess seit 1975) neuen Aufwind. Am 1. Januar 1977 veröffentlichten 242 Bürger/innen der ČSSR ein Schreiben an die Prager Regierung, genannt „Charta 77“, in dem die Einhaltung der Menschen- und Bürgerrechte gefordert wurde. Die in der Charta gegenüber der Regierung erhobenen Anschuldigungen wogen schwer: Die ČSSR, angeblich auf dem Weg in eine freie und klassenlose Gesellschaft, sei in Wirklichkeit ein „gesetzloser Leviathan, dessen Untertanen von einem unkontrollierten Parteiapparat als permanente Geiseln gehalten würden“ (Möbius, 2008).

Der Text der Charta wurde in führenden Zeitungen der demokratischen europäischen Staaten wie der britischen „The Times“, der französischen „Le Monde“ und der westdeutschen „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ veröffentlicht.

Wie Gruša als einer der Erstunterzeichner berichtet, reagierte das Regime auf die Veröffentlichung mit einer „Hetzkampagne“, die in ihrer Heftigkeit sogar die Chartisten überraschte. Es folgten *barbarische Hasstiraden, Verleumdungen, Protestversammlungen der Werktätigen (gegen einen nicht veröffentlichten Text), Verhaftungen, Todesfälle, Gerichtsverfahren* (Gruša, 2015, S. 269).

Der Philosophieprofessor Jan Patočka, der den Text maßgeblich formuliert hatte, wurde einem mehrstündigen Verhör unterzogen, in dessen Folge er zusammenbrach und an einem Herzversagen starb. Gruša rechnet zusammen, dass in den nächsten 10 Jahren die sieben für eine etwa einjährige Amtsperiode ausgesuchten Sprecher der Unterzeichner insgesamt wegen dieser Unterstützung 45,5 Jahre im Kerker verbringen mussten. (Gruša, 2015, S. 272).

Die Chartisten wurden als *Schiffbrüchige* (Gruša, 2015, S. 271) lächerlich gemacht. Da die Unterzeichner jedoch alle *wegnormalisierten* Gesellschaftsschichten repräsentierten, wurden durch die in diesem Kontext pejorative Bezeichnung *Schiffbrüchige* – so Gruša – *fast freudianisch* (Gruša, 2015, S. 271) die Ängste des Regimes zum Ausdruck gebracht. Somit hätten alle Kräfte der tschechoslowakischen Gesellschaft, die eine Besinnung auf humanistische Werte einforderten, einschließlich des späteren Nobelpreisträgers Jaroslav Seifert, durch den sowjetischen Usurpator und seine ergebenen tschechischen Gefolgsleute Schiffbruch erlitten. Die totale *Resowjetisierung* des Landes und die *Sterilität des erstarrten Gesellschaftsmodells* (Gruša, 2015, S. 271), fußend auf dem Marxismus-Leninismus, wären dennoch nur ein *Pyrrhus-Sieg*. Im Untergrund waren immer mehr Editionen der „Samisdat-Reihen“ geschrieben und ohne offizielle Lizenz vervielfältigt worden, die sich mit allen *bedrückenden Fragen des ČSSR-Alltags* einschließlich der negativen Auswirkungen des von der Peripherie Europas her aufgezwungenen sowjetischen Totalitarismus befassten (Gruša, 2015, S. 279). Zur Zeit des Vortrags im Jahr 1987 konnte der Schriftsteller noch nicht sehen, dass nur zwei Jahre später die kommunistische Regierung an dem Ort landen würde, den sie für die Chartisten vorgesehen hatte, dem von ihm drastisch benannten *Müllhaufen der Geschichte* (Gruša, 2015, S. 279).

1989, ebenso noch vor der „Samtenen Revolution“, hielt Gruša einen Vortrag zum Thema „Deutsch-Tschechische Nachbarschaft“ (Gruša, 2015, S. 328-336), in dem er auf das Erbe der Gemeinsamkeiten einer seit *vierzehn Jahrhunderten* existierenden Nachbarschaft einging. Darin warf er einen Blick auch auf das katastrophale Versagen des *deutschen politischen Verstandes, der es nicht zu verhindern vermochte, das historische Werk von dreißig oder vierzig Generationen aufs Spiel zu setzen und in einem Vabanque-Bummel zu verpulvern* (Gruša, 2015, S. 329).

Sein letztes Werk „Beneš als Österreicher“ erschien im Jahre 2012 kurz vor seinem Tod noch in der übersetzten tschechischen Fassung⁵, obwohl es von Gruša selbst zwar auf Tschechisch konzipiert, dann jedoch auf Deutsch geschrieben worden war. Das Hauptthema ist die „zweifache Kapitulation“ (Gruša, 2012, Klappentext) des Präsidenten der Tschechoslowakei, dessen Defätismus Hitler gegenüber im Jahr 1938 und die Kapitulation vor den Trägern des von Moskau inszenierten kommunistischen Putsches im Jahre 1948. Das als „Essay“ bezeichnete Buch ist im Grunde

5 Beneš jako Rakušan.

ein Faktenroman, da die Arbeit mit den Ereignissen wissenschaftlich⁶ verfährt. Die Darstellung des Protagonisten Edvard Beneš, der noch als Eduard in der K. und K. Monarchie getauft worden war, ist jedoch literarisch, oft satirisch. Gruša zeigt darin, dass aus der *ergiebigsten Kloake des mitteleuropäischen Nationalismus* (Gruša, 2012, S. 15) in Böhmen 1895 die erste nationalsozialistische Partei der Welt entstand – exklusiv für Tschechen, die dem Internationalismus der Sozialdemokratie abschwören wollten. Hitler hätte also, so Gruša sarkastisch, eigentlich *Tantiemen nach Prag* (Gruša, 2012, S. 16) überweisen müssen. Für diese rabiate, allerdings niemals rassistische Partei des „Národní socialismus“ wurde Beneš erst Außenminister, dann 1935 Präsident der Nation, die er mit anderen Politikern im Pariser Exil während des Ersten Weltkrieges geplant hatte: der Tschechoslowakei.

Beneš war bei den Dekreten, die noch heute seinen Namen tragen, federführend und – so Gruša – verantwortlich für den auch für die tschechische Bevölkerung tragischen „odsun“, die Vertreibung der 3,2 Millionen Sudetendeutschen.

4. Hoffnung auf Wiedergewinnung Mitteleuropas als kulturelles Zentrum

Gruša hielt trotz Verfolgung, Inhaftierung und Entzug der Staatsbürgerschaft unbeirrt und bis zu seinem Lebensende an dem Begriff „Mitteleuropa [als] Ort des Geistes“⁷ fest, der, wenn auch kein Staatsgebilde, so doch einen gemeinsamen Kulturraum beinhaltet. Über diesen geschichtlich, gesellschaftlich und kulturell ineinander verwobenen Teil des Kontinents stellte er vor dem Sächsischen Landtag in einem seiner letzten Vorträge fest:

Tschechien ist ein altes Gebilde. Gemeinsam mit Polen und Ungarn stellte es historisch und soziologisch eine Enklave dar, in der latinisierte, vorwiegend slawische Ethnien eine erfolgreiche Westerweiterung betrieben haben. Rom, Reich und Reformation – diese drei R waren als bildende Einflüsse äußerst wichtig. (Gruša, 2011 in URL 5)

Die Gedanken und Argumentationen dieses „Dichters, Dissidenten und Diplomaten“ in seinem Werk zusammenfassend, kann man feststellen, dass für Gruša die Gemeinsamkeiten zwischen Deutschland, Österreich, Tschechien und den angrenzenden Gebieten – also des Kulturraums Mitteleuropa – über viele Jahrhunderte gewachsen waren und immer wieder zu gegenseitigem fruchtbringendem Austausch führten. Seine Nüchternheit befähigte ihn aber auch zum sehr genauen Verstehen, welche Personen und Parteibildungen monomanische Trennungen mit jeweils desaströsen Ergebnissen besonders während seiner Lebenszeit zu verantworten hatten. Dabei wies er in seinen Schriften pointiert auf das Resultat des

6 S. dazu den Apparat an Anmerkungen. Gruša 2012, S. 155-167.

7 Titel des Vortrags: „Mitteleuropa – ein Ort des Geistes in einer Welt im Umbruch“.

militärischen Diktats von Moskau über die zum Satellitenstaat degradierte Tschechoslowakei hin. Die sowjetische Prägung des Realsozialismus mit den willfährigen Vollstreckern in den kommunistischen Regimen sah er als missglückte Versuche an, von der Peripherie aus die Mitte der europäischen Kultur mit den über Generationen aufgebauten humanistischen Werten zu eliminieren. Er hatte den Mut und die Konsequenz, sich diesen Strömungen unter Einsatz seiner ganzen Existenz mit den Mitteln des Schriftstellers entgegenzustellen.

Der österreichische Außenpolitiker Erhard Busek hat in seinem Vorwort zu „Der 16. Fragebogen“ (Busek, 2014, S. 7-8) Worte über seinen Freund gefunden, die das Vermächtnis Gruša als eines „Bürger(s) in zwei Sprachen“ (Busek, 2014, S. 7) und „ausgewiesenen Mitteleuropäer[s]“ für die nachfolgenden Generationen zeichneten: Jener habe, so Busek, „dazu beigetragen, die Gemeinsamkeit des Raumes darzustellen, nicht als Nostalgiker einer Habsburger Monarchie, sondern als Darsteller einer tiefen kulturellen Gemeinsamkeit“ (Busek, 2014, S. 8).

Abstract

The article examines the issue of Central Europe as cultural center in a number of novels and essays by the writer and diplomat Jiří Gruša. The texts refer to political and cultural issues during the whole lifetime of the author. At the beginning the reminiscence of the author of the symbiosis between the German and Czech culture in Prague until 1938 and the observation of the destruction by the fascist and socialist dictatorship (“Gebrauchsanweisung für Tschechien und Prag”) is presented.

Thereafter, the social criticism of the author in the novel “Der 16. Fragebogen” and in the fight about the “Charta 77” are shown. Even in the texts written by the author during his time as a diplomat after 1990 the topic of the intellectual center of Central Europe and its risk of destruction in the past and present could be depicted. At the end of the article an assessment of Gruša as a bilingual author and representative of the best tradition of Central Europe is cited.

Keywords

Central Europe, Czech-German culture, Samisdat, Charta 77, literary bilingualism.

Quellenverzeichnis

Gruša, Jiří (2003). *Gebrauchsanweisung für Tschechien und Prag*. München: Piper.

Zimmermann, Hans Dieter und Dalibor Dobiaš (Hg.) (2014-2018). *Jiří Gruša. Werkausgabe. Deutschsprachige Ausgabe. Gesammelte Werke in 10 Bänden*. Klagenfurt, Celovec: Wieser.

Gruša, Jiří (2015). Deutsch-Tschechische Nachbarschaft. Erwartungen - Möglichkeiten - Grenzen. In: *Werkausgabe. Deutschsprachige Ausgabe. Bd. 1. Essays und Studien bis 1989 (Essays I)*, S. 328-336.

Gruša, Jiří (2015). Vom Spießbürgertum des Fortschritts. In: *Werkausgabe. Deutschsprachige Ausgabe. Bd. 1. Essays und Studien bis 1989 (Essays I)*, S. 145-169.

Gruša, Jiří (2015). Zehn Jahre Charta. In: *Werkausgabe. Deutschsprachige Ausgabe. Bd. 1. Essays und Studien bis 1989 (Essays I)*, S. 268-284.

Gruša, Jiří (2014). Der 16. Fragebogen. In: *Werkausgabe. Deutschsprachige Ausgabe. Bd. 5 (Prosa III)*.

Gruša, Jiří (2011) Mitteleuropa als Ort des Geistes in einer Welt im Umbruch. Online verfügbar in: www.landtag.sachsen.de/dokumente/Rede_Auftaktveranstaltung_Jiri_Gruša.pdf. 9.09.2011. / [zuletzt geprüft am 11.06.2016].

Literaturverzeichnis

Busek, Erhard (2014). Zeitzeuge Jiří Gruša. In: Hans Dieter Zimmermann und Dalibor Dobiaš (Hg.) (2014-2018). *Jiří Gruša. Werkausgabe. Deutschsprachige Ausgabe. Bd 5. Prosa III*. (2014) *Der 16. Fragebogen*. S.7-9.

Cornejo, Renata (2012). Jiří Gruša – ein Autor zwischen zwei Sprachen und Kulturen. In: *Germanica* 51, 2012, p. 121-134. Online verfügbar unter <https://germanica.revues.org/2002> [zuletzt geprüft am 23.06. 2016].

Dobiaš, Dalibor (2014). Nachwort. In: Hans Dieter Zimmermann und Dalibor Dobiaš (Hg.) *Jiří Gruša. Werkausgabe. Deutschsprachige Ausgabe. Bd. 5. Prosa III*. (2014) *Der 16. Fragebogen*. S.347-365.

Hudabiunigg, Ingrid (1995). Biographische Aspekte des Schreibens in zwei Sprachen: Jiří Gruša -Dichter und Diplomat. In: Georg Kremnitz und Robert Tanzmeister (Hg.). *Literarische Mehrsprachigkeit Multilinguisme littéraire*. Wien: Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften. S. 2-10.

Möbius, Sascha (2008). Die „Charta 77“ als oppositionelle Plattform – Initiatoren, Wirkungen und Ziele, 23.02.2008 – 24.02.2008 Magdeburg. In: *H-Soz-Kult*, 30.01.2008. Online verfügbar unter <http://www.hsozkult.de/event/id/termine-8622> [zuletzt geprüft am 23.06. 2016].

Internetquellen

URL 1 http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/europa/europaarchiv/407829_Dichter-Dissident-Diplomat-Jiří-Gruša-72-jaehrig-verstorben.html?em_cnt=407829. / [zuletzt geprüft am 11.06. 2016].

URL 2 <https://www.wieser-verlag.com/> Jiří-Gruša –Werkausgabe/ [zuletzt geprüft am 11.06.2016].

URL 3 <https://de.wikipedia.org/wiki/Neusprech/> [zuletzt geprüft am 11.06.2016].

Die Geburt der ‚Prager deutschen Literatur‘ aus der Dichotomie Zentrum – Peripherie

Manfred Weinberg

Annotation

Der Beitrag zeigt, dass sich die Etablierung des Phänomens der ‚Prager deutschen Literatur‘ auf den beiden Konferenzen von Liblice von 1963 und 1965 ganz im Zeichen der Dichotomie von Zentrum und Peripherie vollzog. Diese fand vor allem in der wertenden Abgrenzung einer vermeintlich durchgängig humanistischen ‚Prager deutschen Literatur‘ (als Zentrum) gegen eine umfassend nationalistische, ja präfaschistische sudetendeutsche Literatur (als Peripherie) Anwendung. Erstaunlicherweise findet sich jedoch sowohl im Beitrag zur *Weltfreunde*-Konferenz von Paul Reimann als auch dem von Eduard Goldstücker zudem ein Argumentationsmuster, in dem Prag als Peripherie zu den Hauptstädten vermeintlich ‚welthistorischer Völker‘ (Reimann) oder zu Wien (als Hauptstadt Österreich-Ungarns bei Goldstücker) profiliert wird und die besondere Bedeutung der ‚Prager deutschen Literatur‘ gerade aus dieser peripheren Lage abgeleitet wird. Insgesamt ergibt sich die Diagnose einer inkonsistenten Begründung der einen ‚Prager deutschen Literatur‘, die nach einer Neukonzeption dieses Phänomens verlangt.

Schlüsselwörter

Prager deutsche Literatur, sudetendeutsche Literatur, Zentrum/Peripherie, Eduard Goldstücker, Konferenzen in Liblice

Im Folgenden wird das Phänomen der ‚Prager deutschen Literatur‘ als Folge einer höchst erfolgreichen literaturwissenschaftlichen Strategie vorgestellt.

Schon zwei Jahre vor der *Weltfreunde*-Konferenz zur ‚Prager deutschen Literatur‘ von 1965 hatte Eduard Goldstücker marxistische GermanistInnen zu einer Konferenz über Franz Kafka in Liblice zusammengerufen, der er, taktisch geschickt, den Titel *Franz Kafka aus Prager Sicht* gab. Einesteils war dieser Titel zwar ein ‚Etikettenschwindel‘, insofern die Tagung eigentlich nur eine groß angelegte Debatte darüber war, ob man sich als Marxist mit Kafkas Texten überhaupt befassen sollte (vgl. Weinberg, 2014). Andernteils konnte es Goldstücker als Erfolg verbuchen, dass es in der kommunistischen Tschechoslowakei (und damit im ‚Ostblock‘) überhaupt eine Konferenz zu Kafka gegeben hatte; allein diese Tatsache hat später

dazu geführt, dass diese Tagung immer wieder als Vorbote des Prager Frühlings beschrieben worden ist. Goldstücker gelang mit ihr aber noch etwas Anderes: Er behauptete kurzerhand einen Alleinvertretungsanspruch der Prager Germanistik für den Sonderfall Franz Kafka. Wörtlich: „Ich vermute [...], daß einige, mit dem Leben und Werk Franz Kafkas zusammenhängende Fragen doch am besten von Prag aus beantwortet werden können“ (Goldstücker, 1965a, S. 26). Am Ende der Tagung dekretierte er – als Reaktion auf eine scharfe Kritik Alexej Kusáks (Kusák 1967) – noch deutlicher, „daß gewisse Dinge nur von Prag aus gesagt werden können, aus der intimen Kenntnis dessen, was Prag zu Kafkas Lebzeiten bedeutete“ (Goldstücker, 1965b, S. 278). Aus meiner Sicht hat dieser auf der ersten Konferenz formulierte Alleinvertretungsanspruch schließlich auch zur Durchschlagskraft des auf der zweiten Konferenz etablierten Modells der einen ‚Prager deutschen Literatur‘ beigetragen. Von diesem Phänomen hatten zu jener Zeit wirklich (fast) nur die eine Ahnung, die auch auf der Konferenz sprachen. Wer also hätte ihnen ernsthaft widersprechen sollen?

Wenn man heute über die Weltfreunde-Konferenz spricht, dann meist nur von den definitiven Zuschreibungen Eduard Goldstückers (Goldstücker, 1967) und dem Beitrag von Kurt Krolop (Krolop, 1967), der das ganze Panorama der ‚Prager deutschen Literatur‘ kundigt und in allen Details entfaltet. Unerwähnt bleibt meist, dass am Anfang der stark weltanschauliche Beitrag von Paul Reimann stand. Reimann musste dabei als erster Redner ein Doppeltes leisten: das Thema der Konferenz zu marxistischen Bedingungen und eben den bestimmten Artikel im Untertitel „Konferenz über die Prager deutsche Literatur“ rechtfertigen. Er begann:

„Wenn wir von Prager deutscher Literatur sprechen, geht es nicht um die Klärung einer lokalen literarischen Problematik, sondern um die Erörterung von Problemen und Erscheinungen, die für die Herausarbeitung eines wissenschaftlich fundierten Bildes der Literaturentwicklung im zwanzigsten Jahrhundert wesentliche Bedeutung haben“ (Reimann, 1967, S. 7).

Reimann stellt also eine Enträumlichung (kein lokales Problem) *und* eine Entzeitlichung der ‚Prager deutschen Literatur‘ (wichtig für die Literaturentwicklung des ganzen 20. Jahrhunderts) an den Anfang. Wie aber ist zu eben diesen Bedingungen der bestimmte Artikel zu rechtfertigen? Reimann verschweigt nicht einmal den Konstruktcharakter des als einheitlich behaupteten Phänomens, wenn er ausführt, es gehe

„nicht darum, künstlich irgendeine literarische Schule zu konstruieren, die es nicht gegeben hat. Schon die Aufzählung der wichtigsten Autoren [...] weist darauf hin, dass es hier um Schriftsteller von sehr verschiedenem Charakter geht, dass sich in der Prager deutschen

Literatur nicht nur verschiedenartige, sondern sogar vielfach entgegengesetzte Tendenzen widerspiegeln“ (Reimann, 1967, S. 7).

Es folgt eine Variation des enträumlichenden und entzeitlichenden Arguments, wenn die ausdrücklich zugestandene Vielfalt im Zeichen einer „weltweite[n] Wirkung“ sowie von „Anregungen und Impulse[n] [...], die auf die Gesamtentwicklung sowohl der deutschen als auch der internationalen Literatur befruchtend wirken“, in eine Einheit überführt wird. Schon kann Reimann von einem „Kreis dieser Schriftsteller“ (Reimann, 1967, S. 7) schreiben und mit der Kreismetapher die Einheit als gegeben voraussetzen. Dabei habe die Prager deutsche Literatur rein gar nichts mit der deutschböhmischen oder sudetendeutschen Literatur zu tun gehabt. Weder etwa Egon Erwin Kisch noch Rudolf Fuchs hätten sich zur sudetendeutschen Literatur rechnen lassen wollen. Ihr Werk sei „in bewusster Opposition zu dem chauvinistischen Geist der Blut- und Bodenliteratur, die in den Grenzgebieten der Tschechoslowakei verheerend wirkte“ (Reimann, 1967, S. 8), entstanden. Hier also findet sich zwar das Argument von der Peripherie im Hinweis auf die Grenzgebiete; doch korrespondiert dem kein qualitativ *gefülltes* Zentrum.

Die Sortierung nach Zentrum und Peripherie findet sich allerdings noch an einer anderen Stelle bei Reimann, wenn er von „eine[r] Reihe von Völkern [spricht,] denen man den Rang historischer oder welthistorischer Völker zusprach“ (Reimann, 1967, S. 10) – England, Frankreich, Deutschland, Italien, ggf. Spanien. Auch Hegel habe historische von geschichtslosen Völkern unterschieden, und selbst Marx und Lenin seien zunächst von dieser Konzeption beeinflusst gewesen. Nur bei Herder lasse sich eine andere Konzeption finden, „die die Fähigkeit aller Völker zur Entwicklung einer eigenen Kultur anerkannte und in diesem Aspekt den kulturellen Aufstieg der osteuropäischen, insbesondere der slawischen Völker voraussagte“ (Reimann, 1967, S. 10). Die ‚welthistorischen Völker‘ – und unter ihnen besonders Deutschland – hätten sich selbst die Lizenz zur Hegemonie zugeschrieben; gleichzeitig sei aber die kulturelle Entwicklung in Deutschland in eine ‚langandauernde Periode der Stagnation‘ geraten. „Der Impuls für neue literarische Entwicklungen geht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr von Ländern aus, die bis dahin nur eine periphere Rolle spielten“ (Reimann, 1967, S. 11). Gemeint ist damit zunächst vor allem Russland. Doch „die alten Ansprüche einiger großer Nationen, besonders der deutschen, auf eine beherrschende Großmachtstellung auf dem Gebiet der Literatur [seien] durch die Entwicklung des kulturellen Eigenlebens auch der kleineren Nationen gründlich widerlegt“ (Reimann, 1967, S. 12) worden. Als Teil dieser Entwicklung versteht Reimann auch die ‚Prager deutsche Literatur‘. Diese Rechtfertigung des bestimmten Artikels bleibt frappierend, denn die Konfrontierung des Zentrums Prag mit dem peripheren Sudetendeutschland erweist sich so als nur eine Seite der Medaille. Tatsächlich wird die Einheit der ‚Prager deutschen Literatur‘ auch von der Peripherie her gerechtfertigt: als Stimme gegen den Hegemonieanspruch vermeintlich

‚zentraler‘ Völker, die sich in einer besonderen Form von Interkulturalität zeigt, für die Reimann die Übersetzungstätigkeit der Prager deutschen Dichter anführt.

Nun ist der Beitrag von Paul Reimann ja möglicher Weise nicht umsonst vergessen. Doch argumentiert Eduard Goldstücker nicht wesentlich anders. Bezogen auf dessen Argumentation mache ich es mir zunächst einfach und zitiere Jörg Krappmanns knappe Zusammenfassung aus seinem Beitrag zum Sammelband *Prag als Topos der Literatur*:

„1. Die eigentliche Prager deutsche Literatur ist datiert von der ersten Gedichtsammlung Rainer Maria Rilkes 1894 bis zur ‚deutschen antifaschistischen Emigrationsliteratur‘ in den 1930er Jahren.

2. Die Prager deutsche Literatur ist aufs schärfste abzugrenzen von der deutschböhmischen oder ‚sudetendeutschen‘ Literatur. Während die eine, ihrem Selbstverständnis nach, eine Vermittlerrolle zwischen den Kulturen einnahm, verharnte die deutschböhmische Literatur auf einem ‚militant nationalistischen‘ und antisemitischen Standpunkt. Die deutschböhmische Literatur ist aus diesem Grund auch künstlerisch minderwertig.

3. Die Autoren der Prager deutschen Literatur setzen sich aus gebürtigen oder aus der Provinz zugezogenen Autoren zusammen.

4. In Prag selbst existierte auch eine deutschböhmische Literatur“ (Krappmann, 2011, S. 33-34).

Krappmann resümiert: „Damit beansprucht Goldstücker für die Prager deutsche Literatur eine besondere Exklusivität, die sie von anderen regionalen oder Stadtliteraturen unterscheidet.“ Er weist die „Prager deutsche Literatur in zeitliche, politische und implizit auch literaturgeschichtliche Schranken“ (Krappmann, 2011, S. 34). Dem ist nicht zu widersprechen. Die engen ‚Schranken‘ sind vielmehr gerade eines der Mittel, mit denen die Einheit der ‚Prager deutschen Literatur‘ behauptet wird. Das ist aber noch nicht alles.

Auch Goldstücker rechtfertigt die Einheit der ‚Prager deutschen Literatur‘ mit dem enträumlichenden Argument, dass sie „über den lokalen Rahmen hinauswuchs und Weltbedeutung erlangte“ (Goldstücker, 1967, S. 21). Er fährt fort: „Schon vor dem Auftreten R.M. Rilkes gab es in Prag ein reges literarisches Leben, das jedoch über einen guten provinziellen Durchschnitt nicht hinausging“ (Goldstücker, 1967, 22). Unklar bleibt wiederum, was hier der Gegenbegriff zu ‚Provinz‘ sein soll, da Provinz als qualitativer (nicht räumlicher) Begriff erscheint. Die im doppelten Sinne – bezogen auf die Peripherie und Prag – nur ex negativo bestimmte Einheit der ‚Prager deutschen Literatur‘ als ‚nicht provinziell‘ verliert dann in einer weiteren Enträumlichung endgültig ihre Berechtigung: „In ihren größten Werken und ihrer Bedeutung nach ist sie nicht nur über den regionalen, sondern auch den nationalen Rahmen hinausgewachsen“ (Goldstücker, 1967, S. 25). Die ‚Prager deutsche Literatur‘ wird gleichsam zu einem leeren Zentrum, dessen Leere

offenbar nur weltanschaulich gefüllt werden kann. Von daher heißt es, sie sei „ein untrennbarer Teil des humanistischen Kulturerbes der Menschheit“ (Goldstücker, 1967, S. 26). Auch hier zeigt sich die Dichotomie Zentrum – Peripherie als bloße Hilfskonstruktion. Die ‚Prager deutsche Literatur‘ wird eben nicht als Literatur des Zentrums einer Literatur der Provinz oder Peripherie (und sei diese eine in Prag) entgegengesetzt. Vielmehr wird sie aus (fast) allen Kontexten herausgerückt und singularisiert.

Goldstücker unterschreibt im Weiteren ausdrücklich Pavel Eisners These vom „dreifachen Ghetto“ (Eisner, 1933), in dem die Autoren der ‚Prager deutschen Literatur‘ gelebt hätten (als Juden unter Christen, als Deutsche unter Tschechen und als sozial Höhergestellte unter sozial niedriger Gestellten). Während sonst bei jeder Gelegenheit die Interkulturalität der Böhmisches Länder jedenfalls bis 1938 als Zusammenleben von Tschechen, Deutschen, Juden beschworen wird, zieht Goldstücker einmal mehr harte Grenzen – allerdings nur, um vor dem Hintergrund eines solchen Dementis gelebter Interkulturalität die Prager deutschen Autoren als Übersetzer und Kulturmittler einmal mehr ins hellst mögliche Licht zu rücken. Man liest bei Goldstücker auch:

„Prag war die Hauptstadt des (wirtschaftlich, politisch und kulturell) fortgeschrittensten der unterdrückten Völker Österreich-Ungarns und deshalb auch einer der Hauptschauplätze des Nationalitätenkampfes, dessen Intensität die Prager Deutschen vor allen anderen zu spüren bekamen. Vom Standpunkt des Nationalitätenkampfes lag die Kaiserstadt Wien tief im Hinterland, Prag aber in der vordersten Frontlinie“ (Goldstücker, 1967, 29-30).

Hier wird die Modellierung ins Militärische verschoben: Wien ist Hinterland, Prag Frontlinie. Man kann dennoch Reimanns Argument wiedererkennen: An die Stelle des hergebrachten Zentrums Wien (wenngleich Österreich-Ungarn auf der Liste der ‚welthistorischen‘ Völker bei Reimann fehlt), tritt die bisherige Peripherie Prag. Und wiederum erscheint Prag als Ort einer spezifischen Interkulturalität, die sich im Nationalitätenkampf gewaltsam äußerte, wogegen dann die Prager deutschen Autoren – Brücken über die Ghetto-Mauern hinweg schlagend – einen allumfassenden Humanismus und Anti-Chauvinismus gestellt haben sollen.

Zuletzt: Die von Goldstücker propagierte Weltgeltung der ‚Prager deutschen Literatur‘ kann man nur als ‚erschwindelt‘ beschreiben. Sie hängt an der Trias Rainer Maria Rilke, Franz Werfel und Franz Kafka, von denen Goldstücker im dritten Abschnitt seines Beitrags jeweils einen Text genauer untersucht – von Rainer Maria Rilke zwei Gedichte aus dem *Stundenbuch*, von dem er zugibt, es sei „unter dem starken Eindruck verfasst, den das Russland der Jahre 1899–1900 auf ihn [Rilke] ausgeübt hatte“ (Goldstücker, 1967, S. 32), das also allemal nicht (allein) von Prag her verständlich zu machen ist. Schließlich wird das Werk des frühen Rilke mit

dem späteren Weltpoeten Rilke unhintergebar verkoppelt, denn die Gedichte zeigten schon den „voll entfalteten Bilderreichtum und [die] Sprachvirtuosität [...], mit denen Rilke sich einen unverrückbaren Platz in den Annalen der Weltpoesie sicherte“ (Goldstücker, 1967, S. 32). Bei Werfel wird auf ähnliche Weise eine falsche Kontinuität beschworen (vgl. Krappmann/Weinberg, 2014). Knapp gesagt: Die beiden Autoren, die Prag früh verlassen haben und dann erst zu Weltruhm gelangten, werden kurzerhand an Prag zurückgebunden, denn man braucht das Spätwerk, um die Weltgeltung Rilkes und Werfels zu erweisen, was nichts Anderes sagt, als dass die beiden zu ihren Prager Zeiten solche Weltgeltung eben noch nicht hatten. So bleibt für die ‚eigentliche‘ ‚Prager deutsche Literatur‘ unter dem Signum ihres ‚Weltruhms‘ wieder einmal nur Kafka.

Zusammenfassend: Weder die Argumentation Reimanns, noch die Goldstückers können den bestimmten Artikel nachvollziehbar rechtfertigen. Ihr eines Argument ist dabei die Abgrenzung von der sudetendeutschen Literatur, die zwar nach dem Muster Zentrum – Peripherie verläuft, aber das Zentrum eigentlich eben nur als ‚nicht provinziell‘ qualifiziert. Dieses sozusagen leere Zentrum wird dann notdürftig mit einer durchgängig humanistischen Haltung angefüllt, die aber nun wirklich keine Legitimation einer Einheit vorstellt. Sowohl bei Reimann als auch bei Goldstücker erscheint jedoch auch eine zweite Argumentationsfigur: Prag ist – im Verhältnis zu den Hauptstädten vermeintlich ‚welthistorischer Völker‘ (Reimann) oder zu Wien (als Hauptstadt Kakaniens bei Goldstücker) – Peripherie, wird gerade deshalb aber zum Ort eines neuen Zusammenlebens der Völker, das sich in der Haltung der Prager deutschen Autoren zu ihren tschechischen Landsleuten ausdrückt. Insofern lässt sich zuletzt doch von der Geburt der Prager deutschen Literatur aus der Dichotomie Zentrum – Peripherie sprechen; doch eben nicht nach einem einheitlichen Modell, was wiederum die theoretische Inkonsistenz der Argumentationslinien Reimanns und Goldstückers deutlich macht.

Die Schlussfolgerungen aus dieser Diagnose sind allerdings immens. Wenn Reimanns und Goldstückers ‚Fassung‘ der ‚Prager deutschen Literatur‘ dermaßen inkonsistent ist, bedarf es einer grundlegend neuen Beschäftigung mit diesem Phänomen. Immerhin gibt es inzwischen entschiedene Schritte zu einer solchen Neukonzeption. In Vorbereitung ist ein im Herbst 2017 erscheinendes Handbuch, das – nach zähem Ringen mit dem Metzler-Verlag, der aus Marketing-Gründen lange auf der Formel ‚Prager deutsche Literatur‘ bestand – den Titel *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder* (Becher et al., 2017) tragen wird. Zudem ist im Mai 2015 in Prag ein Pendant zur schon lange existierenden Arbeitsstelle zur deutschmährischen Literatur an der Palacký-Universität Olomouc gegründet worden – nämlich eine Forschungsstelle zur deutsch-böhmischen Literatur, deren Namen die intendierte Programmatik eines Setzens aufs Detail statt auf eine falsche Vereinheitlichung deutlich zu erkennen gibt: Kurt Krolop

Forschungsstelle für deutsch-böhmische Literatur¹ (vgl. Weinberg, 2012 und 2013). Dem Andenken Kurt Krolops ist dieser Aufsatz gewidmet.

Abstract

The paper shows that the establishment of the phenomenon of „Prague German Literature” at the two Liblice conferences of 1963 and 1965 was marked by the dichotomy of center and periphery. This was especially the case in the appreciable delimitation of a supposed subsequent humanist ‚Prague German literature’ (as center) against a presumed comprehensively nationalist, even pre-fascist, Sudeten-German literature (as periphery). Surprisingly, however, both in the contributions to the volume of the Weltfreunde-conference of Paul Reimann and Eduard Goldstücker, there is also an argumentation pattern in which Prague is profiled as a periphery to the capital cities of ‚worldhistorical peoples’ (Reimann) or to Vienna (as capital of Austria-Hungary by Goldstücker), and the particular significance of ‚Prague German Literature’ is derived precisely from this peripheral position. All in all, the diagnosis of an inconsistent reasoning for a ‚Prague German literature’ results, which demands a new conception of this phenomenon.

Keywords

Prague German Literature, Sudeten German Literature, Center/Periphery, Eduard Goldstücker, Conferences in Liblice.

Literaturverzeichnis:

Becher, Peter, Steffen Höhne, Jörg Krappmann u. Manfred Weinberg (Hg.) (2017). *Handbuch zur deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder*. Stuttgart: Metzler.

Eisner, Pavel. Německá literatura na půdě Československé republiky. In: *Československá vlastivěda, Bd. 7: Písemnictví*. Praha 1933. S. 325–377.

Goldstücker, Eduard (1965a). Über Franz Kafka aus der Prager Perspektive 1963. In: Eduard Goldstücker, František Kautman u. Paul Reimann (Hg.). *Franz Kafka aus Prager Sicht 1963*. Prag: Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften. S. 23–43.

Goldstücker, Eduard (1965b). Zusammenfassung der Diskussion. In: Eduard Goldstücker, František Kautman u. Paul Reimann (Hg.). *Franz Kafka aus Prager Sicht 1963*. Prag: Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften. S. 277–288.

¹ Siehe die Homepage der Kurt Krolop Forschungsstelle im Internet: <http://krolop.ff.cuni.cz>, [zuletzt geprüft am 30.9.2016].

Goldstücker, Eduard (1967). Die Prager deutsche Literatur als historisches Phänomen. In: Eduard Goldstücker (Hg.). *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur*, Berlin, Neuwied: Luchterhand. S. 21–45.

Krappmann, Jörg (2011). Anschwellender Bocksgesang. Eine Prager Coverversion mit Rilke. In: Almut Todorow u. Manfred Weinberg (Hg.). *Prag als Topos der Literatur*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. S. 31–45.

Krappmann, Jörg u. Manfred Weinberg (2014). Region – Provinz. Die deutsche Literatur Prags, Böhmens, Mährens und Sudetenschlesiens jenseits von Liblice. Mit Anmerkungen zu Franz Kafka als Autor einer Regionalliteratur. In: Peter Becher, Jozo Džambo u. Anna Knechtel (Hg.). *Prag – Provinz. Wechselwirkungen und Gegensätze in der deutschsprachigen Regionalliteratur Böhmens, Mährens und Sudetenschlesiens*. Wuppertal: Arco. S. 17–52.

Krolop, Kurt (1967). Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des „expressionistischen Jahrzehnts“. In: Eduard Goldstücker (Hg.). *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur*. Berlin, Neuwied: Luchterhand. S. 47–96.

Kusák, Alexej (1965). Bemerkungen zur marxistischen Interpretation Kafkas. In: Eduard Goldstücker, František Kautman u. Paul Reimann (Hg.). *Franz Kafka aus Prager Sicht 1963*. Prag: Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften. S. 169–180.

Reimann, Paul (1967). Die Prager deutsche Literatur im Kampf um einen neuen Humanismus. In: Eduard Goldstücker (Hg.). *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur*. Berlin, Neuwied: Luchterhand. S. 7–19.

Weinberg, Manfred (2012). Arbeitsprogramm der Kurt Krolop-Forschungsstelle zur deutsch-böhmischen Literatur an der Karls-Universität Prag. In: *brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien - Slowakei* N.F., 20, S. 169–185.

Weinberg, Manfred (2013). Die Liblice-Konferenzen und die geplante Kurt Krolop-Forschungsstelle für deutsch-böhmische Literatur. Nachdenken über ein nicht mehr mögliches Gespräch“, in: *brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien - Slowakei* N.F., 21 (2013), S. 125–138.

Weinberg, Manfred (2014). Die versäumte Suche nach einer verlorenen Zeit. Anmerkungen zur ersten Liblice-Konferenz Franz Kafka aus Prager Sicht 1963. In: Steffen Höhne und Ludger Udolph (Hg.). *Franz Kafka – Wirkung, Wirkungsverhinderung, Nicht-Wirkung*, in der Reihe: *Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 5. Köln, Wien, Weimar: Böhlau. S. 209–235.

Schwarze Mitte.

Zur Spur der Mutter bei Paul Celan und Art Spiegelman

Thomas Schneider

Annotation

Der Text verfolgt die Spur der Mutter in der Lyrik Paul Celans und im Independent-Comic Art Spiegelmans. Ausgehend von dem Versuch, diese Spur auch über die explizite textliche und bildliche Auseinandersetzung mit dem Thema hinaus strukturell nachzuzeichnen, wird angedeutet, auf welche Weise psychoanalytische Befunde zu einer Theorie des literarischen Sprechens über Traumata beitragen können.

Schlüsselwörter

Psychoanalytische Literaturwissenschaft, Lyrik, Independent-Comic, Shoah, Eltern-Instanzen, Mutterimago, Trauma

ICH KANN DICH NOCH SEHN: ein Echo,
ertastbar mit Fühl-
wörtern, am Abschieds-
grat.

Paul Celan, *Lichtzwang*

1. Einleitung

Die folgenden Ausführungen sind Teil eines Projekts, das die Spur der Mutter in Texten der Moderne zum Thema hat. Bezogen auf das Verhältnis von Zentrum und Peripherie kann es als Versuch verstanden werden, die Imago der Mutter als das Zentrum wichtiger Texte der Moderne auszumachen und zu zeigen, wie sich die Texte um dieses Zentrum herum organisieren und in Bezug auf dieses Zentrum als Peripherie: als immer schon randständige: als ausgesetzte und aussetzende Rede konstituieren. In ihrer für die analytische Durchdringung der hier skizzierten Zusammenhänge zentralen Studie *Schwarze Sonne* hat Kristeva (2007) im Anschluss an Freud und Lacan die Introjektion der Mutterimago als Ursache von *Melancholie und Depression* rekonstruiert und die zugleich psychisch regressive wie ästhetisch produktive Funktion der damit gegebenen Fixierung an Texten von

Nerval, Dostojewskij und Duras exemplarisch nachvollzogen. Die Krankheitsbilder von Melancholie und Depression können demnach grundsätzlich als Folge einer scheiternden Metaphorisierung verstanden werden. Dem von einer müttercodierten Schwermut Gezeichneten gelingt es nicht, sich von der Mutter abzulösen und die emotionale Kohärenz der infantilen Mutterbindung zu symbolisieren: sie in Zeichensysteme zu übertragen bzw. ein kohärentes Funktionieren von Zeichensystemen durch deren emotionale Grundierung überhaupt zu ermöglichen. Die Imago der Mutter verbleibt vielmehr als nicht angemessen zu repräsentierendes Ur-Objekt im Zentrum der Psyche, die sich in Bezug auf dieses beherrschende Introjekt nur als immer schon zersetzt erfahren und entsprechend segmentiert äußern kann. Die Artikulation des Melancholikers ist damit als fixierte eine zugleich fragmentarisierte, für die die Entfaltung der in dem präsymbolischen Ur-Objekt sprachlos gebundenen Kohärenz auf der suprasegmentalen, prosodischen Ebene der Sprache, durch „die sogenannte poetische Form, die die Zeichen auflöst und wieder zusammenfügt“ (Kristeva, 2007, S. 22), die einzige Möglichkeit einer produktiven Reinszenierung ist.

Mit dem Lyriker Paul Celan und dem Comic-Zeichner Art Spiegelman thematisiert diese Skizze zwei Autoren, für die der starke emotionale Bezug zur Mutter biographisch eindeutig und psychisch entsprechend manifest ist; durch die Shoah ist das Verhältnis zur Mutter für beide auf traumatische Weise intensiviert worden. Zunächst sollen einige Gemeinsamkeiten zwischen Celan und Spiegelman herausgestellt werden, um einen Aufriss der Thematik zu geben und Aspekte von deren traumatischer Dimension anzudeuten. Im Anschluss daran soll, zugleich positivistisch und collageartig, verfolgt werden, wie die Spur der Mutter die Texte Celans durchzieht, um im Kontext des ansatzweise freigelegten Verweisungszusammenhangs fragen zu können, wie die Instanz bzw. Imago der Mutter die lyrische Artikulation (mit)bestimmt: sie strukturiert und destrukturiert: ihre Struktur zu einer intensiv aporetischen macht und gerade durch diese Aporetik hindurch als eine Arbeit an und in der Sprache auszeichnet. Als von Anbeginn an intensives Ineinander einer analytischen Arbeit an Psyche und Sprache: als Arbeit am *Traumbesitz* (SU, 13) und Analysis des „Mutterwort(s)“ (*Vor einer Kerze*, SzS, 73, Z. 42), hat Celan seine dichterische Produktion in einer späten Phase explizit auch mit der Psychoanalyse Freuds engführen und deren Begrifflichkeit kritisch aufnehmen können.

2. Analogien

Für Celan und Spiegelman ist die Mutter biographisch aufs Engste mit den Anfängen der künstlerischen Produktion verbunden: wie Celan die deutsche Sprache, Literatur und Kultur durch seine Mutter kennen und lieben lernt, so fertigt Spiegelman schon früh gemeinsam mit seiner Mutter Zeichnungen an; beider Väter stehen bei diesem Tun auffällig abseits. Die Ermordung von Celans Mutter im Winter 1942 im Konzentrationslager Michailowka und der Suizid von

Spiegelmans Mutter 1968 stellen deswegen Traumata dar, mit denen die Gewalt der Shoah unmittelbar auch in jenen medialen Raum einbricht, der für beide eine Zone emotional hoch besetzter und behüteter Verständigung darstellte. Die daraufhin einsetzende und alles andere manisch absorbierende Arbeit an der Form, die in Sprache und Gedicht wie in Bild und Comic zu den innovativsten Auseinandersetzungen mit der Shoah führen wird, muss in ihrer Intensität auch von dorthin verstanden werden. Mit der Ermordung bzw. dem Suizid der Mutter in der Folge der Shoah affiziert deren maßlose Gewalt jeweils auch die Medien, die in der Mutter ihre repräsentative Instanz hatten, diese Instanz wiederum repräsentierten und der emotionalen Kommunikation mit dieser Instanz dienten. In jedem der auf diese Weise muttercodierten Zeichen ist fortan die Gewalt der Shoah anwesend; die Zeichen, die für die Auseinandersetzung mit dem traumatischen Gewaltgeschehen zur Verfügung stehen, er-innern immer auch die Male eben dieser Gewalt. Anders als für Spiegelman, der mit dem Independent-Comic in einem Medium arbeitet, das als solches vom Missbrauch unberührt blieb, führt die Identität von Mutter- und Mördersprache für Celan zu einer Verletzung, die sich dem Medium unmittelbar selber einschreibt und damit zu einer unaufhebbaren inneren Aporie seiner Dichtung wird: „Welches der Worte du sprichst – (/) du dankst (/) dem Verderben.“ (*Welchen der Steine du hebst*, SzS, 82, Z. 13-15)

Spiegelman hat den 1972, also vier Jahre nach dem Selbstmord seiner Mutter gezeichneten Comic *Gefangener auf dem Höllenplaneten* genannt und später in Band I von *Maus*, den ersten Teil der Rekonstruktion der Shoah-Erfahrung seiner Eltern, aufgenommen. So wie der Titel eine Identifikation seiner eigenen Position mit den Gefangenen der Konzentrationslager vornimmt, die bildlich auch an der Kleidung des Protagonisten deutlich wird, so weist der Untertitel *Eine Fallgeschichte* ausdrücklich auf die psychoanalytische Dimension des Geschehens hin. Diese Dimension ist schon an dem Foto ablesbar, mit dem der Comic noch vor dem Titel beginnt. Auf diesem Foto hat die Mutter des Autors ihre Hand bewahrend auf dessen Kopf gelegt: bewahrend im Sinne des mütterlichen Schutzes, zugleich aber auch im Sinne einer Fixierung des kindlichen Stadiums, in dem der Sohn sich aktuell befindet. Eine weitere und für den dargestellten Schuldzusammenhang zentrale Dimension der Geste des Handauflegens mag auch die der Übertragung von Schuld auf den Sündenbock sein, wie sie in 3. Mose 16, 20-22 geschildert wird.

Entsprechend steht im Zentrum dieser *Fallgeschichte* das Problem der Ablösung von der Mutter, die dem kindlich zusammengekauerten Protagonisten in der Erinnerung an ihre letzte Begegnung als behütende und bedrohliche Riesin erscheint. Die bruske Zurückweisung des Liebes(über)angebots, wie die Mutter es mit der Frage nach der Liebe ihres Sohnes ausdrücklich macht und mit dem sie in dessen Perspektive nur „schon wieder die Nabelschnur festzog“ (Spiegelman, 1998a, S. 103), wird nach dem Suizid der Mutter für den Protagonisten zum Einsatzpunkt einer Schuldzuschreibung und überwältigender Schuldgefühle, die ihn sich selbst hinter Gittern in der Position eines *Gefangenen auf dem Höllenplaneten* imaginieren

lassen. Der eigentliche „Knoten“ dieser „imaginären Knechtschaft“ (Lacan, 1973, S. 70) ist der Kurzschluss von Libido und Aggression zu einem unauflösbaren Ambivalenzkonflikt, dessen Momente in der Aufspaltung der Mutter in „Mami!“ und „Biest“ (Spiegelman, 1998a, S. 103; im amerikanischen Original „Mommy!“ und „Bitch“) zum Ausdruck kommen. Der Ausweg aus dieser Position einer Gefangenschaft im Imaginären ist umso versperrter, als zunächst beide Elternteile als Kommunikationspartner nicht mehr zur Verfügung stehen: mit dem Suizid der Mutter bricht auch die Instanz des Vaters zusammen, den der Sohn nun seinerseits zu halten gezwungen ist. Im Moment seines Zusammenbruchs wird für den Vater seine Frau zur apostrophierten „Mutter ... Mutter ...“ (Spiegelman, 1998a, S. 101) und das ödipale Dreieck mit dem unvermittelt in die Vaterposition versetzten Sohn im Zeichen der toten Mutter auf eine inverse und notwendig instabile Weise geschlossen.

Mit einer ersten Kurzversion beginnt 1972, also zeitgleich mit dem *Höllensplaneten*, Spiegelmans obsessive und sich über Jahrzehnte erstreckende Arbeit an *Maus*, in deren Zentrum lange Gespräche mit seinem Vater stehen, und die mit einer Psychoanalyse des Autors einhergeht. Diese Arbeit kann wesentlich auch als Versuch verstanden werden, die infolge der im Suizid der Mutter kulminierenden Shoah-Erfahrung im Innersten geschwächte Instanz des Vaters zu rekonstituieren, um den Bann des Imaginären in die Artikulationen einer wieder errichteten symbolischen Ordnung eintragen und auflösen und auf diese Weise auch die Mutter wieder anders – nämlich befreit von der eigenen imaginären Verstrickung – erinnern zu können. Über die Biographie des Autors hinaus leistet die dem Grauen von Auschwitz abgezwungene Rekonstruktion der Vater-Instanz Widerstand gegen die Depravierung, die auch und gerade diese Instanz durch den Terror der Nazis und die daraus resultierenden und über Generationen (bis heute) weitergetragenen Traumata erfahren hat. Was Spiegelman damit im peripheren Medium des Comics durchführt, hat seine genaue Parallele in Freuds direkt aufs kulturgeschichtliche Zentrum zielender Rekonstruktion der jüdischen Vaterreligion, die er mit *Der Mann Moses* und die monotheistische Religion 1939 im Angesicht des deutschen Faschismus unternahm.

Auch wenn das traumatische Moment der Biographien von Celan und Spiegelman nicht einfach identisch sein kann, so bestehen doch deutliche strukturelle Analogien: Celans Schuldkomplex resultiert daraus, die Eltern nach einem Streit mit der Mutter über die Möglichkeit des Untertauchens alleine gelassen, sie dadurch schutzlos der SS überantwortet und ihnen danach nicht mehr, wie es anderen möglich war, beigestanden zu haben. In seiner Deutung der traumatischen Sequenzen, die zu Celans Selbstmord am 20. April 1970 geführt haben, referiert Vogt (2000, S. 1043/44) die entscheidende Szene:

„1960 gestand er der schwedischen Freundin von Nelly Sachs, Eva-Lisa Lennartson, unter Tränen den ‚Verrat‘ an seinen Eltern. Es sei ihm nach der

Verhaftung seiner Eltern gelungen, zu diesen vorzudringen und die Hand seines Vaters durch den Stacheldraht hindurch zu ergreifen. Ein Wächter habe das gesehen und ihn in die Hand gebissen: „Und ich ließ Papis Hand los – denk dir, ich ließ die Hand los und lief davon.“

Es ist dies der Vorgang, der zu dem führt, was man als eine zweite Introjektion der Elterninstanzen bzw. Elternimages bezeichnen könnte: der lebenslange Prozess der Ablösung von den Eltern wird abgeschnitten und durch ein statisches Schuldverhältnis ersetzt. In Analogie zu Spiegelmanns Szenario kann diese reale und imaginäre Schließung als Konsequenz der das beherrschende Schuldgefühl generierenden Abschiedsszene auch aus der zweiten Strophe des ausdrücklich an die „Stunden- (/) mutter (/) Verzweigung“ (Z. 2-4) gerichteten Gedichts *Schwarzerde* (NR, 141) herausgelesen werden: „Ein aus der Hand und ihrer (/) Wunde dir Zu- (/) geborenes schließt (/) deine Kelche.“ (Z. 5-6) Die imaginäre Gefangenschaft, als welche Spiegelmann das Schuldverhältnis gegenüber seiner Mutter zeichnerisch exzessiv darstellt und über die Gespräche mit dem Vater zugleich reflektierend aufzulösen sucht, ist für Celan umso auswegloser, als nach dem Verlust beider Eltern keine dialogische Trauer- bzw. Traumaarbeit möglich ist. Gerade an der intendierten Dialogizität seiner Lyrik wird ihre intensive Monologizität deutlich. Ist das Gedicht für Celan „seinem Wesen nach dialogisch“, so ist jenes „Herzland“ (Celan, 2000a, S. 186), auf das jedes Gedicht zuhält, das psychisch „Besetzbares“ nur als „jenes Ferne“ (Celan, 2000b, S. 200), das nach dem Tod der Eltern nicht mehr zu erreichen und symbolisch nicht mehr einzuholen sein wird. Wird der Prozess der Ablösung von den Eltern traumatisch unterbrochen, so zeichnet dieser Bruch jeden Versuch einer nachträglichen Repräsentation bzw. Substitution der Instanzen, wie er zum normalen Ablösungsprozess gehört. Anstatt Instanzen der emotionalen und symbolischen Orientierung zu sein, werden die Eltern zu Images überhöht und verdinglicht und verbleiben wie die als Riesin gezeichnete Mutter Spiegelmanns als imaginäre Introjekte von quasi archaischer Dimension im Zentrum der Psyche.

3. Die Spur der Mutter in der Lyrik Celans

Im Folgenden soll der Spur der Mutter in der Lyrik Celans nachgegangen und provisorisch ein Feld von sich daraus ergebenden metaphorischen Verzweigungen und Überlagerungen skizziert werden. Nach meiner Übersicht sind es mindestens 26 Gedichte, die durch ausdrückliche Erwähnung oder eindeutige (biographische) Anspielungen einen Bezug zur Mutter herstellen; in chronologischer Reihenfolge: *Kein ankerloses Tasten stört die Hand* (Fw, 371), *Die Mutter, lautlos heilend, aus der Nähe* (Fw, 373), *Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine* (Fw, 399), *Nähe der Gräber* (SU, 17), *Schwarze Flocken* (SU, 19), *Espenbaum* (MuG, 30), *Todesfuge* (MuG, 40), *Der Reisekamerad* (MuG, 48), *Vor einer Kerze* (SzS, 73), *Stimmen* (SG, 91), *Radix, Matrix* (NR, 140), *Schwarzerde* (NR, 141), *Die Silbe Schmerz* (NR, 159), *La Contrescarpe* (NR, 160), *Und mit dem Buch aus Tarussa* (NR, 164), *In der Luft*

(NR, 166), *Wolfsbohne* (Zeitraum NR, 455), *Glanzloser* (Zeitraum NR, 458), *Hafen* (AW, 188), *Mutter, Mutter* (Zeitraum AW, 482), *Ihn ritt die Nacht* (LZ, 275), *Lauter* (LZ, 287), *Eingewohnt-entwohnt* (FS, 238), *Das unbedingte Geläut* (FS, 245), *Nah, im Aortenbogen* (FS, 253), *Ein Stern* (ZG, 358).

Aus dieser Übersicht seien noch einmal jene Gedichte herausgehoben, die eine ausdrückliche und direkte Erinnerung an die Mutter darstellen und ab 1942/43 auch die ihr angetane Gewalt ausdrücklich benennen: *Kein ankerloses Tasten stört die Hand* (Fw, 371), *Die Mutter, lautlos heilend, aus der Nähe* (Fw, 373), *Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine* (Fw, 399), *Nähe der Gräber* (SU, 17), *Schwarze Flocken* (SU, 19), *Espenbaum* (MuG, 30), *Der Reisekamerad* (MuG, 48), *Wolfsbohne* (Zeitraum NR, 455), *Mutter, Mutter* (Zeitraum AW, 482). Zu nennen wäre hier auch das Gedicht *Todesfuge* (MuG, 40), in dem die Mutter zwar nicht erwähnt wird, dessen 31. Zeile über das Personalpronomen „dich“ (nicht zuletzt als Reflex auf das intimisierende „wir trinken dich“ der 10. Zeile) auf die Ermordung der Mutter bezogen werden kann und das der Autor in einem Brief an Ingeborg Bachmann ausdrücklich auch in diesem Sinne als „eine Grabschrift und ein Grab“ bezeichnet hat: „Auch meine Mutter hat nur dieses Grab.“ (Bachmann/Celan, 2009, S. 127)

In einer ganzen Schicht der Celanschen Lyrik verbinden sich Anrede und Erinnerung an die Mutter mit der Erinnerung an die Landschaft der Bukowina. Als die in der Bremer Rede von 1958 evozierte „Gegend, in der Menschen und Bücher lebten“ (Celan, 2000a, S. 185), bleibt sie bis zuletzt der (verlorene) Hinter-Grund seiner Dichtung. Entsprechend der für diese Gegend einstehenden Metaphorik des Brunnens – beschwörend etwa in *Oben, geräuschlos* (SG, 109): „(Erzähl von den Brunnen, erzähl (/) von Brunnenkranz, Brunnenrad, von (/) Brunnenstuben – erzähl.“ (Z. 8-10) –, stellt *Espenbaum* (MuG, 30) in den Zeilen „Regenwolke, säumst du an den Brunnen? (/) Meine leise Mutter weint für alle.“ (Z. 5/6) die Verbindung zwischen der Erinnerung an den frühen Lebensraum und der an die Mutter ausdrücklich her. Shmueli (2000, S. 14) spricht mit Bezug auf genau diesen Zusammenhang von „Pauls Mutter-Traumwelt“. Es ist nicht zuviel der Spekulation, die Brunnen-Metaphorik mit ihrem lebenspendenden Aspekt und ihrem Bezug zur Metaphorik des Wassers – so explizit in *Am Brunnen* (SU, 14) – auch als ein sprachliches Substitut für die mit der Mutter verbundenen imaginären Gehalte zu lesen. Impliziert wäre darin allerdings bereits die Ambivalenz, die mit der unauslotbaren Dunkelheit und Tiefe von Brunnen und Wasser einen nicht weiter zu analysierenden Ursprung (re)inszeniert, der seine regressive Macht bis zur (zukünftig zu- statt abnehmenden) Sehnsucht einer endgültigen Vereinigung mit ihm entfaltet. Zugleich wäre darin auch die spätere Transformation in die jede Möglichkeit einer romantisierenden Konnotation aufkündigende Metaphorik des ‚Schachtes‘ angelegt. Die Sehnsucht nach einem (tragenden) Grund bzw. einem (abgründigen) Grund-Werden ist dabei schon in den frühen Gedichten an die Mutter angelegt, wenn die (Selbst-)Versicherung: „Denn du bist Ruhe, Mutter, Schimmer aus dem Grund.“ (Z. 14) in *Kein ankerloses Tasten* (Fw, 371) nur die

Negation des mit diesem Titel bereits als erfahren gesetzten haltlosen Flottierens in der Nachfolge Rimbauds darstellt. Ablesbar wird daran, dass in dem späteren Verlust der Mutter sich auch eine frühe Verlustangst realisiert, der „dein Gesicht“ (Z. 6) mit seinem „hellen Ruhn“ (Z. 9): Die *Mutter, lautlos heilend, aus der Nähe* (Fw, 373) sich immer schon zu entziehen droht bzw. immer schon entzogen hat. Auch der Hinweis von Chalfen (1983, S. 110), „daß Paul (...) bei der Loslösung von der Mutter versagt hatte“, verweist auf diesen psychodynamischen Untergrund der späteren Traumatisierung.

Als verlorene wird diese Imagination eines ruhenden Grundes in *Schwarzerde* (NR, 141) beschworen, wenn der im Titel mitgegebene Bezug zu der „(f)ruchtbare(n) Humusschicht in Südrußland und der Ukraine, auch in Celans Heimat Bukowina“ (Wiedemann, zit. n. Celan, 2005, S. 688) zur „schwarze(n) (/) Erde“ (Z. 1/2) gebrochen und über die Anrede „du“ mit der „Stunden- (/) mutter (/) Verzweiflung“ (Z. 2-4) identifiziert wird. Die Interferenz von heimatlicher Erde und jenem „Acker“ (*Radix, Matrix*, NR, 140, Z. 14), auf dem die Mutter im Lager zu Zwangsarbeit verpflichtet war, verweist mit den Zeilen „auch dieser (/) Fruchtboden klafft“ (*Radix, Matrix*, Z. 30/31) auf jene poetologischen Implikationen, die Celan durch Bezugnahme auf die Metaphorik von *Schwarzerde* und die damit verbundene Dimension der ‚Verzweiflung‘ im Zusammenhang mit der Frage nach dem verlorenen Grund der Dichtung in seinem Essay über Mandelstam thematisiert: „Die Frage nach dem Woher wird dringender, verzweifelter – die Dichtung – in einem seiner Essays über die Poesie nennt Mandelstam sie einen Pflug – reißt die untersten Zeitschichten auf, die, *Schwarzerde der Zeit*‘ tritt zutage.“ (Celan 2005, S. 688) Die in *Schwarzerde* enthaltene Ambivalenz von tragender und unerträglicher Erinnerung wird in ihrer poetologischen Dimension noch einmal deutlich, wenn man die Zeile „die feuchte Schwarzerde Neairas, neu umgebrochen jede Nacht“ aus Celans Übersetzung von Mandelstams *Hufeisen-Finder* (Celan, 2000c, S. 135) auf den Prozess des Zeilen(um)bruchs „Schwarzerde, schwarze (/) Erde“ (Z. 1/2) bezieht und damit als Hinweis auf die Brechung – strukturell: den Eintrag einer Differenz in eine Indifferenz – als eines der inneren Verfahren von Celans Textarbeit versteht.

Eine ähnliche Engführung von Verlust der Mutter und poetologischen Aspekten verläuft über das Substantiv ‚Blei‘ und das Adjektiv ‚bleiern‘. Die Erinnerung an die Ermordung der Mutter in *Espenbaum* (MuG, 30): „Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.“ (Z. 8) vermag die Zeile: „er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau“ (Z. 31) aus *Todesfuge* (MuG, 40) als Bezugnahme auf dieses konkrete Verbrechen zu bestätigen. Dass gerade diese Zeile von *Todesfuge* die einzige ist, deren Kadenz mit der der ihr vorhergehenden – „der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau“ (Z. 30) – einen Reim bildet, verweist wiederum auf die in *Nähe der Gräber* (SU, 17) gestellte Frage: „Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim (/) den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?“ (Z. 9/10) In der Intimität des „leisen“ Reims gehen die mit ihrer körperlichen Nähe „lautlos heilende“ (*Die*

Mutter, lautlos heilend, aus der Nähe, Fw, 373, Z. 1) und die für immer ferne „leise Mutter“ (Espanbaum, Z. 6) sprachlich auf. Das Gedicht *Das Schwere* (SzS, 65), das über seine apostrophische Anfangszeile „Das Schwere, das du mir zuwarfst.“ (Z. 1) und die Metaphorik des Steins ebenfalls als dialogisch auf die Mutter bezogen gelesen werden kann, bindet mit der „Rede von Blei.“ (Z. 8) die Dichtung aufs engste an die Ermordung der Mutter zurück und verweist mit der folgenden Zeile: „Rede von Blei, sobald uns der Mond glänzt.“ (Z. 9) zugleich auf das auch für die Sprachschichten von *Todesfuge* zentrale Ineinander von spät- bzw. pseudoroman-tischer Kunst und industriell organisiertem Tod.

Schwarzerde thematisiert mit der als „du“ apostrophierten „Stunden- (/) mutter (/) Verzweiflung“ (Z. 3-5) die Verzweiflung nicht nur als den Zustand, in dem allein die Mutter noch erinnert werden kann, sondern deutet durch die appositive Identifikation auf die Substitution der Mutter durch den Zustand der Verzweiflung selbst, die als in sich gebrochene „Stunden- (/) mutter“ zum beschädigten Medium nachträglicher Identifikation wird. Die von Kristeva im Zeichen der *Schwarzen Sonne* analysierten Zustände von *Depression und Melancholie* stellen Formen der Erinnerung an die Mutter auch in diesem Sinne dar: sie sind die psychischen Medien, in welchen die Mutter mit dem Ziel einer ebenso nachträglichen wie in der intendierten Totalität unmöglichen Vereinigung beschworen wird. Erinnerung an die Mutter wird im Modus der Melancholie zur Er-Innerung der Mutter: der Ab-Grund der Melancholie damit selbst zum Substitut des Grundes, als welcher die Gegenwart der Mutter bereits in den frühen Gedichten gegen die Verlustangst angerufen wird. Deren traumatische Bewahrheitung durch den realen Verlust führt zu Revokationsversuchen, die umso verzweifelter sind, als die nackte Gewalt die Sprache als das Medium des Mediums Melancholie selber zeichnet. Nach der Shoah birgt die (deutsche) Sprache selbst, „angereichert‘ von all dem“ (Celan, 2000a, S. 186), Spaltpotential. In bildlicher und struktureller Analogie zu *Kristevas Schwarzer Sonne* ist es die Figur des Oxymorons, in der die Gefahr der Spaltung zunächst noch traditionell fixiert: die Spaltung durch ein Instrument der Rhetorik als eine metaphorisch aufgehobene verstanden werden kann. Das Gedicht *Schwarze Flocken* (SU, 19) führt dabei über „die finsternen Sonnen ... Kind“ (Z. 8) unmittelbar zu dem das Gedicht *Todesfuge* paradigmatisch strukturierenden Oxymoron „Schwarze Milch der Frühe“ (Z. 1, 10, 19, 27). Von traditionell-rhetorischen: ästhetisierenden und romantisierenden Metaphorisierungen einer auf eine weibliche Imago fixierten Melancholie unterscheiden sich auch andere Zeilen früherer Gedichte kaum, so etwa in *Gesang zur Sonnenwende* (SU, 22): „O steinerne Masten der Schwermut! O ich unter euch und lebendig! (/) O ich unter euch und lebendig und schön, und sie darf mir nicht lächeln ...“ (Z. 14/15) oder in *Mohn* (SU, 15): „daß er dem Aug der süßesten von allen (/) sein Herz, das schwarz von Schwermut ist, entdeckt.“ (Z. 11/12) Über die in diesen Zusammenhängen ebenfalls traditionelle Metapher des ‚Herzens‘ lassen sich jedoch zunehmend bildlich und strukturell radikalisierte Formen der Evokation verfolgen, in denen die Repräsentation in Form einer imaginären Hypostase unterminiert

wird. Ist die Möglichkeit einer rettenden Identifikation mit der Mutter in *Stimmen* (SG, 91) noch als unvermittelt emotionale bzw. medial unmittelbare darstellbar: „Stimmen, vor denen dein Herz (/) ins Herz deiner Mutter zurückweicht. (/) Stimmen vom Galgenbaum her“ (Z. 21-23), so weist bereits *Die Hand* (MuG, 29) mit der invers identifikatorischen Zeile „und ich bleib dir ein Hohlweg im Herzen“ (Z. 7) nicht mehr zurück auf ein romantisch aufgeladenes Medium, sondern voraus auf das in klinischer Kälte „ausgeschachtete Herz, (/) darin sie Gefühl installieren“ (*Das ausgeschachtete Herz*, FS, 236, Z. 1/2). Nicht mehr von Herz zu Herz geht die Kommunikation, sondern es wird das „ausgeschachtete Herz“ in dem Gedicht *Schwarz* (AW, 191) als zum „Schacht“ (Z. 7) entäußertes und entleertes zum Medium einer Vergegenwärtigung, darin sich die Präsenz mit ihrer Absenz körperlich paart: „Schwarz, (/) wie die Erinnerungswunde, (/) wühlen die Augen nach dir (/) in dem von Herzzähnen hell- (/) gebissenen Kronland, (/) das unser Bett bleibt: (//) durch diesen Schacht mußt du kommen – (/) du kommst.“ (Z. 1-8) Aus „dem zuinnerst Vergrabnen“ (*Nachts*, MuG, 46, Z. 9) wird das „Grab der Gefühle“ (*Vor einer Kerze*, SzS, 73, Z. 20): „Du bleibst, du bleibst, du bleibst (/) einer Toten Kind, (/) geweiht dem Nein meiner Sehnsucht, (/) vermählt einer Schrunde der Zeit, (/) vor die mich das Mutterwort führte“ (Z. 38-42). Es ist das „Mutterwort“, die beschworene Fülle der Identität von Mutter und Sprache selbst, das vor die „Schrunde der Zeit“: vor die Identität von räumlichem Ausgesetztsein und zeitlichem Aussetzen als dem Modus einer räumlich und zeitlich unaufhebbaren Ausgesetzttheit führt.

Bevor der Zusammenhang von Mutterimago und Poetologie, darin sich der Ausdruck einer sich bis zum klinischen Krankheitsbild der Depression verhärtenden Melancholie und die Reflexion der Möglichkeit eines Sprechens, das sich nur mehr als sein eigener Abgrund verstehen kann, immer unauflöslicher überlagern, abschließend betrachtet wird, soll die Einschreibung der Problematik in den Kontext des Judentums zumindest noch angesprochen werden. Wie fast alle thematischen, metaphorischen und strukturellen Elemente seiner Dichtung, so hat Celan auch die Erinnerung an die Mutter zu Gehalten der jüdischen Religion in Beziehung gesetzt – ein Verfahren, das auch den Versuch darstellt, Anschluss an eine überpersönliche symbolische Ordnung zu finden, die in ihrem Wissen um traumatische Verlusterfahrungen deren objektivierten, zugleich intensivierten und distanzierten Ausdruck ermöglicht. Entsprechend hat Shmueli (2000) „Celans Kampf um sein ‚Jude-Sein‘“ (S. 77) in seiner Substanz als den um „ein Judentum, das Geschichte umfaßt und weit darüber hinausreicht“ (S. 83), verstanden. Explizit geschieht diese Bezugnahme (für unseren Zusammenhang) in den Gedichten *Schwarze Flocken*, *Vor einer Kerze* und *Radix, Matrix*, implizit immer wieder auch durch eine (un)mittelbar auf Gehalte des Judentums beziehbare Bild- und Sprachwelt. Am weitesten geht dabei wohl die Transposition, die das Gedicht *Nah, im Aortenbogen* (FS, 253) vornimmt, in dem über die „Mutter Rahel“ (Z. 4) an „die Personifizierung Zions als einer mütterlichen Gestalt“ (Scholem: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, zit. n. Wiedemann, in: Celan 2005, S. 782) erinnert und über „Ziw,

jenen Licht“ (Z. 10) zugleich eine Identifikation mit der jüdischen Vorstellung der Schechina als der weiblich konnotierten Immanenz Gottes in der Welt vorgenommen wird. Die Zeilen „Rübergetragen (/) alles Geweinte.“ (Z. 6/7) zitieren in diesem Zusammenhang das ‚leise Weinen‘ der Mutter aus *Espenbaum* gerade auch in seinem repräsentativen Aspekt des „für alle“ (Z. 6) und reflektieren in dem Partizip „Rübergetragen“ die Funktion des sprachlichen Prozesses als eines metaphorischen. Liest man die Zeilen des jiddischen Wiegenliedes parallel, die Celan an den Rand der dem Gedicht entsprechenden Stellen aus Scholems *Von der mystischen Gestalt der Gottheit* notiert hat: „Wenn die Mutter Rahel weint, wird der Messias das Weinen nicht mehr rübertragen können“ (Celan 2005, S. 782) – so überlagern sich in diesem textuellen Zusammenhang die Erinnerung von Mutter und (früher) Kindheit mit zentralen Motiven der jüdischen Mystik und des jüdischen Messianismus. Das hebräische Wort „*Hachnissini*“ (Z. 11): ‚Nimm mich in dich‘, das mit *Mandelnde* (ZG, 359) ein Gedicht der späten Jerusalem-Reise abschließt, zitiert ein Gedicht von Chaim Nachman Bialik, dessen erste und letzte Strophe den imaginären Gehalt des Wortes explizieren: „Birg mich unter deinen Schwingen! (/) Willst mir Mutter, Schwester sein? (/) Und dein Schoß mir Nest und Zuflucht (/) Flehender, verirrt Pein?“ (zit. n. Shmueli, 2000, S. 89 u. 90) Noch Celans spätem und verzweifelter Imperativ einer intendierten Heimkehr: „sag, daß Jerusalem ist“ (*Die Pole*, ZG, 362, Z. 9), ist somit die Spur der Mutter immanent, wie umgekehrt die Möglichkeit solcher Transpositionen auf die kulturgeschichtlich-geschichtsphilosophische und also nicht einfach individualpsychologisch reduzierbare Dimension der hier verhandelten Thematik verweist.

Die enge Verbindung von Bezugnahme auf die Mutter und Poetologie ist an den Gedichten *Nähe der Gräber*, *Todesfuge*, *Vor einer Kerze*, *Das Schwere* und *Schwarzerde* schon angedeutet worden. In *Schwarze Flocken* erfüllt sich der von der Mutter ausgesprochene Wunsch „Kind, ach ein Tuch“ (Z. 8) und ihr an den Sohn adressiertes „nun, da zu weinen du lernst“ (Z. 19) in dem unmittelbaren Konnex von Trauer und Textproduktion: „Kam mir die Träne. Webt ich das Tüchlein.“ (Z. 19), dessen appositive Form zugleich auf die Problematik des Übertragens der Trauer in Text und damit früh schon auf die Problematik des in *Nah, im Aortenbogen* reflektierten metaphorischen Prozesses, seine inner(st)e Gebrochenheit, verweist. Das auf diese gebrochene Weise Dichtung initiierende „Mutterwort“ (*Vor einer Kerze*, Z. 42) führt vor die „Schrunde der Zeit“ (Z. 41): in Richtung jener „Zeitenschrunde“ aus dem poetologischen Gedicht *Weggebeizt* (AW, 180), darin „ein Atemkristall“ (Z. 19) als „dein unumstößliches (/) Zeugnis“ (Z. 20/21) „wartet“ (Z. 19). Als Zeugnis und Zeugung wird das „Mutterwort“ bereits in dem frühen und zentralen poetologischen Gedicht *Der Reisekamerad* (MuG, 48) in seiner produktionsästhetischen Funktion reflektiert:

Der Reisekamerad

Deiner Mutter Seele schwebt voraus.

Deiner Mutter Seele hilft die Nacht umschiffen, Riff um Riff.

Deiner Mutter Seele peitscht die Haie vor dir her.

Dieses Wort ist deiner Mutter Mündel.

Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein.

Deiner Mutter Mündel bückt sich nach der Krume Lichts.

In seinen Ausführungen zur *Sekunde der Inversion* hat Hamacher (1988, S. 100) diesen Text als Ausdruck jener „die Kraft der Kohärenz und der Verständigung“ verbürgenden „Matrix der Sprache“ gelesen, wie sie oben als muttercodierter Grund und emotionale Grundierung des dichterischen Sprechens in Celans frühen Gedichten angesprochen wurde:

„Das Gedicht – ‚dieses Wort‘ – steht unter dem Kuratel der Mutter, die ihm hilft, die Gefahr des Verstummens abzuwehren, der Dunkelheit auszuweichen und den Rest des Lichtes zu bewahren: es ist eines der luzidesten, die Celan geschrieben hat. Aber auch eines der gebanntesten, sofern in ihm die Vormundschaft der Mutter, von der es spricht, durch die Herrschaft eines und desselben syntaktischen Paradigmas realisiert wird, das nur ein Minimum an Variationen erlaubt.“

Ähnliche paradigmatische Strukturen weisen die Gedichte *Espenbaum* und *Wolfsbohne* (Zeitraum NR, 455) auf. Hamachers Fokus auf die in diesem Gedicht realisierte „Matrix der Sprache, die die Kraft der Kohärenz und der Verständigung verbürgt“, reduziert den Text allerdings, indem er das in der nachträglich identifikatorischen Bezugnahme auf die Matrix selbst angelegte Moment ihrer Aufspaltung ausblendet. Es ist genau die das Sprechen von dem und nach dem Tod der Mutter ermöglichende Identifikation mit der Mutter, die nur um den Preis der Einführung einer symbolischen Differenz in die imaginierte Identität möglich ist. Die zentrale Zeile: „Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein.“ imaginiert die Identifikation mit der Mutter – analog zu der Identifikation Spiegelmans mit der inhaftierten Mutter – als eine mit der im „Lager“ ermordeten Mutter, gibt dieser Identifikation in dem „teilt dein Lager“ aber zugleich den Sinn eines Teilens der imaginierten Identität um ihrer Mit-Teilung willen. Die Identifikation wird dadurch zugleich zu einer Selbst-Teilung des Autors, die sich als sprachliche Arbeit der Differenzierung: „Stein um Stein“ vollzieht – verschärft durch die damit notwendig einhergehende Er-Innerung der Gewalt, jener oben bereits angesprochenen Identität von Sprechen/Schreiben und „Verderben“ (Z. 15), die das Gedicht *Welchen der Steine du hebst* (SzS, 82) durch eine Transposition der Stein- in die Wort-Welt festhält, die der paradigmatischen Transposition von „Deiner Mutter Seele“ zu „deiner Mutter Mündel“ als dem „Wort“, das heißt als Sprache und

damit als differentiellem – teilendem und mitteilendem – System, analog ist. Die Identifikation vollzieht sich nicht (mehr) auf der imaginären Ebene der ‚Seele‘ der ersten Strophe, sondern nach dieser Transposition in der zweiten Strophe auf der Ebene des ‚Wortes‘ und damit in der Ordnung des Symbolischen. Noch einmal mit der Metaphorik von *Vor einer Kerze und Wegebeizt*: es ist zwar das „Mutterwort“, das vor die „Schrunde der Zeit“ bzw. die „Zeitenschrunde“ führt, aber es ist die „Schrunde der Zeit“ / „Zeitenschrunde“ mit ihren – jeweils anders akzentuierten – Momenten von räumlicher und zeitlicher Differenz, die das „unumstößliche Zeugnis“ des Todes ist: „unumstößlich“ ist es nur, indem es den Tod als unaufheb- bare Differenz sprachlich realisiert und dessen eingedenk bleibt, dass noch dieser strukturalen Mimesis eine unaufhebbare Differenz zum Dargestellten eingeschrie- ben ist. „Dieses Wort“: das „Mutterwort“ ist nur als immer schon geteiltes: die in ihm anvisierte Aufhebung der Differenz, die totale Identifikation, darum nur als aufgehobene und aufgeschobene präsent. Die Teilung bedingt die Möglichkeit eines Zeugnisses, dessen Wirklichkeit durch die sie ermöglichende Teilung eine ist, die notwendig immer schon und immer nur „wartet“.

Das von Hamacher konstatierte Paradigma kann nur als Syntagma realisiert werden: die Identität weiß um die ihrer Inszenierung eingeschriebene Differenz und damit um sich als (Re-)Inszenierung. Der nach Hamacher in *Radix, Matrix* (NR, 140) nachvollziehbare „Verlust der Mutter Sprache, der Mitte und ihrer Vermittlungs- kraft“ schreibt in der Fügung „auch dieser (/) Fruchtboden klafft“ (Z. 30/31) das bereits im „Stein um Stein“ des früheren Gedichtes angelegte Spaltpotential fort. Das spätere Gedicht bezieht diese Spaltung biographisch und metaphorisch exakt auf das identifikatorische Zentrum von *Reisekamerad*: „Damals, da ich nicht da war, (/) damals, da du (/) den Acker abschriftst, allein.“ (Z. 12-14) Diesem identi- fikatorischen Zentrum, wie es als imaginäre und reale „schwarze Mitte“ (Z. 8) zentraler *Traumbesitz* (SU, 13) der Dichtung Celans ist, muss durch Artikulation: Gliederung: Differenzierung die Möglichkeit von Mit-Teilung: die Möglichkeit von Sprache je und je abgewonnen werden. Die Bewegung ist die vom imaginären Paradigma zum symbolischen Syntagma bzw. die einer zunehmenden Vergegen- wärtigung der syntagmatischen Struktur des Symbolischen als der einer immer schon gebrochenen Erinnerung: einer Er-Innerung, die mit dem zu Erinnernden das Innen bricht und aufbricht, das sie als ihren Grund zu konstituieren versucht. *In der Luft* (NR, 166) zeichnet diese Bewegung als eine der Brechung nach: „zuhause (/) im Maikäferlied, das mütterlich blieb, sommerlich, hell- (/) blütig am Rand (/) aller schroffen, (/) winterhart-kalten (/) Silben.“ (Z. 7-12) Der Konstitution des Randes als Ort gebrochener Vergegenwärtigung in der Zeilenbrechung „hell- (/) blütig“ entspricht „im Hellblut: das Hellwort“ (*Nah, im Aortenbogen*, FS, 253, Z. 2/3) –: erst über die Transformation der rhetorisch-romantischen in die klinische Metaphorik wird das abschließende „Ziw, jenes Licht“ (Z. 10) gewonnen, das der abschließenden „Krume Lichts“ (Z. 6) aus *Reisekamerad* korrespondiert.

Mit der Bewegung vom Paradigma zum Syntagma werden die imaginären Identifikationen mit dem Zentrum nicht nur struktural gebrochen und aufgebrochen, sondern zugleich von einer Metaphorik der Psyche in eine der Physis überführt. Der imaginäre Zufluchtsort, wie er in *Stimmen* (SG, 91) in einer noch von „Deiner Mutter Seele“ regierten Sprache formuliert werden kann: „Stimmen, vor denen dein Herz (/) ins Herz deiner Mutter zurückweicht. (/) Stimmen vom Galgenbaum her“ (Z. 21-23), wird über die medizinische Sektion der Metapher des Herzens physisch ver- und entortet, radikal in den auf dieser Ebene korrespondierenden Gedichten *Kleide die Worthöhlen aus* (FS, 252) und *Nah, im Aortenbogen*. Dieser fortgesetzten Sektion der Physis entspricht mit der Analysis der Psyche eine letzte Schicht. Der in der Zeile „Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein.“ vorgestellten Identifikation mit der Mutter eignet zentral auch eine ödipal-inzestuöse Dimension, die als eine der Sprache deren Strukturierung affiziert. Das Gedicht *Schwarz* (AW, 191) führt die hier angedeuteten Linien: die syntagmatische Brechung des Paradigmas, die Transformation der (Herz-)Metaphorik von einer imaginär romanisierenden in eine diagnostisch sezierende und die Dimension des Inzests in einer explizit sexuellen Metaphorik zusammen: „*Schwarz, (/) wie die Erinnerungswunde, (/) wühlen die Augen nach dir (/) in dem von Herzzähnen hell- (/) gebissenen Kronland, (/) das unser Bett bleibt: (/) durch diesen Schacht mußst du kommen – (/) du kommst.*“ (Z. 1-8) Die Aufgabe der Teilung des Lagers der Mutter, wie *Der Reisekamerad* sie formuliert, wird unter Bezugnahme auf diese Metaphorik spät in ihrer psychoanalytischen Dimension kenntlich. Bildungen wie „ummuttert von Blendung“ (*Eingewohnt-entwohnt*, FS, 238, Z. 7), „Wiederholungszwangs- (/) Camaïeu“ (... *auch keinerlei*, FS, 253, Z. 13/14) oder „*Fortgewälzter Inzest-Stein.*“ (*Fortgewälzter*, FS, 257, Z. 1), die der Lektüre von Freuds *Jenseits des Lustprinzips* geschuldet sind, verweisen ebenso auf diese Dimension wie das Gedicht *Ein Stern* (ZG, 358), das mit einer in ihrer Härte kaum überbietbaren Fügung von der Zerstörung des Verhältnisses von Imaginärem und Symbolischem zeugt: „ein Mutterstummel (/) führt ein Frühgesicht (/) durch einen Schmerz, (/) sein Gott (/) schreitet mähend die Bilderfront ab, (/) auf den Graten (/) der obersten (/) Wiege.“ (Z. 12-19)

4. Schluss

Die traumatische Erfahrung, die Celans Dichtung in zentralen Aspekten bestimmt, kann umso eindeutiger als Vorgang einer zweiten Introjektion bezeichnet werden, als der Präsenz der Mutterimago in Celans Texten eine weitgehende Absenz der Vater-Instanz entspricht. Zu fragen wäre, inwiefern die Arbeit der Differenzierung der damit eingesetzten Indifferenz, wie sie im „Stein um Stein“ des Gedichtes *Der Reisekamerad* als Aufgabe der Dichtung angelegt ist, nicht nur eine die traumatische Fixierung vertiefende Reflexion auf die Aporie der Erinnerung, sondern eine auf strukturaler Ebene sich vollziehende Rekonstruktion und Rekonstitution der die Ablösung von der Mutterimago tragenden Instanz des Dritten, d.h. die strukturale Wieder-Einsetzung der im Trauma mitverlorenen Instanz der Strukturie-

rung darstellt. Erinnert „das Gebein (/) deines Vaters“ (Z. 10/11) in der Indifferenz *Schwarze(r) Flocken* (SU, 19) diese Instanz als eine durch Gewalt zerstörte, so zeichnet das auf die Regression des späten Hölderlin rekurrierende Gedicht *Tübingen, Jänner* (NR, 133) mit der Evokation der jüdischen Tradition im Bild der „Patriarchen“ (Z. 16) sie als eine „heute“ (Z. 14), in geschichtlicher Perspektive, einer säkularen Indifferenz überantwortete. Gleichzeitig brechen die letzten Zeilen des Gedichts die Zeitlosigkeit infantiler Sprachlosigkeit, konzentriert im abschließenden „(,Pallaksch. Pallaksch.)“ (Z. 23), Hölderlins Wort für „Ja und zugleich Nein“ (Celan, zit. n. Shmueli, 2000, S. 45), struktural auf: „nur lallen und lallen, (/) immer-, immer- (/) zuzu“ (Z. 20-22). Aussatz der Sprache: Identität von Ein- und Aussetzung des Ich: „Ich bin nur intermittierend da und wohl für immer ‚untragbar.‘“ (Celan, zit. n. Shmueli, 2000, S. 75) Der In-Differenz solcher Sprachgitter: Einschnitten in den „schmerzhaften Fundus, den kein Signifikant erreicht und den zu modulieren einzig der Intonation intermittierend gelingt“ (Kristeva, 2007, S. 53), entsprechen funktional die Gutter des Comics, wie sie in den Zeichnungen Spiegelmans die realen und imaginären Gefängnisgitter des *Höllensplaneten* in der Ordnung des Symbolischen zugleich wiederholen und brechen.

Abstract

The text follows the trace of the mother in Paul Celan's poetry and Art Spiegelman's independent comic. Following this trace not only in the explicit representations of the subject, but also in the deeper structures of the works, the text tries to outline, how psychoanalytic diagnostic findings can contribute to a theorie of literary representation of traumata.

Keywords

Psychoanalytic theory of literature, poetry, independent comic, Shoah, parental agency, mother imago, trauma

Quellenverzeichnis

Celan, Paul (2005). *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Spiegelman, Art (1998a). Gefangener auf dem Höllensplaneten. Eine Fallgeschichte. In: Art Spiegelman. *Maus I. Die Geschichte eines Überlebenden. Mein Vater kotzt Geschichte aus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 100-103.

Literaturverzeichnis

Bachmann, Ingeborg / Celan, Paul (2009). *Herzzeit. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*. Hg. u. kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll u. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Celan, Paul (2000a). Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. In: Paul Celan. *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Dritter Band*. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 185-186.

Celan, Paul (2000b). Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960. In: Paul Celan. *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Dritter Band*. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 187-202.

Celan, Paul (2000c). Der Hufeisen-Finder. In: Paul Celan. *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Fünfter Band*. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 131-137.

Chalfen, Israel (1983). *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Engelmann, Jonas (2013). *Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic*. Mainz: Ventil.

Felstiner, John (2010). *Paul Celan. Eine Biographie*. München: Beck.

Freud, Sigmund (2000). Trauer und Melancholie. In: Sigmund Freud *Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 193-212.

Hamacher, Werner (1988). Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte. In: Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus (Hg.). *Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 81-126.

Kittler, Friedrich (1991). *Dichter – Mutter – Kind*. München: Fink.

Kristeva, Julia (2007). *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.

Lacan, Jacques (1973). Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. In: Jacques Lacan. *Schriften I*. Ausgew. u. hg. von Norbert Haas. Freiburg im Breisgau: Walter. S. 61-70.

Schneider, Thomas (2009). Ernst Meisters Gedicht *Der Grund kann nicht reden*. Textkritische Hinweise, Faksimiles, Apparat. In: Karin Herrmann u. Stephanie Jordans (Hg.): *Ernst Meister – Perspektiven auf Werk, Nachlaß und Textgenese. Ein Materialienbuch*. Göttingen: Wallstein. S. 121-136.

Schneider, Thomas (2010). Sprache der Entfernung. Überlegungen zu Paul Celans *Todesfuge*. In: *Studia Germanistica* 6, S. 271-282.

Schneider, Thomas (2012a). Komplizenschaft. Überlegungen zum Text-Analyse-Begehren am Beispiel von Wolfgang Koeppens Erzählung *Joans tausend Gesichter*. In: Veronika Kotůlková u. Gabriela Rykalová (Hg.). *Perspektiven der Textanalyse*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. S. 219-230.

Schneider, Thomas (2012b). Anmerkungen zur Dichtung der Bukowina: Itzik Manger, Rose Ausländer, Paul Celan. In: Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.). *Jüdisches Leben, jüdische Kultur und Literatur in Galizien und der Bukowina. DAAD Themenband 01*. Bonn: DAAD. S. 94-125.

Schneider, Thomas (2013). Grundlosigkeit: Anmerkungen zum Problem der Quellen in der Literaturwissenschaft. In: Iva Kratochvílová u. Norbert Richard Wolf (Hg.): *Grundlagen einer sprachwissenschaftlichen Quellenkunde*. Tübingen: Narr. S. 317-331.

Shmueli, Ilana (2000). *Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969 – April 1970*. Eggingen: Edition Isele.

Spiegelman, Art (1998b). *Maus I. Die Geschichte eines Überlebenden. Mein Vater kotzt Geschichte aus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Spiegelman, Art (2005). *Maus II. Die Geschichte eines Überlebenden. Und hier begann mein Unglück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Spiegelman, Art (2008). Prisoner on the Hell Planet. A Case History. In: Spiegelman. *Breakdowns. Portrait of the Artist as a Young %@?**. New York: Pantheon Books.

Spiegelman, Art (2012). *MetaMaus*. Frankfurt am Main: Fischer.

Szondi, Peter (1978). Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. In: Peter Szondi. *Schriften* / Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 261-412.

Vogt, Rolf (2000). Der Tod von Paul Celan. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. LIV. Jahrgang, Heft 9/10: *Trauma, Gewalt und Kollektives Gedächtnis*. September/Oktober 2000. S. 1038-1063.

Das Vermächtnis der Peripherie. Kaschnitz' *Beschreibung eines Dorfes* (1966)¹

Jana Hrdličková

Annotation

Zeit ihres Lebens bewegte sich Marie Luise Kaschnitz zwischen den Kulturen: denen des Nordens und des Südens, subtiler auch zwischen der deutschen (ihres familiären Ursprungs) und der österreichischen (ihres Ehemannes). In dem gefeierten lyrischen Prosatext *Beschreibung eines Dorfes* gelingt ihr gleichsam von der Peripherie aus, dem badischen Ort Bollschweil, ein durchaus interkultureller Weltentwurf. Seine tragende Mitte, das Haus Nr. 84, bleibt zwar weitgehend ausgespart, soll nicht beschrieben werden. Der Beitrag zeigt jedoch, welche Energien diese unbeschriebene Mitte des peripheren Dorfes in sich bündelt.

Schlüsselwörter

Marie Luise Kaschnitz, *Beschreibung eines Dorfes* / *Description of a Village*, Bollschweil im Breisgau

1. Ein Wort weiter nach Tod und Trauer

Die 1960er Jahre stellten eine äußerst produktive Phase im Schaffen von Marie Luise Kaschnitz dar, einer Schriftstellerin, die Liebe und Produktivität für die zwei zentralen Werte ihres Lebens hielt². Nach dem Verlust von Guido Kaschnitz-Weinberg (1958), dem geliebten Ehemann, und der Phase des Suchens nach einem neuen Lebensinhalt, die das Bekenntnisbuch *Wohin denn ich* (1963) markiert, legte die sich selbst vor allem als Lyrikerin verstehende Autorin zwei den schmerzhaften Tod reflektierende Gedichtbände vor: *Dein Schweigen – meine Stimme* (1962) und, bereits mit einem sichtbaren Hoffnungsschimmer, *Ein Wort weiter* (1965). Zugleich veröffentlichte sie zwei Erzählbände, *Lange Schatten* (1960) und *Ferngespräche* (1966), die sie als „[d]ie Meisterin des beredten Schweigens“ (Reich-Ranicki, 1984) und der Gattung Kurzgeschichte zeigten. Hinzu kamen der

1 Der Text des Vortrags erschien auch, mit einigen kleinen Veränderungen, in der Zeitschrift *Aussiger Beiträge. Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre*, Jahrgang 10, 2016, S. 135-144.

2 So Kaschnitz im Nachlass-Manuskript zum *Fragebogen des Marcel Proust*, den der französische Germanist André Bogaert frei nach Proust formulierte und mit der Bitte, diesen auszufüllen, an Kaschnitz sandte. Kaschnitz' Antworten stammen vom Ende 1971/Anfang 1972. (Kaschnitz, 1989, S. 944-945 sowie Erklärungen zum Fragebogen S. 1020-1021)

Sammelband *Hörspiele* (1962) sowie die weitgehend autobiografischen „Aufzeichnungen“ *Tage, Tage, Jahre* (1968), die bewiesen, dass auch diese zwei Formate ihrem Talent durchaus gelegen kamen.

Um so mehr überraschte 1966 der ‚Wurf‘ der *Beschreibung eines Dorfes*, einer besonderen Art Prosa, die keinem gängigen literarischen Muster verpflichtet war und schon dadurch hervorstach³. In ihr suchte Kaschnitz auf eine eigentümliche Weise ihren schon in den 1920ern gehegten Wunsch zu verwirklichen, eine Hommage und zugleich eine Sicherstellung, Rettung des Heimatdorfes ihrer Familie, Bollschweil im Breisgau, zu leisten; eines Dorfes, mit dem sie auch eine lebenslange Liebe (wie mit dem Ehemann) verband.

Dabei handelte es sich eigentlich um keine Heimat im engeren Sinne des Wortes, denn geboren wurde Marie Luise von Holzinger-Berstett in Karlsruhe, und ihre Kindheit verbrachte sie in Potsdam und in Berlin. Erst Ende des Ersten Weltkriegs wurde der Familienbesitz des Vaters bewohnbar gemacht; schnell wurde er zum geliebten Refugium und zur Wahlheimat für Marie Luise und ihre Geschwister, später auch für Guido Kaschnitz-Weinberg. Wichtig sollte dabei werden, dass es sich um ein ländliches Anwesen handelte, eben um ein Dorf. Das war etwas Einzigartiges, das Bollschweil von den beiden anderen Orten stark unterschied, die die Dichterin Kaschnitz ebenfalls als ihre Heimat empfand: Rom und Frankfurt am Main. Diese Großstädte waren ausgewiesene Zentren. Rom empfand Kaschnitz als das Herz des Abendlandes, in religiöser, geschichtlicher, repräsentativer Hinsicht höchst interessant. An Frankfurt, dem internationalen Finanzzentrum, lockte sie die moderne Kultur und die Politik. Wie konnte Bollschweil im Hexental nahe Freiburg als ein einfaches deutsches Dorf damit wetteifern? Wohl dadurch, dass es trotz seiner flächenmäßigen Beschränktheit welthaltig war, die große Welt in sich aufnahm und ihre Tendenzen widerspiegelte.

Aus der elegischen Anrufung eines sehr bestimmten, einzigartigen *Bollschweil* (so gleich der erste Gedichtzyklus des Abschnitts *Heimat* aus den zwanziger Jahren) wurde dabei Mitte der 1950er Jahre der in einer Aufzeichnung der *Engelsbrücke* (1955) erläuterte Plan eines *Gesang[s] eines Dorfes* mit dem Ziel, *das Dorf B. im Breisgau in seiner Gesamtheit dichterisch zu erfassen und festzuhalten*, und zwar *aus der Distanz einer südlichen und großstädtischen Umgebung* (Kaschnitz, 1981, S. 225), also von Rom aus. Schließlich reduzierte Kaschnitz dieses Vorhaben zu einer höchst nüchternen, ja fast schulmäßigen *Beschreibung*⁴, in der, was den

3 Als ein Unikum empfand die Autorin selbst das Werk, und sie hob hervor: [D]ie Form war nur für diesen einen Stoff verwendbar, mit diesem einmaligen Einfall verkoppelt [...]. Das Thema, das seine Form schon huckepack trägt und das eben um dieser Form willen mit keinem andern verwechselt werden kann, war für sie weiterhin vorbildlich. (Kaschnitz, 1982, S. 231)

4 *Eine Beschreibung*, nämlich die des Frankfurter Platzes an der Bockenheimer Warte, war auch das erste, was Kaschnitz im Rahmen ihrer Poetik-Dozentur an der Goethe-Universität Frankfurt im Sommersemester 1960 mit Studierenden übte. (Kaschnitz, 1989, S. 1007)

Titel anbelangt, wieder ein völlig beliebiges, vielleicht märchenhaft unbestimmtes *ein Dorf* dominierte – ein Dorf unter vielen möglichen, ein Dorf, das jedermann angehen kann. Und das Mitte der 1960er Jahre, als der Kalte Krieg herrschte und sich die Studentenrevolte anbahnte, so dass Sicherheiten per se als erschüttert galten.

2. Veränderung über Veränderung

Wie überrascht ist dann der Leser, wenn er zu Beginn des ersten Abschnitts des finalen Textes, der in versartigen Absätzen ohne satzabschließende Zeichen organisiert ist, zwar ein offenes, auch in Märchen vorkommendes *Eines Tages* liest, gleich aber mit dem Versuch des schreibenden Ich konfrontiert wird, *das Dorf zu beschreiben: Eines Tages, vielleicht sehr bald schon, werde ich den Versuch machen, das Dorf zu beschreiben* (Kaschnitz, 1981, S. 559; Hervorhebung J.H.). Im Verlauf der Lektüre, der nur angekündigten, beschriebenen *Beschreibung*, zeigt sich, dass dieses Dorf sehr wohl ein bestimmtes, eigen- und einzigartiges ist und das wirkliche Bollschweil im Breisgau reflektiert (Näheres. Petra N., 1991). Zudem ist, was nun folgt, eigentlich ein modernes ‚work in progress‘: Es wird umfangreich skizziert, was in der Zukunft vollendet werden soll, und zwar in einundzwanzig Arbeitstagen, so dass Rudolf Schäfer von „Beschreibung einer Beschreibung oder Das Einundzwanzig-Tage-Werk der Marie Luise Kaschnitz“ spricht. (Schäfer, 1979, S. 191) Über die Zukunftspläne minutiös berichtend, wird jedoch die Beschreibung fast unmerklich vollbracht und auch das Ziel des schreibenden Ich klar.

Ach Lolle, ich habe eine gräßliche Angst, daß das Haus in Bollschweil zerstört werden könnte. Wo ist dann noch Heimat?, fragt Marie Luise Kaschnitz im Sommer 1944, also in der Endphase des Zweiten Weltkriegs, verzweifelt ihre Schwester Lonja (Gersdorff, 1992, S. 141). Mitten in einer atomaren Epoche dann, als es in den 1960ern darum ging, *die Vernichtungsmöglichkeiten durch nukleare Waffen zu bestimmen* (und zwar unter Anderem so, dass *mit einer bestimmten Waffe im ‚günstigsten Falle‘ neunzig Prozent, im weniger günstigen Falle siebzig Prozent der Bevölkerung ausgelöscht werden könnten*, Kaschnitz, 1991, S. 40), ist das Dorf Bollschweil als ein typischer Generationenort (Assmann, 1996, S. 13-15) ein Garant der Beständigkeit. Oder er soll vielmehr einer sein.

So wird im ersten Kapitel notiert, dass noch zu Lebzeiten des berichtenden Ich *die Trauben mit den Füßen gestampft oder in der Eichentrotte gepreßt wurden / daß aber jetzt der Wein gemeinschaftlich behandelt und in große Behälter gefüllt wird, die nicht mehr aus Holz, sondern aus Glas oder Beton bestehen*. (Kaschnitz, 1981, S. 559) Im dritten Kapitel wird schon das Wort *Veränderungen* akzentuiert; nämlich als spröde bemerkt wird, dass es mit der poetischen Schnakenwildnis der Altwasser des Ortes *schon seit Jahrzehnten vorbei ist, wie mit den Libellen, die einst über die libellenflügelartigen Sumpflachen schwirrten* (Kaschnitz, 1981, S. 561), und als von der Erzählinstanz erklärt wird, dass die Veränderungen

der Landschaft darin gründen, daß man dem Rhein das Wasser abgegraben und die Autobahn gebaut hat (Kaschnitz, 1981, S. 561). Dies soll bereits den Grundton [der] eben begonnenen Arbeit des Ich anschlagen, die Elegie auf Verluste einleiten. Wehmütig wird dem in elliptischer Knappheit hinzugefügt: [U]nd was ein Mensch erleben kann, auch wenn er nicht sehr alt wird / letzter Aufruf für die Libellen, letzter Aufruf für die Schmetterlinge, von denen noch die Rede sein wird, wie von den Baggern, die in den Kiesgruben wühlen [...] (Kaschnitz, 1981, S. 561).

Gleich am nächsten, dem vierten Arbeitstag mutieren diese zweimal erwähnten pluralischen *Veränderungen* zum emphatischen Erlebnis einer *Veränderung über Veränderung*, das dann eine Art Leitmotiv darstellt und am zehnten und einundzwanzigsten, dem letzten Arbeitstag wiederkehrt. Zuerst könnte man meinen, dass es dem schreibend planenden Ich darum geht, diese allgegenwärtige *Veränderung über Veränderung* zu eliminieren oder wenigstens zu beschränken. Das würde auch dem Plan aus den fünfziger Jahren entsprechen, das Dorf *dichterisch zu erfassen* und dadurch *festzuhalten* (Kaschnitz, 1981, S. 225).

Doch plötzlich finden wir an diesem einundzwanzigsten Arbeitstag nach der Feststellung jener *Veränderung über Veränderung* (Kaschnitz, 1981, S. 585) das planende Ich seltsam aktiv. Es beschreibt zuerst zwar *das Rad der Jahreszeiten*, wie es sich dreht, rückt aber im nächsten Moment sich selbst in den Vordergrund: [I]ch selbst drehe es schneller und schneller, bis es eine Scheibe wird, eine klirrende Sonnenscheibe (Kaschnitz, 1981, S. 586). In großer Geschwindigkeit folgen nun die Monate der geplanten Rückkehr des Ich in das Dorf, vom Mai über Juni, September bis hin zur *Zeit der heilig-unheiligen Nächte* (Kaschnitz, 1981, S. 586); es folgen auch fürchterliche Visionen des Künftigen, wie nach einer möglichen *Katastrophe nahezu alles Leben erlischt* (Kaschnitz, 1981, S. 586) und die Natur die ehemals menschliche Sphäre verschlingt. Ein Zauberspruch oder Stoßgebet hält dem zwar ein dreifaches [W]as aber nicht geschehen wird, nicht geschehen wird, nicht geschehen wird (Kaschnitz, 1981, S. 587) entgegen, doch es ändert nichts an dem antizipierten Endergebnis, dass von *Schlamm und Wasser alles bedeckt ist* (Kaschnitz, 1981, S. 587), welches mit dem anfänglichen, über die Vergangenheit berichtenden *Wasser, so geht die Sage, erfüllte die Talbucht* (Kaschnitz, 1981, S. 559) korrespondiert. Wie im berühmten Gedicht *Genazzano* aus den fünfziger Jahren fallen hier Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eins.

3. Das Haus Nr. 84

Wie winzige Miniaturen wirken in diesem Zusammenhang das immer wieder ins Auge fallende *Haus Nr. 84*; der darin wohnende, zivile *Herr Matern, der Sohn des Reiters* (Kaschnitz, 1981, S. 568); und seine dritte Schwester, (*die einzige, die noch am Leben ist*) (Kaschnitz, 1981, S. 578); auch der Schwiegersohn des Reiters, *der dritte, von weit hergekommene* (Kaschnitz, 1981, S. 568). Sie alle haben eine doppelte Funktion. Einerseits wollen sie auf Autobiografisches hinweisen, auf den

bereits erwähnten Familiensitz der Freiherrn von Holzling-Berstett, „ein aus dem 18. Jahrhundert stammendes Herrenhaus“ (Raitz, 2001, S. 49), von den Bollschweilern „das Schloss“ genannt; auf den Bruder der Autorin; auf ihren Vater, den passionierten Reiter; auf sie selbst, die dritte Schwester; auf ihren österreichischen Ehemann. Zugleich aber wollen sie das Private, Autobiografische schützen, verbergen. Also mutiert das Schloss zum simplen *Haus Nr. 84*, der Bruder bekommt einen erfundenen Nachnamen, *Matern*, der daran erinnert, dass er das Lieblingskind der Mutter war⁵, die Autorin selbst schlüpft in die recht reduzierte, diskrete Rolle der Schwester, ihr Mann in die des Schwiegersohns ihres Vaters.

An anderen Stellen entfernt sich aber die Erzählinstanz von einer solchen sauberen Objektwerdung ihrer selbst. Sie registriert wieder *Wiesen, die ich wässerte* (Kaschnitz, 1981, S. 562), *Forellen, die man als Kind mit den Händen gegriffen hat* (Kaschnitz, 1981, S. 563), *Gras, das zum für mich hundertfünfzigsten Mal aufwächst* (Kaschnitz, 1981, S. 564). Freilich ist sie, als ihre Hochzeit in Bollschweil geschildert werden soll, wieder nur *die dritte Schwester des Herrn Matern* (Kaschnitz, 1981, S. 573); sie will auf das Wichtigste in ihrem Leben hinweisen, es aber zugleich dem Leser vorenthalten.

Parallel dazu verläuft auch die Schilderung des minimalisierten *Hauses Nr. 84*. Es erscheint gleich am ersten Arbeitstag, aus der Vogelperspektive, unter der *mächtigen Lindenkuppel* (Kaschnitz, 1981, S. 559) versteckt. Am zweiten Arbeitstag sehen wir aus seinen Mansardenfenstern die Burgundische Pforte, was den Impuls zur Schilderung des *historischen Charakter[s] der Landschaft* (Kaschnitz, 1981, S. 559) abgibt und sich als Bericht über die Kriege entpuppt, die über diese Landschaft hinweggegangen sind; angefangen mit Kelten, Germanen und Römern bis zu den Freiheitskriegen. Berühmt sollte die höchst engagierte und trotzdem nüchtern abrechnende Konklusion dieser dargestellten Kriegswirren werden:

was alles für die Dörfer des Hexentals bedeutete Plünderung, Kontributionen, Bauern zum Schanzen gezwungen, Hafer, Feldfrüchte, Wein, Gold, Vieh, Schweine, Hühner weggeführt, Brandschatzung, Flucht in die Wälder, Elend, Tränen und Angst. (Kaschnitz, 1981, S. 560)

Entfernt erinnern die letzten Worte an Winston Churchills Blut-Schweiß- und-Tränen-Rede vom Mai 1940, und tatsächlich bilden sie eine Brücke zur Evokation der Ereignisse der beiden letzten Kriege, des Ersten und des Zweiten Weltkriegs, im nächsten, dem dritten Kapitel. Dies geschieht jedoch zuerst einmal sehr lapidar und versteckt, bloß durch die Nennung der Eigennamen *Chemin-des-Dames* und *Hartmannsweilerkopf* (wo der Erste Weltkrieg tobte) sowie des *Westwalls* (seit 1936 von Hitler geplant und zwischen

5 Wie sehr Marie Luise als Kind unter dieser sie völlig ausschließenden Mutter-Sohn-Liebe litt, schildert im Kapitel *Die Geschwister* eingehend Dagmar von Gersdorff. (Gersdorff, 1992, S. 28-33)

1938 und 1940 errichtet), dessen Signifikanz dadurch anwächst, dass am Ende des Kapitels seine *alten, verfallenen Bunker* (Kaschnitz, 1981, S. 562) in den Blick geraten.

Diese Spur wird auch weiter verfolgt, indem am fünften Arbeitstag zuerst scheinbar neutral darüber gesprochen wird, *wie schnell im Tal das Gras wächst* (Kaschnitz, 1981, S. 564), mitten in diesem Kapitel aber eine Referenz auf die *zugeschütteten Panzergräben, die Leiche des erhängten Polen und die toten Soldaten der Wlassow-Armee* (Kaschnitz, 1981, S. 564) sich verbirgt, eine Reminiszenz, über die man offenbar im Dorf genauso Gras wachsen lassen möchte wie über den Pfarrer der Bollschweiler Gemeinde, der im Konzentrationslager Dachau umgekommen ist (im Kapitel 11 erwähnt, im Kapitel 19 näher erklärt)⁶, *wobei wir uns schlafend stellten* (Kaschnitz, 1981, S. 583). Die kleinen Figuren des Herrn Matern und seiner Schwester, die am vierzehnten Arbeitstag typischerweise dezentriert auf den Rand des Blattes mit lokalen Gneisfelsen gezeichnet werden (Kaschnitz, 1981, S. 580), müssen auch für diese Verdrängungen stehen, sie verantworten.

4. Die Welt im Dorf

Nicht nur durch die Bezüge zu den notwendig multilateralen, im Endeffekt aber ähnlich sinnlosen Kriegen und der globalen Umweltzerstörung und Naturausbeutung⁷ ist das Dorf welthaltig. Mit bunten Farben wird im sechsten Kapitel skizziert, wie hier *die Mädchen in blumenschönen Kleidern mit den Frisuren von Schauspielerinnen, roten Lippen, rosenroten Nägeln* (Kaschnitz, 1981, S. 566) erscheinen und sich zur Weltmode bekennen, während der zehnte Arbeitstag die *Pflanzen, immer gesündere, immer edlere* (Kaschnitz, 1981, S. 572) mit leisem Spott versieht. Das zwölfte Kapitel hält fest, dass *in den beiden Kaufläden des Dorfes die Erzeugnisse der ganzen Welt* (Kaschnitz, 1981, S. 574-575) zu bekommen sind und in den modernisierten Häusern *auf Fernsehschirmen Präsidenten lächeln und Fußballmannschaften Pokale bekommen* (Kaschnitz, 1981, S. 574). Schließlich bietet auch der neue Gasthof mit seinen *dreißig Wagen auf dem Parkplatz, fünfzig Wagen auf dem Parkplatz [...] Gerichte aus Italien, Gerichte aus Spanien, Gerichte aus Indien an*. (Kaschnitz, 1981, S. 582)

Man sieht also viele mannigfaltige Eingänge in die sogenannte große Welt, sieht, wie sie sich im Kleinen widerspiegelt und immer weiter entwickelt. Doch eine

6 Er spendete der Frau eines SS-Mannes das Sakrament der Ehe. (Kaschnitz, 1981, S. 583)

7 So schildert das zehnte Kapitel, wie die vom Vater des Herrn Matern nach dem Ersten Weltkrieg gegründete Gärtnerei nun mit *Ketten von Glühbirnen [ausgestattet ist], die am Abend angezündet werden, Truglichtern, die einen langen Tag vortäuschen* (Kaschnitz, 1981, S. 571). Das neunte Kapitel fokussiert wieder die *planmäßige Schädlingsbekämpfung*, die dazu führt, dass Libellen und Schmetterlinge aussterben (Kaschnitz, 1981, S. 570); sie wird nochmals am dreizehnten Arbeitstag erinnert (Kaschnitz, 1981, S. 576). Und nicht zuletzt wird bei der Beschreibung des Kalkwerks im sechzehnten Kapitel pointiert, wie *die Wiesen in Steinmulden verwandelt werden* (Kaschnitz, 1981, S. 580). Das alles mit dem nüchternen Ergebnis, dass es *immer mehr Arbeit [gibt], die Maschinen haben keine Erleichterung, keinen Zuwachs an Freude, an Muße gebracht* (Kaschnitz, 1981, S. 582).

Sache, und zwar offenbar die wichtigste, bleibt ausgespart: das Innere des Hauses Nr. 84. Wie bereits erwähnt, gerät dieses Haus gleich am ersten Arbeitstag flüchtig in den Blick und wird im zweiten Kapitel zum Ausgangspunkt der Schilderung der vielen kriegerischen Auseinandersetzungen, unter denen das Dorf leiden musste. Im vierten Kapitel wird eine Mühle in seiner Nähe beschrieben, die es nicht mehr gibt, woraufhin jene Rede von *Veränderung über Veränderung* folgt (Kaschnitz, 1981, S. 563). Am achten Arbeitstag erfahren wir detailliert vom *Familiengrab der Bewohner des Hauses Nr. 84* (Kaschnitz, 1981, S. 568), am elften über die Lage dieses Hauses im Rahmen des Dorfes und über seine Gartenmauern. Der dreizehnte Tag lässt uns in diesen Garten kurz hinein, zeigt uns den einzigen Faulbaum, der im Ort wächst (Kaschnitz, 1981, S. 575), während das fünfzehnte Kapitel zu den schon anfangs beschriebenen acht Linden im Hof des Hauses zurückkehrt. Erst am zwanzigsten, also vorletzten Arbeitstag erfahren wir aber Grundlegendes.

An diesem Tag nämlich erörtert das Ich in detaillierter Weise seine Unlust bzw. sein Unvermögen, das Haus Nr. 84 innen zu beschreiben, tut es aber doch zum Teil, so dass wir das Herrschaftliche, den Wohlstand und das Traditionsbewusstsein eines solchen Zuhauses zu spüren bekommen:

An meinem zwanzigsten Arbeitstag werde ich darüber nachdenken, warum ich das Haus Nr. 84 nicht beschreiben will, nur von außen, nicht eintreten, weder durch den Haupteingang, zu dem einige Stufen hinaufführen und durch den man in die Halle mit den Ahnenbildern, aber auch in den kleinen Arbeitsraum des Herrn Matern gelangt noch über die verfallene Terrasse und durch den ehemaligen Salon, der an einen alten Staatsbeamten und Klavierspieler vermietet ist, in dem aber immer dieselbe, seit fünfzig Jahren dieselbe Papageientapete die Wände bedeckt noch durch die Holzlege, in der einmal das Brot gebacken wurde, in der aber jetzt nur Fahrräder und Roller der Kinder stehen noch durch die Hintertür, durch deren Glasscheibe man die vielen Kinderstiefelchen sehen kann, die dort gleich beim Hereinkommen ausgezogen werden müssen, die vielleicht den Kindern des Herrn Matern gehören, vielleicht aber auch schon den Kindern dieser Kinder, oder den Kindern ganz fremder Leute [...]. (Kaschnitz, 1981, S. 583-584)

All diese Eingänge negieren wortreich den Eintritt, sollen nicht genutzt werden, da sich hinter ihnen Unbestimmtes, Unbestimmbares oder Intimes befindet, das nicht preisgegeben werden soll. Zugleich ist es aber klar, dass von hier aus das ganze Unternehmen der Dorfbeschreibung seinen Anfang genommen hat, dass diese Mitte des peripheren Dorfes über Kräfte verfügt, die uns unsere eigene Welt vor Augen führen: ihre aussterbenden Libellen und Schmetterlinge, ihre Bagger, Kalkwerke und Kaliwerke, ihre extrem beleuchteten Glashäuser, ihre Kriege und die Überreste dieser Kriege, ihre Apathie; aber auch ihre Poetizität, ihre fremdar-

tigen Bäume und kultivierten Pflanzen, ihre Geräusche, Gerüche, Wiesen... Und das durchaus im globalen Ausmaß, über verschiedene nationale Kulturen hinweg, wie sie sich im Fernsehen, in der Mode, der Kulinarik und der Ökologie sowie der Weltwirtschaft mischen und behaupten. Die ganze Welt erscheint dadurch als ein bunter interkultureller Entwurf.

Im einundzwanzigsten, letzten Kapitel äußert das Ich die Beweggründe für seine Dorfbeschreibung: *[D]och nur um Ruhe zu finden, um entlassen zu werden aus der furchtbaren Beschleunigung*, muss aber sofort eingestehen: *aber man wird nicht entlassen, auch hier nicht, gerade hier nicht, Veränderung über Veränderung [...]* (Kaschnitz, 1981, S. 585). Elsbeth Pulver misst diesem Fazit große Bedeutung zu: „Vom Ende her ist zu verstehen, warum die Autorin immer wieder von einer künftig zu leistenden Arbeit spricht, als sollte sie damit, in einer Art Beschwörung, sicherstellen, daß es eine Zukunft noch gibt.“ (Pulver, 1984, S. 109)

Dies indes lässt sich letzten Endes nicht verwirklichen, nicht garantieren. Vielmehr zeigt es sich, dass eine wie sehr auch geliebte Heimat sich nicht festhalten, sich nicht in Sicherheit bringen lässt, auch mit poetischen Mitteln nicht. Eine Rettung in der Heimat, durch die Heimat wird als Möglichkeit von dem Ich schließlich negiert. Was jedoch bleibt, sind Annäherungsprozesse an diese kleine Heimat, an ihre Schönheit und an die vielen mannigfaltigen Gefährdungen, die auch die Gefährdungen vieler anderer Dörfer, vieler anderer Städte sind. Das ist ein Vermächtnis, das uns die Beschreibung eines peripheren Dorfes bereithält und das seine Gültigkeit auch für Zentren nicht verliert.

Abstract

All her life Marie Luise Kaschnitz moved between different cultures, the one of the North and the one of the South, more precisely between the German one (of her origin) and the Austrian one (of her husband). In the celebrated lyrical prose text of *Description of a Village*, she succeeds in designing, from the periphery, as it were, of the little town of Bollschweil in the region of Baden, an intercultural view of the world, resting on house no. 84 as its centre, which is, however, excluded from our view. The present contribution is to show, however, what energies this undescribed centre of the peripheric village contains.

Keywords

Marie Luise Kaschnitz, Bollschweil im Breisgau, *Description of a Village* (*Beschreibung eines Dorfes*), German Prose of the 20th Century, Interculturality and Periphery

Quellenverzeichnis

Kaschnitz, Marie Luise (1966). *Beschreibung eines Dorfes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kaschnitz, Marie Luise (1981). *Gesammelte Werke. Bd. 2*. Hg. v. Christian Büttrich und Norbert Miller. Frankfurt am Main: Insel.

Kaschnitz, Marie Luise (1982). *Gesammelte Werke. Bd. 3*. Hg. v. Christian Büttrich und Norbert Miller. Frankfurt am Main: Insel.

Kaschnitz, Marie Luise (1989). *Gesammelte Werke. Bd. 7*. Hg. v. Christian Büttrich und Norbert Miller. Frankfurt am Main: Insel.

Kaschnitz, Marie Luise (1991). *Wohin denn ich. Aufzeichnungen*. Frankfurt am Main: Fischer.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida (1996). Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften. In: Hanno Loewy und Bernhard Moltmann (Hg.). *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*. Frankfurt am Main, New York: Campus. S. 13-29.

Baus, Anita (1974). *Standortbestimmung als Prozeß. Eine Untersuchung zur Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Bonn: Bouvier.

Fritz, Walter Helmut (1966). Nachwort zu Marie Luise Kaschnitz: Beschreibung eines Dorfes. In: Marie Luise Kaschnitz. *Beschreibung eines Dorfes*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. S. 59-65.

Gersdorff, Dagmar von (1992). *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel.

Neumann, Petra (1991). „Seht meine Flurkarte. Meine eingeborene Landschaft.“ *Marie Luise Kaschnitz und Bollschweil*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

Pulver, Elsbeth (1984). *Marie Luise Kaschnitz*. München: Beck.

Raitz, Brigitte (2001) (Bearb.). „Ein Wörterbuch anlegen“. *Marie Luise Kaschnitz zum 100. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar.

Reich-Ranicki, Marcel (1984). Die Meisterin des beredten Schweigens. Zum zehnten Todestag von Marie Luise Kaschnitz. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Oktober 1984, Nr. 237.

Reichardt, Johanna Christiane (1984). *Zeitgenossin. Marie Luise Kaschnitz. Eine Monographie*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Nancy: Lang.

Schäfer, Rudolf (1979). Beschreibung einer Beschreibung oder Das Einundzwanzig-Tage-Werk der Marie Luise Kaschnitz. In: Rudolf Schäfer (Hg.). *Germanistik und Deutschunterricht. Zur Einheit von Fachwissenschaft und Fachdidaktik*. München: Fink. S. 191-224.

Schweikert, Uwe (1984) (Hg.). *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Vanhellenputte, Michel (1997). Der Rhythmus der Schilderung in Marie Luise Kaschnitz' Beschreibung eines Dorfes (1966). In: Monique Boussart, Madeline Lutjeharms, Heidy Margrit Müller et al. (Hg.). *Engagement, Formgefühl, Humanität. Ausgewählte literaturwissenschaftliche Studien*. Frankfurt am Main, Berlin usw.: Lang. S. 135-147.

Werner, Johannes (2001). „...noch einmal schaukeln wie als Kind.“ *Marie Luise Kaschnitz und Karlsruhe*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

Zentrum und Peripherie in der deutschsprachigen Literatur. Am Beispiel der Hörspielpartituren Ferdinand Kriwets

Pavel Novotný

Annotation

Der Beitrag beschäftigt sich im Umriss mit den wenig bekannten Hörspiel-Partituren Ferdinand Kriwets. Damit soll skizzenhaft ein spezifischer Einblick in die eigenartige radiophone Werkstatt des Autors geboten werden, dies mithilfe der bisher nirgendwo veröffentlichten Partiturausschnitte. Das experimentelle Hörspiel sowie auch die Fragen nach dessen Notation gehören im Bereich des literarischen Diskurses, und zwar keineswegs zu Recht, zu den wenig beachteten Forschungsfeldern, zur eigentlichen Peripherie.

Schlüsselwörter

Hörspiel, Experiment, Stereophonie

Ferdinand Kriwet gehört neben Franz Mon, Gerhard Rühm, Paul Pörtner oder auch Ernst Jandl zu den ersten Autoren, die man als „Tonband-Poeten“ bezeichnen könnte. Ab Ende der 60er Jahre galt dieser vielseitige und im literarischen Bereich nur wenig beachtete Künstler zudem „als einer der ersten Autor-Regisseure des so genannten Neuen Hörspiels und einer sich entwickelnden Ars Acustica im Radio.“ (Schöning, 2011, S. 32) Ab Ende der 60er Jahre gehörte er zu den wenigen Literaten, die sich vom Medium des Papiers soweit wie möglich befreiten und sozusagen direkt mit dem Klang schrieben¹, also – so wie es Pörtner einmal formulierte – den Schreibtisch durch den Tisch eines Toningenieurs ersetzen (Vgl. Pörtner, 1970, S. 62). In den Jahren von 1961 bis 1983 schuf Kriwet unter vielen anderen Werken visueller Art 17 „Hörtexte“², bis etwa 1968 waren seine Hörstücke artikulatorisch und performativ orientiert, später befasste sich der Autor primär mit dem O-Ton. Seine „akustisch wahrnehmbare Literatur“ (Kriwet, 1966, S. 11) lässt sich als ein typisches Beispiel einer literarischen Peripherie ansehen, eines schwer bestimmbar Grenzereichs zwischen der Literatur und Musik.

1 Bei Schöning heißt es: „Mit Franz Mon, Hans G. Helms, Gerhard Rühm, Mauricio Kagel war der junge Kriwet (...) sowohl Chirurg als auch Poet der gesprochenen Sprache.“ (Schöning, 2011, S. 32)

2 Der Begriff „Hörtext“ gilt bei Kriwet als allgemeine Bezeichnung für seine experimentellen Hörspiele. Sein radiophones Schaffen umfasst insgesamt 19 Hörtexte. Die letzten zwei Hörspiele „Rotoradio“ (2012) und „Radio-Revue“ (2014) gehören schon dem digitalen Zeitalter an.

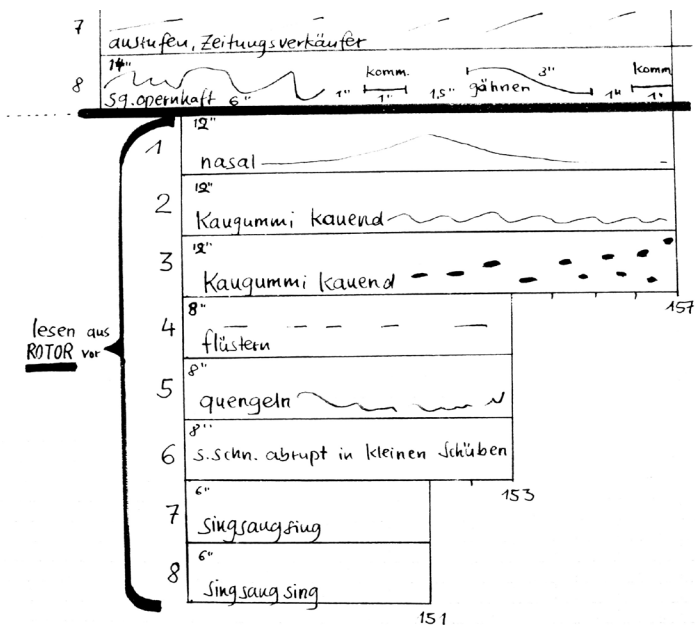
Das Randthema „Kriwets ‘Hörtex-te’“ sei hier um ein weiteres, jedoch wiederum ziemlich fesselndes Randthema erweitert – nämlich um die Frage nach der Notation von Kriwets radiophonen Werken. Denn bei aller Souveränität, durch welche sich das freie akustische Sprach-Komponieren des Autors auszeichnet, war es im Zeitalter analoger Tonbearbeitung nur schwer möglich, sich vom visuell vorgehenden Schreibprozess völlig zu lösen. Die experimentelle Tonbanddichtung versuchte zwar vom Prinzip her das literarische Schaffen vom stummen Medium des Papiers zu befreien, zugleich musste sie jedoch die akustischen Prozesse mehr oder weniger exakt auf dem Papier greifbar machen, mit dem Ziel, „Lesbares und Gedachtes auf die Ebene des Hörbaren zu transponieren.“ (Dencker, 2011, S. 83) Die Problematik eines exakt montierten Tonband-Werkes besteht in der Notwendigkeit der Kombination einer sichtbaren geschriebenen Notation mit dem *unsichtbaren*, also nicht überschaubaren „Sediment“³ der Aufnahme.

Dem Verfasser dieses Beitrags, der sich im breiteren Rahmen seiner Forschung mit Kriwets Schaffen auseinandersetzt, waren durch günstige Umstände praktisch die kompletten Partituren des Autors zur Hand. Die hier veröffentlichten Ausschnitte wurden bisher nirgendwo publiziert⁴, und es ist auch geplant, in der Zukunft den Partituren Kriwets größere Aufmerksamkeit zu widmen. Dieser kleine Beitrag hat schon aus Platzgründen nur einen informativen Charakter, und er erhebt freilich keineswegs Ansprüche auf Vollständigkeit.

Der Charakter des akustischen Materials (Artikulation, O-Ton, Mischformen) wurde logischerweise in die Notationen projiziert. Die graphischen Aufzeichnungen der frühen, etwa von 1961 bis 1968 geschaffenen Sprech-, Chor- oder Vorlese-Texte Kriwets haben häufig den Charakter notenloser Musik-Partituren, indem sie mit verschiedensten akustischen und artikulatorischen Zeichen und Angaben arbeiten. Dies ist schon in Kriwets frühesten Chor-Text-Notationen sichtbar, bei den Sprech-Hörtex-ten kommen dazu auch tontechnische Angaben, was den Schnitt, die Mischung oder die Art des Materials angeht. So kommen in „Oos is Oos“ (1968) z. B. die Angabe vor, eine präparierte Schallplatte einzusetzen, ferner akustische Zitate aus den früheren Hörtex-ten „Jaja“ (1965) und „Reaktion“ (1966), oder z. B. eine Stelle, wo der vorgelesene Text von Kriwets Roman „Rotor“ (1961) mit diversen physiologischen Klängen oder einem Sing-Sang kombiniert wird, – womit übrigens auch gut veranschaulicht werden kann, wie organisch der Autor das literarische mit dem musikalischen Prinzip verbindet (Abb. 1).

3 „Jede Artikulationsspur lässt sich konservieren. Dabei sind *notierende* und *sedimentierende* Konservierung zu unterscheiden (...): während früher Musik allein auf notierende Zeichen angewiesen war (wenn man von der Sedimentierung im Gedächtnis absieht), hebt heute das Tonband auch ihre Spur auf.“ (Mon, 1994, S. 45)

4 Zu den bisher veröffentlichten Partituren siehe vor allem Schöning (1969, S. 365-388) – hier findet man die komplette Partitur von Kriwets Stück „One Two Two“. Ausgewählte Blätter aus mehreren Partituren findet man u.a. in dem Ausstellungskatalog „Yester ‘n’ Today“ (Jansen, 2011) und in Kriwets Bibliografie. (Graß, 2012) Die hier gezeigten Ausschnitte entstammen dem Privatarchiv des Autors, und sie werden hier mit seiner freundlichen Genehmigung publiziert.



Obrázek 1

Die ersten nicht primär artikulatorisch angelegten O-Ton-Partituren arbeiten, im Unterschied zu den Vorlese- und Sprech-Hörtexten, sehr stark mit graphischen Qualitäten der Schrift. Ein Art-Brut-Kunstwerk stellt die in Schönings „Neues Hörspiel“ (1969) komplett publizierte Partitur zu „One Two Two“ (1968) dar, die schon an sich einer beachtenswerten schrift-bildlichen Collage gleicht und zugleich den präzisen Umgang des Autors mit rhythmischen Sequenzen, parallelen Verläufen oder etwa mit der akustischen Blende veranschaulicht.⁵

Die Mischformen- und die frühen O-Ton-Partituren arbeiten nicht selten mit der Größe und Dicke der Buchstaben, so dass sie in vielerlei Hinsicht als spielerisch graphische Objekte oder auch Bilder verstanden werden können und sich somit als Komplement zu Kriwets superlativen, pop-artigen akustischen Produkten wahrnehmen lassen. Das energetische Potenzial des Materials sowie der Schwung der performativen Aktion werden schon in der Partitur von „Oos is Oos“ (1968) popartig visuell ausgedrückt. Der hier gezeigte Partitur-Ausschnitt (Abb. 2) ist zwar noch auf die Artikulation bezogen, er korrespondiert praktisch aber mit einer vorgefertigten, popartigen Comic-Strip-Sprechblase, einem akustischen Fundstück. Im Hörtext ist diese Stelle als Sprechgesang mit wachsender und wieder sinkender Lautstärke und

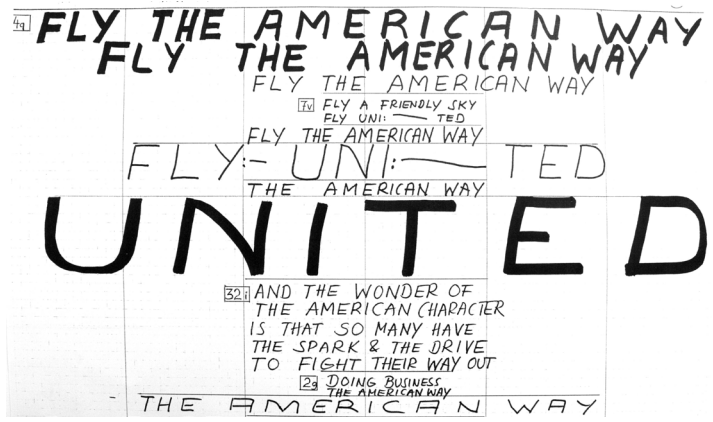
⁵ Siehe dazu die Partitur bei Schönig, 1969, S. 365-387.

einem Echo realisiert⁶, und nicht nur sie verweist durch ihren visuell-spielerischen Charakter auf die futuristischen oder dadaistischen, optophonetisch vorgehenden Werke. Die oben gezeigte Abbildung ließe sich rein assoziativ als ein visuelles Zitat von Raoul Hausmanns optophonetischem Gedicht „Kp'erioum“⁷ wahrnehmen, welches Kriwet zu der Zeit zweifellos schon kannte.



Obrázek 2

Durch die spätere Arbeit mit dem reinen O-Ton spielte die Partitur selbstverständlich eine völlig andere Rolle als in den sprechorientierten Hörtexten, indem sie nicht mehr als Vorlage für die im Studio weiter zu bearbeitende Performance, sondern eindeutig als *Aufzeichnung des vorgefertigten medialen Events*, als Fixieren und Ordnen des maschinellen, gesammelten O-Ton-Materials diente. In den frühen O-Ton-Hörstücken notiert der Autor ebenfalls graphisch die Dynamik schreiender Reklamen, das Gewimmel von Rhythmen und Slogans, Headlines, der Ausrufe, die popmäßige „Coolness“. So etwa ein Beispiel aus „Voice of America“, Kriwets zweitem reinem O-Ton-Hörstück (Abb. 3).

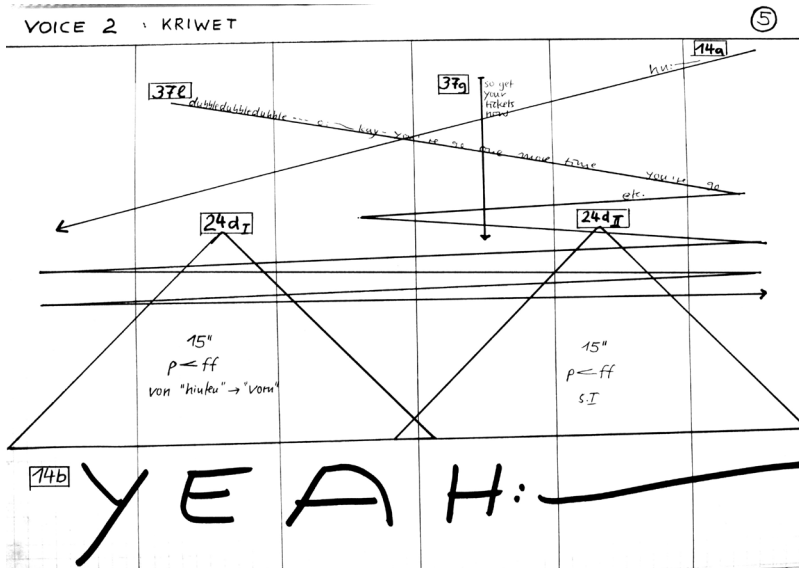


Obrázek 3

6 Vgl. Kriwet, F.: *Oos is Oos.*, 12:22-12:30.
 7 Abgedruckt z. B. bei Hultberg (1993, S. 9).

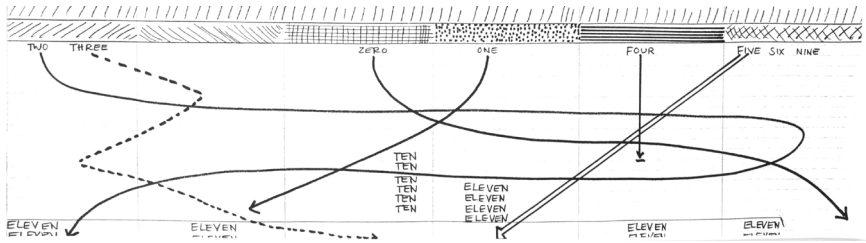
Was in diesen O-Ton-Partituren die Schlüsselrolle spielt, ist die Konstellation des Materials im stereophonen Raum durch die Anordnung in stereophonen Positionen (Grundsätzlich: Links – Mitte – Rechts). Ab „Apollo Amerika“ (1969), dem ersten auf dem reinen O-Ton basierenden Hörtext, arbeitete Kriwet stereophon, und auch die Partituren wurden als Text-Konstellationen gestaltet, die mit der Horizontalen der stereophonen Basis rechnen. Gerade deshalb kann uns die Partitur als ein gutes Hilfsmittel dienen, die sonst schwer beschreibbaren akustischen Prozesse zu demonstrieren, oder genauer: die horizontale und vertikale Gliederung von Kriwets stereophonen Stücken wenigstens in groben Umrisen zu veranschaulichen. Weiter kann man dank dieser Partituren, wiederum im Grundriss, auch die rhythmische Gliederung sowie den Schnitt und die Spurenmischung lesen.⁸

Schon die Partitur zu „Apollo Amerika“ (1969), besonders aber die Partitur zu „Voice of America“ (1969) zeigen Kriwets mutiges und souveränes Experimentieren mit der Stereophonie bzw. die Tendenz zu einer kontinuierlichen, subtilen Manipulation des akustischen Materials durch die Regler (Abb. 4). In der Partitur zu „Apollo Amerika“ findet man eine Stelle, die in der akustischen Realisierung fehlt, wohl eben deswegen, weil das Schema mehr graphisch als real akustisch angelegt ist, bzw. weil es schließlich schlecht hörbar wäre (Abb. 5).



Obrázek 4

8 „In den Partituren seiner 'schichtweisen' oder 'schichtenisolierten' Aufnahmetechnik sind Stimmen, Musik und Texte auf horizontaler Zeitachse fortlaufend notiert. Mit einer vertikalen Klammer übereinander notierte Texte gelangen dabei gleichzeitig zu Gehör.“ (Gogos, 2008, S. 68)



Obrázek 5

Die späteren Partituren (etwa seit 1971) gehen mit solchen Manipulationen sowie mit weiteren graphischen Elementen wesentlich sparsamer um; mit „Modell Fortuna“ (1971) tritt der grafische Pop-Art-Effekt in den Hintergrund, in Kriwets Stück merkt man die Tendenz zu einem wesentlich schlichteren, im Endeffekt jedoch nicht minder komplizierten Umgang mit dem akustischen Material, insofern die Partitur praktisch einer nummerierten Liste von einzelnen Fertigteilen und exakt definierten technischen Schritten (links-rechts, Basis die Zeitangaben) entspricht. Die Tendenz zum „traditionellen Hörspielschaffen“, die der Autor im Zusammenhang mit seinen Hörspielen der späteren 70er sowie der 80er Jahre erwähnt (Vgl. Schöning, 1983, S. 254) bedeutet im Einklang damit freilich keine Zuneigung zum traditionellen literarischen Hörspiel, sondern eine Planmäßigkeit und thematische Schlüssigkeit, eine klare durch das Sortieren und Ordnen gewonnene, geschlossene Topologie. In der graphischen Ausgestaltung sind diese späteren Partituren wesentlich trockener, gemäßiger als die ersten O-Ton-Stücke, und sie werden wesentlich deutlicher zu einer rein technischen Vorlage. Solche Notationen lassen sich auch als Belege dessen ansehen, dass Kriwet nach dem unbefangenen stereophonen Experimentieren in „Apollo Amerika“ und „Voice of America“ die tatsächlich *realen* bzw. hörbaren Möglichkeiten der stereophonen Technik im Griff hatte und wesentlich zielstrebig, systematischer vorgeht.

Den virtuosen, feinen und höchst erfindungsreichen Umgang mit der Stereophonie belegt, unter vielen möglichen Beispielen, ein weniger bekanntes, jedoch brillant geschnittenes Stück „Zeitzeichen“ (Hörtext XVII, 1983), an dessen Anfang das Wort „heute“ in einen stereophonen „Trichter“, also den Winkel zwischen der Mitte („M“) und den Randpositionen (L8-R8), schrittweise addiert wird.

Das absolut gegenwärtige „Jetzt“⁹ des Hörvorgangs wird somit nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich zentralisiert, dazu ebenfalls als Konkretum ergriffen, indem man das Wort „heute“ in aktuelle Momente des „jetzt“ zerschneidet: HEUTE/HEUT/HEU/HE. Den dichten und raschen akustischen Vorgang notiert Kriwet möglichst sachlich, technisch, schlicht (Abb. 6).

♩♩♩♩ ZEITZEICHEN ♩♩♩♩ STICHTAG HEUTE

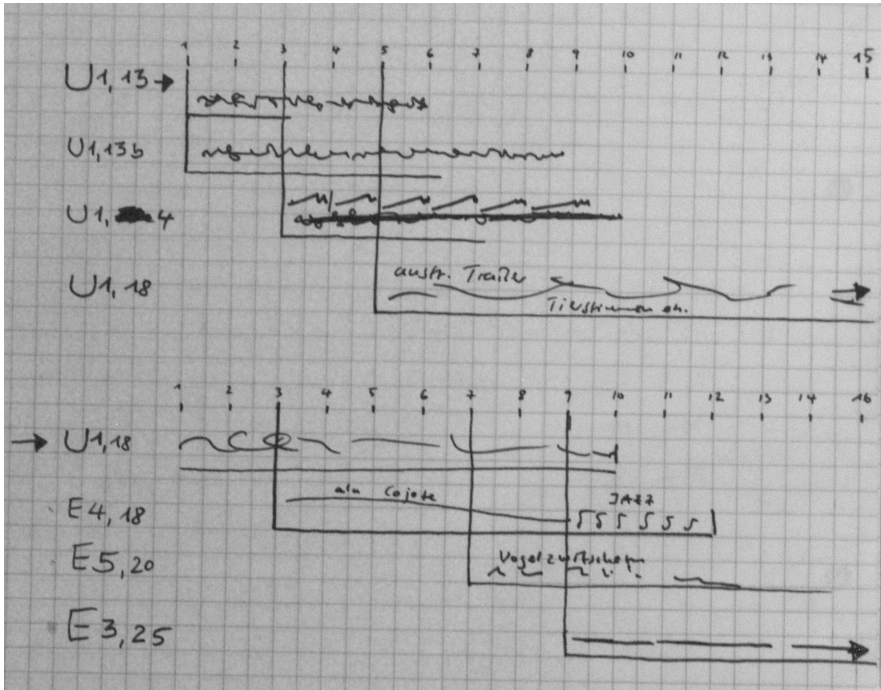
HEUTE HEUTE HEUTE HEUTE HEUTE HEUTE	1	Ⓜ
HEUTE HEUTE HEUTE HEUTE HEUTE	2	L8
HEUTE HEUTE HEUTE HEUTE HEUTE	3	R8
HEUTE HEUTE HEUTE	4	L6
HEUTE HEUTE HEUTE	5	R6
HEUTE HEUTE HEUTE	6	L4
HEUTE HEUTE HEUTE	7	R4
HEUTE HEUTE	8	L2
HEUTE HEUTE	9	R2
HEUTE HEU	10	L3
HEUTE HE	11	R3
HEUTE H	12	L5
HEUTE	13	R5
HEUT	14	L7
HEU	15	R7
HE	16	M

Obrázek 6

Dieses einfache Beispiel zeigt auch, was für die meisten Partituren Kriwets typisch ist und was sein Schaffen der Musik auch sehr nahe bringt: Nämlich die Arbeit mit rhythmischen Blöcken, gelegentlich auch mit Stimmen-Clustern bzw. Wort-Schwärmen, mit den Überblendungen einzelner Stimmen, welche nicht selten repetitive Strukturen und Phasenverschiebungen bilden. Eine besonders vielschichtige, musikalisch wirkende Struktur stellt die Partitur zu Kriwets vorletztem analogem Hörtext „Radio“ (1983) dar. Als einzige in Kriwets analogem und stereophonem Schaffen verzichtet sie auf die Aufzeichnung der Stereo-Positionen; die stereophone Montage erfolgte wahrscheinlich erst im Studio,

9 So bereits in den 1930er Jahren Rudolf Arnheim: „...die große Mehrheit alles Tönenden bedeutet augenblickliches, aktuelles Geschehen! (...) Tätigkeit also gehört zum Wesen des Tönenden, und dem Ohr wird man daher ein Geschehen leichter klarmachen als einen Zustand.“ (Arnheim, S. 99) Kriwet in seiner bereits 1961 geschriebenen Studie über die Sehtexte und Hörtexte: „Der Vielschichtigkeit der hörbaren Texte steht die Einschichtigkeit des Hörsinnes gegenüber, der im Auswahlverfahren nur eine jeweilige Formation zu bilden vermag. Das Auge kann in der Partitur einer „variablen Form“ alle möglichen Realisationen simultan erfassen, während das Ohr sich nur der vergewissern kann, die gerade zur Aufführung gelangt.“ (Kriwet, 1970, S. 43)

intuitiv, musikalisch (Abb. 7). Nur sehr sparsam arbeitet die „Radio“-Partitur mit der Methode der Transkription, und der Autor konzentriert sich primär auf die Aufzeichnung der Mischung verschiedenster O-Ton-Sequenzen, häufig musikalischer Art (Jingles, Kennmelodien, Songs). Es ist wohl belanglos darüber zu spekulieren, inwieweit diese radiophone Komposition aus formaler Sicht noch „Literatur“ ist. Fest steht, dass auch in diesem Falle der Autor auf seiner „sprachstellerischen“ Konzeption beharrt, etwa wenn er schreibt, Radio sei eine „Sprechmusik (...), jenseits der Duden-Grenze“ (Kriwet, 1983, S. 6-7).¹⁰



Obrázek 7

Der vorliegende Beitrag setzte sich zum Ziel, Kriwets Hörtexte kurz und bündig aus der Perspektive ihrer Notation vorzustellen. Möchte man dies direkt auf das Thema „Zentrum und Peripherie“ beziehen, so steht fest: Das Thema des experimentellen Hörspiels wird im Rahmen des literarischen Diskurses heutzutage nur wenig beachtet, und Kriwet gilt heutzutage als ein halbvergessener, jedoch sicher wiederzuentdeckender und langsam auch wiederentdeckter Autor: Seine Hörspiele

¹⁰ Zu der durchaus musikalischen Arbeit mit den Motiven z. B.: „Gegen Ende des Stückes bilden diese Leitmotive einen eigenen kleinen Formteil, ziehen eine Art Resümee und verabschieden sich vorab schon von Ihnen, den Hörern“ (vgl. Kriwet, 1983, S. 5); eine verkürzte Version des Berichts wurde 1983 im WDR-Special publiziert (ebd., S. 6, 15).

werden auf Tonträgern herausgegeben¹¹, sein Gesamtwerk wird neu ausgestellt¹². Die Notationen bzw. Partituren, die als Komplement zu Kriwets radiophonen Werken sicher eine selbständige Herausgabe verdienen, ermöglichen einen spezifischen und sicher nicht belanglosen Einblick in die Werkstatt des Autors.

Abstract

The paper deals in outline with some little-known radio play scores, created by Ferdinand Kriwet. In this way should be given a short specific insight into the artist's most interesting radiophonic workshop, using more previously unpublished excerpts from Kriwet's scores. The experimental radio play as well as the questions about its notation belong, quite wrongly, to greatly neglected areas of literary discourse, to some of the best examples of literary periphery.

Keywords

Radio-Play, Experiment, Stereophonic Sound

Quellenverzeichnis

Kriwet, Ferdinand. *Partituren* (Alle hier veröffentlichten Partiturausschnitte entstammen dem Privat-Archiv Kriwets).

Kriwet, Ferdinand (1968). *Oos is Oos*. Hörtext IV. SWF, Tonkopie.

Kriwet, Ferdinand (2007). *Hörtexzte / Radiotexts*. Berlin: Edition RZ. (3 LP)

Kriwet, Ferdinand (2014). *Hörtexzte zwei*. Berlin: Edition RZ. (2 LP)

Sekundärquellen:

Arnheim, Rudolf (2001, zuerst 1936). *Rundfunk als Hörkunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Dencker, Klaus Peter (2011). *Optische Poesie: Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin: de Gruyter.

Gogos, Manuel (2008). „Souverän im Aufnahmezustand“. In: K. West. *Das Kulturmagazin des Westens* 07/8, S. 68.

Graß, Tino (2012). *Kriwet Bibliographie 1-401*. Köln: Fine Books.

Hultberg, Thomas (1993). *Literally Speaking: Sound Poetry & Text-sound Compositions*. Göteborg: Bo ejeby edition.

11 Siehe die zwei Luxus-LP-Ausgaben „Hörtexzte/Radiotexts“ und „Hörtexzte zwei“.

12 Siehe den Ausstellungskatalog von Jansen (2011).

- Jansen, Gregor (Hg.) (2011). *KRIWET Yester 'n' Today*. Köln: Dumont.
- Kriwet, Ferdinand (1970). „Sehtexte - Hörtexte“. In: Klaus Schöning (Hg.). *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kriwet, Ferdinand (1976). „Medien, Kunst: Medienkunst“. In: *VDI Nachrichten Nr.17/30*. April 1976, S. 27.
- Kriwet, Ferdinand (1983). „Der Hörspielmacher Ferdinand Kriwet über sein RADIO“. In: *WDR-Special*. Juni 1983, S. 6, 15.
- Kriwet, Ferdinand (1983). *Arbeitsbericht zu „Radio“*. WDR (im Privatarchiv Kriwets vorhanden).
- Mon, Franz (1994). „Artikulieren und Lesen“. In: Ders. *Essays. Gesammelte Texte 1*. Berlin: Janus Press. S. 44-48.
- Pörtner, Paul (1970). „Schallspielstudien“. In: Klaus Schöning (Hg.). *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 58-70.
- Schöning, Klaus (1969). *Neues Hörspiel: Texte, Partituren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schöning, Klaus (2011). „Ich spreche mit fremden Zungen meine Sprache“. In: Gregor Jansen (Hg.). *KRIWET Yester 'n' Today*. Köln: Dumont. S. 32.
- Schöning, Klaus (Hg.) (1983). *Hörspielmacher. Autorenporträts und Essays*. Königstein: Athenäum.

Die jungen russisch-jüdischen WandererInnen zwischen West und Ost

Paulína Šedíková Čuhová

Annotation

Der Beitrag beschäftigt sich mit der deutschsprachigen Migrationsliteratur und mit ihrem Platz in der heutigen literarischen Szene. Es wird die Frage gestellt, warum diese Literatur aus ihrer früher eher peripheren Stelle (hinsichtlich des Interesses der LeserInnen und der Literaturwissenschaft) ins Zentrum verschoben wurde. Das Hauptanliegen des Beitrags ist jedoch die literarische Analyse dreier Werke von zwei aus der ehemaligen Sowjetunion stammenden, auf Deutsch schreibenden Schriftstellerinnen (Olga Grjasnowa und Lena Gorelik) in Bezug auf die ausgewählten spezifischen thematischen Schwerpunkte, die durch oder infolge Migration (der Hauptfiguren oder auch der SchriftstellerInnen selbst) entstanden waren.

Schlüsselwörter

Migrationsliteratur, Mobilität, Identität, Judentum, O. Grjasnowa, L. Gorelik

1. Migration und Literatur

Die Themen Einwanderung und Migrationsprozesse beherrschen heute alle Medien und beschäftigen wieder sowohl ganz Europa als auch viele Wissenschaftszweige intensiv. Literarisch werden diese Themen auch schon lange bearbeitet. Die unstrittige Präsenz von AutorInnen, deren Texte heute in europäischen Sprachen erscheinen und die nicht aus den Ländern kommen, in denen sie sesshaft sind und in deren Sprache sie schreiben, beweisen sowohl die Statistiken des Bucherverkaufs in allen Ländern mit hoher Buchproduktion als auch die Nominierungen jener AutorInnen für die angesehensten Preise¹.

Der politischen Entwicklung zufolge scheint es vielleicht verständlich zu sein, dass in den letzten Monaten die literarische Bearbeitung der Erfahrung der Migration auf dem Buchmarkt wieder an Bedeutung gewinnt; wie auch Richard Kämmerlings behauptet, „[r]ücken die Geschichten von Migranten in den Fokus.“ (Kämmerlings, 2016) Auf dem deutschsprachigen Buchmarkt sind es 2016 nicht nur

1 Siehe näher zum Beispiel in England Kazuro Ishiguro, in der französischen Schweiz Agóta Kristof oder in Frankreich Atiq Rahmi.

die Neuerscheinungen der schon etablierten deutschsprachigen Schriftsteller mit Migrationshintergrund (wie z. B. C. D. Florescus *Der Mann, der das Glück bringt*, Shida Bazyars *Nachts ist es leise in Teheran*, Rasha Khadyas *Weil wir woanders sind*, oder Abbas Khider, der in seinem neuesten Roman *Ohrfeige* direkt beschreibt, wie sich Flüchtlinge in der Ausländerbehörde fühlen), die explizit oder implizit in ihrem Werk die Migration bearbeiten. Auch die Schriftsteller ohne eine reale Migrationserfahrung versuchen, sich mit diesem Thema auseinanderzusetzen, wie es zum Beispiel in Michael Köhlmeiers neuestem Roman *Das Mädchen mit dem Fingerhut* der Fall ist, in dem er ein 6jähriges Flüchtlingsmädchen darstellt, das allein in einem reichen Land zurückgelassen wird.

Im Folgenden möchte ich mein Augenmerk auf drei zentrale Punkte richten. Als zentral erscheint mir, was zum Teil schon angedeutet wurde: 1.) das Zentrum und die Peripherie des Leserinteresses im Bezug auf die Migrationsliteratur, 2.) die Reaktion der Literaturwissenschaft auf die Literatur der AutorInnen mit Migrationshintergrund und 3.) das Hauptanliegen dieses Beitrags, die Analyse der einzelnen Werke im Bezug auf die ausgewählten spezifischen thematischen Schwerpunkte, die durch oder infolge der Migration (der Hauptfiguren oder auch der SchriftstellerInnen selbst) entstanden.

2. Migration und Literaturwissenschaft

Werner Wintersteiner vertritt die Meinung, dass die Globalisierung heute auch die diejenigen verändert, die sich nicht verändern (d. h. die ihren Ort nicht verlassen); sowohl mittelbar durch den immens gestiegenen Einfluss der Medien als auch dadurch, dass die Migration die gewohnte Umgebung der aufnehmenden Gesellschaft verändert. (Wintersteiner, 2006, S. 67) Auch die Kunst reagiert auf den Bedarf an einer Erklärung für eine bestimmte Erfahrung, aber es könnte auch umgekehrt gelten: die Gesellschaft fordert von der Kunst dasselbe. Die Menschen kaufen diese Bücher, weil sie eine Erklärung für eine Erfahrung brauchen, die ihnen nicht eigen ist, die sie nicht kennen, aber näher kennenlernen möchten. In diesem Sinne kann dann die Funktion der Kunst (der Literatur) in der Gesellschaft diejenige sein, dass sie erklärt und dabei hilft, sich zu orientieren. So könnte dann auch die Tatsache erklärt werden, dass in den letzten Monaten das Interesse für die Werke der SchriftstellerInnen mit Migrationshintergrund oder für diejenigen, die das Thema der Migration bearbeiten, gestiegen ist. Bemerkenswert ist dabei, dass die gut verkauften Flüchtlingsgeschichten in der Belletristik des Frühjahres 2016 nicht nur diejenigen sind, die ich schon erwähnte; vielmehr, wie auch R. Kämmerlings angibt, „[die einschlägigen Romane] reichen alle Jahre oder sogar Jahrzehnte zurück und sind keine Reaktionen auf die dramatischen Entwicklungen seit dem letzten Sommer, angesichts der Gärungszeit von Literatur könnten sie es auch gar nicht sein.“ (Kämmerlings, 2006) Diese Bücher behandeln die obligatorischen Themen wie Integration, Sprachwechsel oder Identität. Trotzdem kann konstatiert werden,

dass das Thema der manchmal „krassen“² Realität des migrantischen Lebens selten vorkommt und eher eine Ausnahme darstellt, wie es bei Abbas Khiders der Fall ist.

Auch die deutschsprachige Literatur ist ein Beweis dafür, da sie seit ungefähr Ende der 1950er Jahre auch die SchriftstellerInnen, deren Herkunftsland anderswo liegt, langsam inkludierte und heute zu ihrem festen Bestandteil machte. Mit der Zeit wurde jedoch diskutiert, ob man die Werke dieser AutorInnen „separat“ behandeln soll, wobei ich auch der Meinung bin, dass sich die gegenwärtige Literatur immer weniger in Kategorien nationalkultureller Zugehörigkeit einteilen lässt³. Auch die Debatte über die Verwendung einer angemessenen Bezeichnung für diese Literatur (Migrationsliteratur, Migrantenliteratur, Ausländerliteratur, interkulturelle Literatur) ist nicht neu, und es existiert kein „richtiger“ Begriff, da jeder dieser Begriffe einen Standpunkt widerspiegelt. Selbst die Gruppe der AutorInnen mit Migrationserfahrung, die sich gegen die Stigmatisierung „Migrationsliteratur“ wehrt und die nicht exotisiert, laut T. Wägenbaur (1995) insbesondere auch nicht „diskriminiert werden will“, wird immer größer⁴. Auch die Verwendung eines der häufigsten und des vielleicht neutralsten, aber trotzdem vagen Begriffs „Migrationsliteratur“ exkludiert demnach diese Literatur und drängt sie an die Peripherie. In diesem Kontext wird dann auch die Überlegung V. Dörrs (2008) fragwürdig: „Man kann entweder danach fragen, wie Literatur aussieht, die von Menschen mit Migrationserfahrung geschrieben wird; oder danach, was es bedeutet, wenn es in Literatur um Migration geht.“ (Dörr, 2008, S. 17) Da stimme ich Julia Scholl zu, die meint, dass die Frage, ob das eine vom anderen zu trennen ist und ob diese Trennung überhaupt wünschenswert wäre, legitim ist. (Scholl, 2012, S. 539) Eben solche Fragen ordnen diese Literatur mit Recht in den Diskurs über Zentrum und Peripherie ein, vor allem aus der Perspektive der Literaturwissenschaft und der Debatte über Begriffe wie Welt- / Nationalliteratur, Eurozentrismus, Grenzverschiebungen, was hauptsächlich ein Verdienst der Hinwendung der Literaturwissenschaft zu den *cultural studies* und *postcolonial studies* ist. Der nächste Aspekt ergibt sich aus der Wahl des Themas, der zugleich oft Stereotypisierungen und Klischees zugeschrieben werden, die mir jedoch entscheidend zu sein scheint; aus mehreren Gründen: 1.) diese Literatur richtet oft ihren Blick gerade auf Peripherien, da die literarischen Figuren, die (e)migrieren, oft an der sozialen, kulturellen, politischen Peripherie stehen und vom homogenen Zentrum irgendwie ausgeschlossen sind, 2.) oft werden die Grenzen von Zentrum und Peripherie verschoben, und es kommt zu Grenzüberschreitungen, 3.) die Bedeutung von Zentrum und Peripherie ist für Identitätskonstruktionen nicht wegzudenken.

2 Damit meine ich die Realität in den Ausländerbehörden oder Arbeitsprobleme oder die Xenophobie selbst als Thema.

3 Anders war es in ihren Anfängen, als die MigrantInnenliteratur wirklich an der Peripherie des Interesses der Literaturkritik und der Literaturwissenschaft lag.

4 Siehe näher zum Beispiel: C. D. Florescu: *Ich bin nicht Florescu* auf der Webseite <http://www.woz.ch/-5002>.

3. Literarische Migration aus der ehemaligen Sowjetunion

Seit der Wende 1989 hat die Migration aus den Gebieten des postkommunistischen Osteuropa massenhaft zugenommen, was sich auch auf dem Literaturmarkt widerspiegelte. Im Fokus meines Interesses stehen zwei Autorinnen, die aus der ehemaligen Sowjetunion nach Deutschland eingewandert sind. Sie setzen sich sowohl mit dem Thema der Migration und mit der damit verbundenen Problematik als auch mit der postkommunistischen sozialen, kulturellen und politischen Entwicklung ihres Herkunftslandes auseinander. Beide sind zugleich jüdischer Herkunft; so verbinden sie in ihrem Werk gleichzeitig das Jüdische, Russische und Deutsche.

Mich werden die Identitätskonstruktion des Textensembles im Bezug auf die Vertreibung aus der Heimat oder die Flucht aus der ehemaligen Sowjetunion und die neue Existenz in Deutschland interessieren. Weiters wird gefragt, ob und in welchem Maße in den Werken auch das Herkunftsland oder der Zufluchtsort Israel und die jüdische Herkunft eine Rolle spielen.

Die Wurzeln der deutsch-russischen Literatur hängen mit der Migration zusammen. Diesem Thema widmet sich ausführlich Wolfgang Kasack in seinem Text „Die russischen Schriftsteller. Emigration im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte, den Autoren und ihren Werken.“ (1996) Nach ihm könnte man von drei Wellen der russischen Migration in den deutschsprachigen Raum sprechen, wobei die erste Welle durch die Oktoberrevolution 1917 verursacht wurde und den Höhepunkt 1920 erreichte. Die zweite Welle ist mit dem 2. Weltkrieg verbunden, als viele Menschen als Zwangsarbeiter nach Deutschland deportiert wurden und dann zum Teil in Deutschland geblieben sind. Die dritte Welle folgte nach Stalins Tod und hängt mit dem sogenannten Tauwetter zusammen, das sich aber als bloße Illusion herausstellte. (Kasack, 1996, S. 11)

Da Kasacks Werk schon 1996 erschien, war es dem Autor nicht mehr möglich, die vierte Migrationswelle (nach dem Zerfall der Sowjetunion) aus der ehemaligen Sowjetunion einzubeziehen, mit deren Vertreterinnen ich mich beschäftigen möchte. Im Vergleich zu den ersten drei Migrationswellen unterscheidet sich diese darin, dass die AutorInnen ihre Werke fast ausschließlich in der deutschen Sprache schreiben, nicht übersetzt werden und die deutschsprachige Literaturszene wesentlich um neue Themen und Kontexte bereicherten.

Eine interessante Gruppe stellen in diesem Kontext die auf Deutsch schreibenden russisch-jüdischen SchriftstellerInnen dar⁵, die sehr positiv rezipiert wurden und werden und immer wieder die literarische Szene erobern. Diese Rezeption begann mit Autoren wie Wladimir Kaminer und Vladimir Vertlib und wurde

⁵ Natürlich sind da auch die AutorInnen nicht jüdischer Herkunft zu nennen, wie zum Beispiel Marjana Gaponenko (geb. 1981) oder Nino Haratschwilli (geb. 1983).

dann einige Jahre später von jüngeren Autorinnen wie Lena Gorelik, Alina Bronsky oder Olga Grjasnowa ergänzt. Parallel mit dieser jungen Generation treten in der Literaturszene auch ältere Autorinnen wie Julya Rabinowich, Olga Martynowa oder Katja Petrowskaja auf, wobei die letzten zwei Bachmann-Preisträgerinnen sind und Petrowskaja zugleich einen der bedeutendsten Preise – den Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung – erhielt.

4. Zwei Autorinnen im Fokus

O. Grjasnowa (geboren 1984 in Baku) und L. Gorelik (geboren 1981 im damaligen Leningrad) verbinden nicht nur die Migration als Kontingentflüchtling im Kindesalter, sondern auch die spezifische Themenwahl (Familie, Identitätskonstruktion, Mobilität, seiner selbst nicht sicheres Judentum) und einige sprachliche Gemeinsamkeiten, wie Ergänzungen der Lexik und Erweiterungen der Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache. Zugleich thematisieren beide auch frühkindliche Erlebnisse und das Dasein in der Sowjetunion und Israel. Beide Autorinnen gehören auch der sogenannten „Generation Y“⁶ an, den 1980er und 1990er Jahrgängen, die, wie sie die Literaturkritikerin S. Birrer beschreibt, „den Mauerfall gleichermaßen historisch taxieren wie die permanente digitale Kommunikation als alltagsimmanente Selbstverständlichkeit erachten“ (Birrer, 2015). „Umso globaler begeben sie sich auf Sinnsuche, zumal die eigenen familiären Wurzeln meist über Länder oder gar Kontinente hinausgreifen.“ (Birrer, 2015) Mich werden Grjasnowas beide Romane *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) und *Die juristische Unschärfe einer Ehe* (2014) und Goreliks Roman *Hochzeit in Jerusalem* beschäftigen (2007).

Goreliks Roman schildert die Geschichte von Anja, einer russischen Jüdin, die seit ihrer Kindheit in Deutschland lebt. Sie fährt mit ihrem Freund Julian nach Israel, um bei dessen Suche nach seinen Wurzeln zu helfen. Konfrontiert wird sie dabei nicht nur mit der Frage, was Jüdischsein in Deutschland heute bedeutet, sondern auch mit ihrer lebenswert-nervigen Familie und Beziehungswirren. Von der Literaturkritik⁷ wird vor allem Goreliks Humor im Stil Woody Allens hervorgehoben. Zugleich stellt sie den Lesern auch die schwierigen und konfliktträchtigen Themen der Einwanderung der Kontingentflüchtlinge und des russisch-jüdischen Alltags in Deutschland dar.

Schon Grjasnowas Debütroman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* hat die Kritiker in Begeisterung versetzt, und die Autorin verdiente sich mit ihm die Bezeichnung „Stimme einer neuen Generation“. Es ist dies die Geschichte der jüdisch-deutsch-russischen Dolmetscherin Mascha, die nach dem Tod ihres Freundes Elias verzweifelt nach Israel flieht, wo sie aber von ihrer eigenen Vergangenheit (Pogrom in Baku, Erleben des Todes, Auswanderung) eingeholt wird. Grjasnowa

⁶ Diese Generation beschreibt näher auch Nadežda Heinrichová in ihrer Monographie. Siehe für Näheres: Heinrichová, Nadežda (2015). *Německá próza po roce 2000*. Pavel Mervart.

⁷ Siehe für Näheres die Pressestimmen: <http://www.lenagorelik.de/book/hochzeit-in-jerusalem/>.

überzeugte mit einem breiten thematischen Spektrum (von hochaktuellen politischen, kulturellen und gesellschaftlichen bis zu banalen Liebes-Themen), prägnanten Figuren und einem blitzschnellen Erzähltempo. Der zweite Roman Grjasnowas *Die juristische Unschärfe einer Ehe* ist anders strukturiert und stellt noch andere Themen wie z. B. die Funktion / Funktionalität der Ehe und die Homosexualität zur Debatte. Im Zentrum steht eine Dreiecksgeschichte: Die Hauptprotagonistin Leyla, eine lesbische Balletttänzerin im Bolschoi-Theater, muss nach einem Unfall das Tanzen aufgeben. Altay ist ein homosexueller Psychiater, und nachdem sich seine große Liebe umgebracht hat, lebt er allein. Dann heiratet er Leyla, mit der er eine Scheinehe führt, um ihre Familien und das homophobe Moskau ruhig zu stellen. Dann ziehen sie in das liberale Berlin, wo sich Leyla in die amerikanisch-israelische Künstlerin Jonoun verliebt. Die Geschichte kehrt aber wieder nach Aserbaidzhan zurück, wohin die verzweifelte Leyla flieht. Grjasnowa erzählt von zwei Frauen und einem Mann, die von der Liebe träumen, aber nicht wissen, wie man mit der Liebe lebt, und fragt zugleich nach der (Un-)Möglichkeit einer Partnerschaft und einer Ehe in heutiger Zeit. Als drei Prädikate, die die Autorin in diesem Roman auszeichnen, sind die „erzählerische Verve, Dynamik und literarische Gestaltungskraft zu nennen.“ (Birrer, 2015)

Beide Autorinnen konzentrieren sich auf Einzelschicksale in einer bestimmten sozialen Konstellation; doch durch diese individuelle Erfahrung differenter Räume (geographischer, politischer, kultureller und sprachlicher) wird zum Teil auch eine kollektive Erfahrung der Kontingentflüchtlinge transportiert – also einer sozialen Gruppe, die ein kulturelles Gedächtnis konstituiert, aus dem sie ihre Identität ableitet⁸. In allen drei Romanen stehen also die Identität, ihre Konzepte, Grenzen und Überschreitungen im Zentrum. Sowohl die Hauptfiguren als auch die Schriftstellerinnen sind selbst MigrantInnen aus der ehemaligen Sowjetunion, und alle haben Erfahrung mit der Grenzüberschreitung und Mobilität, sind entwurzelt, heimatlos, ratlos und suchen nach Orientierung. Dass die fast immer einsamen oder vereinsamten⁹ Figuren (wie Mascha, Anja, Julian, Jonoun) oft jüdischer Herkunft sind, betont noch mehr ihre deterritorialisierte Lebensform.

Wenn wir über die Identität nicht hierarchisch nachdenken, dann gibt es kein Zentrum, keinen stabilen Kern. Durch die Grenzüberschreitung ändert sich dann der Kontext, und die Figuren müssen alles in einen neuen Kontext umarbeiten. So entsteht eine neue „hybride Identität“, die aber zugleich den Figuren neue (Spiel-)Räume eröffnet. Man kann dann Claudia Bregers These zustimmen, die konstatiert, dass alle Identitäten (nationale, soziale, geschlechtliche, ethnische) in der Gesellschaft Konstrukte sind, die sich aus einem Mix mehrerer Identitäten

8 Siehe für Näheres über zentrale Merkmale des Begriffs *kulturelles Gedächtnis*: Erll, Astrid (2005). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. S. 31.

9 Zu der Problematik der Einsamkeit in der Literatur siehe für Näheres zum Beispiel: Kubealaková, Martina (2013) *Osamelost v samote (v starších príbehoch)*. In: Bariaková, Z./Jakubík, H./ Kubealaková, M. (Hg.) *Samota a osamelost (vo vybraných textoch slovenskej umeleckej literatúry)*. Krakau : Spolok Slovákov v Poľsku. S. 9 – 94.

zusammensetzen (Breger, 2000, S. 99), was auch der Fall aller Hauptprotagonisten ist, die alle als „hybrid“ bezeichnet werden können, was auch in mehreren literarischen Rezensionen zu Goreliks und Grjasnowas Werk thematisiert wird.

Gorelik kreist oft und explizit neben dem Aufzeigen der Grenze zwischen den Kulturen um die Identitätsfrage, die mehrmals in ihrem Text im Satz *Wer ich bin?* im Bezug auf die Problematik der jüdischen Identität vorkommt. Die Aufdeckung der Familiengeschichte geht hier mit der Verhandlung der Identität der Hauptprotagonistin Anja und vor allem Julians einher, der erst als 20jähriger erfährt, dass er Halbjude ist und seine Großeltern in Auschwitz starben. Das Geständnis des Vaters löst in Julian eine Identitätskrise aus, und die Frage nach dem Judentum scheint ihm existenziell zu sein. Anja begleitet ihn auf dem Weg seiner Suche nach sich selbst, und das auch aus Gründen, die sie selbst nicht ganz versteht. Auf die Frage Julians, wer Anja eigentlich ist: *Du bist als Kind aus Russland nach Deutschland gekommen, und du lebst schon so lange in Deutschland, und mit deiner Familie sprichst du trotzdem Russisch, und du bist Jüdin* (Gorelik, 2006, S. 8), bestätigt sie sich selbst mehrmals im Text mit dem Satz: Ich bin einfach ich. (S. 9) Der Satz zeigt zugleich, dass sie sich im Endeffekt nicht von verschiedenen Zuschreibungen (wie etwa russisch, deutsch, jüdisch) einschränken lässt.

In Goreliks Roman wird hauptsächlich die russisch-jüdische Identität in Deutschland thematisiert, was auch das Beispiel des Besuchs der (extra liberalen!) Synagoge zeigt, wo Anja und Julian im Warteraum vor dem Rabbinerbüro sieben russische Juden treffen, die auch nach längerer Zeit in Deutschland nur gebrochen die deutsche Sprache sprechen: *Jaja, keine deutsche Juden in Deutschland. Keine deutsche Juden. Alle Ausländer. [...] Russische Juden in Deutschland. Ohne russische Juden keine Juden in Deutschland.* (S. 49) In dieser Synagoge treffen sich hauptsächlich russische Juden, was realitätsnah erscheint, da die russischen Juden (Kontingentflüchtlinge) als Randgruppe empfunden wurden und für die jüdische Gemeinde nicht immer akzeptabel waren, was wiederum ihre Randgruppenidentität betont¹⁰, was auch die Episode über die Ankunft in Deutschland zeigt: *Die deutschen Juden, wie wir sie nannten, nahmen uns nicht wahr. Sie heissen uns nicht willkommen und fragten nicht, woher wir kämen.* (S. 61)

Jüdische Identität wird zur Randgruppenidentität auch in der Sowjetunion, wo Anja als Kind zufällig erfährt, dass sie jüdisch ist und die Eltern ihr Jüdischsein lieber verheimlichen: *Du darfst niemanden Jude schimpfen. [...] Aber alle machen das. [...] Es gibt einen bestimmten Grund, warum gerade du genau dieses Wort nicht als Schimpfwort benutzen darfst. [...] Es ist nämlich so, dass du selbst Jüdin bist. [...] Aber ich bin russisch. Nein, das bist du nicht. Du bist jüdisch. [...] Du darfst es niemandem sagen. Niemandem.* (S. 55-56). Das Jüdischsein ist im Roman ständig präsent, und

10 Siehe für Näheres ein Gespräch mit Grjasnowa im Rahmen des Jewish Cultural Day 2015, online zugänglich auf: <https://www.youtube.com/watch?v=eP6ig3NVvJM>.

so werden sowohl die Hauptfiguren als auch der Leser mit den Anekdoten aus dem russisch-jüdischen Viertel Klein Odessa in New York, oder mit den Berichten der Holocaust-Überlebenden sowie mit Beschreibungen des jüdischen Daseins in Israel konfrontiert.

Für das Jüdischsein sind im Fall Grjasnowas unter anderem zwei interessante Beispiele zu nennen. Jonoun (die jüdische Künstlerin aus dem Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe*) hat nach der Trennung von Leyla einen anderen Partner – einen Österreicher. Durch diese Figur wird der Diskurs über den Holocaust und den Antisemitismus aufgegriffen: *Als der Österreicher erfahren hatte, dass Jonoun jüdisch war, hatte er ganze Weile lang geschwiegen. [...] Ein paar Tage später [...] sagte der Österreicher, einer seiner Vorfahren sei Kriegsverbrecher gewesen. [...] Was hat er gemacht? Er war in Vilnius. [...] Er war eine Art Verwalter. [...] Wen hat er verwaltet?, wiederholte Jonoun. [...] Leben.* (Grjasnowa, 2014, S. 122) Während des Gesprächs entpuppt sich der Großonkel als die real existierende Figur des Schlächters von Vilnius – Franz Murer. Ähnlich tut es Grjasnowa auch in ihrem ersten Roman, wenn sie die Figur Daniel über den Genozid sprechen lässt: *Mein Onkel Günther, der wollte auch immer nur Juden morden, aber der meinte es nicht so, der hat nicht gekämpft, der war Sanitäter.* (Grjasnowa, 2012, S. 65), womit sie zugleich auch einen Beitrag zur Problematik des kulturellen Gedächtnisses und zur „Dynamik kosmopolitischer Holocaust-Erinnerungen“ leistet¹¹.

In den Romanen *Der Russe ist einer, der Birken liebt* und *Goreliks Hochzeit in Jerusalem* wird das Jüdischsein auch auf der Ebene der Ankunft der Kontingentflüchtlinge in Deutschland, der Ebene des Essens transportiert und auf der Ebene der ausführlichen Beschreibung der israelischen Realien wie einzelner Stadtviertel, Denkmäler, Basare, was beim parallelen Lesen beider Bücher sehr viele Ähnlichkeiten erkennen lässt. So findet man bei beiden Autorinnen zum Beispiel die Randgruppenidentifizierung durch die Kleidung: *Ich trottete hinter meiner Mitschülern her, versuchte ich mir gleiche Kleidung und die gleiche Hobbys zuzulegen, aber wir konnten uns beide nicht leisten.* (Grjasnowa, 2012, S. 38) und: *„Ich ging auf den Spielplatz. [...] rief ein Mädchen im Vorbeigehen: „Iih, was hat die denn an?“ Ich trug meine besten russischen Klamotten.* (Gorelik, 2006, S. 61).

Grjasnowa, die bewusst mit den Identitäten in beiden Romanen spielt, geht bei den Fragestellungen zu Identitätskonstruktionen viel weiter als Gorelik, überschreitet die Grenze der kulturellen Rollen und versucht Antworten auch im Zusammenhang von sexuellen Zuschreibungen zu finden. So wird im zweiten Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* dem Leser das Interesse der lesbischen Balletttänzerin am Identitätsdiskurs auch insofern vermittelt, als sich Jonoun nach der ersten zusammen verbrachten Nacht in Leylas Schlafzimmer umschaute, in dem stand:

11 Siehe für Näheres das Gespräch mit Olga Grjasnowa, Cécile Wajsbrot und Jeanine Meerapfel (21. 05. 2015) auf: http://www.adk.de/de/blog/?we_objectID=41834.

„ziemlich alles, was Judith Butler jemals geschrieben hatte, *Middlesex* von Jeffrey Eugenides, *Suzanne Broggers Erlöse uns von der Liebe*.“ (Grjasnowa, 2014, S. 39) Der Diskurs über die Homo- bzw. Bisexualität wird schon im ersten Roman Grjasnowas aufgegriffen; wenn Mascha nach Elias' Tod aus der Geschlechterrolle herausfällt und eine Liebesbeziehung mit der israelischen Soldatin Tal führt, so überschreitet sie wieder ein Identitätskonzept – diesmal ein personales.

Altay und Leyla entscheiden sich, aus dem homophoben Moskau nach Berlin auszuwandern, weil Berlin eine Stadt ist, wo man nicht nach Identität fragt: *Clubs, in denen es für jeden Fetisch einen Keller oder zumindest ein Loch gab. [...] Drag-Queens [...] zarte Jungs [...] robuste Lesben* (Grjasnowa, 2014, S. 48); trotzdem wird Altay jedoch auch hier mit seiner Homosexualität konfrontiert, als er mit seinem Liebhaber von einer Gruppe jugendlicher Moslems angegriffen wird: *Du hast mir nichts zu sagen, Schwuchtel.* (S. 49)

In allen drei Romanen begeben sich die Figuren nach einer tiefen Krise auf die Reise; Anja mit Julian wie auch Mascha nach Israel, unter anderem auch um ihre jüdische Identität zu entdecken, Leyla (ihr nachfolgend Altay und Jonoun – jeder aus einem anderen Grund) nach Aserbaidtschan und Georgien. Trotz des multikulturellen Tel Aviv stellt Mascha aber immer wieder fest, dass sie überall (also auch hier) eine Fremde ist: so wie sie die Russin in Aserbaidtschan, die Aserbaidtschanerin in Deutschland, die Deutsche in Israel war, womit die Autorin wiederum die Problematik der transitären Identität aufgreift. Mascha gehört demnach nirgendwohin, so wie es auch J. Kristeva behauptet: „[...] keinem Ort zugehörig, keiner Zeit, keiner Liebe. Der Ursprung ist verloren, die Verwurzelung unmöglich“ (Kristeva, 1990, S.17); aber trotzdem sehnt sie sich nach einem Zuhause, auch wenn dessen Lokalisierung und Definition für sie unmöglich ist und die Heimat gleichzeitig in Frage gestellt wird: *Wenn ich mit meiner Mutter telefonierte, überkam mich manchmal die Sehnsucht nach einem Zuhause, ohne dass ich es hätte lokalisieren können. Wonach ich mich sehnte, war ein vertrauter Ort. [...] der Begriff Heimat implizierte für mich stets den Pogrom. Wonach ich mich sehnte, waren vertraute Menschen, nur war der eine tot, und die anderen ertrug ich nicht mehr. Weil sie lebten.* (Grjasnowa, 2012, S. 203) Ähnlich ist es auch bei Anja, die sich in Israel ähnlich wie Mascha fühlt, und die Heimat wird sowohl durch die Familie als auch im Rahmen der Familie vermittelt.

So erweist sich in beiden Romanen das Konzept der nationalen Identität als unzuverlässig, und die Heimat erscheint viel mehr als ein Prozess. Zusammenfassend kann man konstatieren, dass in allen drei Romanen die Identitätskonzepte immer wieder auf die Probe gestellt und überschritten werden. Wenn wir von Claudia Breger ausgehen, hat es sich bestätigt, dass die Figuren in beiden Romanen hybride Identitäten sind, die neue Räume eröffnen, in denen Gorelik und Grjasnowa ihre Figuren ansiedeln, denn „jede Frage, die sich mit Phänomenen wie Andersheit, Identität, Nation, Migrationen, Minoritäten usw. befasst, hängt zwangsläufig und

eng mit dem übergeordneten Phänomen der Hybridität zusammen.¹² (Breger, 2000, S. 99)

Abstract

This paper aims at showing the place of the German written literature of migrants on the contemporary literary scene. It asks why this type of literature is moving from a peripheral place to the center of interest of readers and literary scholarship. The main aim of the paper is the literary analysis of three works written in German by two female authors from countries of the former Soviet Union (USSR): Olga

Grjasnowa and Lena Gorelik. The analysis focuses on the specific problems, which result from (or are caused by) the fact of migration of either authors or literary characters in their works.

Keywords

migrant literature, identity, mobility, Jewishness, O. Grjasnowa, L. Gorelik

Quellenverzeichnis

Gorelik, Lena (2006). *Hochzeit in Jerusalem*. München: Schirmer Graf.

Grjasnowa, Olga (2014). *Die juristische Unschärfe einer Ehe*. München: Hanser.

Grjasnowa, Olga (2012). *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. München: Hanser.

Literaturverzeichnis

Breger, Claudia (2000). Postmoderne Inszenierungen von Gender in der Literatur: Meinecke, Schmidt, Roes. In: Paul M. Lützeler et al. (Hg.). *Räume der literarischen Postmoderne: Gender, Performativität, Globalisierung (Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur / Studies in Contemporary German Literature)*. Tübingen: Stauffenburg, S. 97-126.

Dörr, Volker (2008). Deutschsprachige Migrantenliteratur. Von Gastarbeitern zu Kanakstas, von der Interkulturalität zur Hybridität. In: Karin Hoff (Hg). *Literatur der Migration – Migration der Literatur*. Frankfurt am Main: Lang, S 16-33.

Erll, Astrid (2005). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.

12 Claudia Breger, „Postmoderne Inszenierungen von Gender in der Literatur: Meinecke, Schmidt, Roes“, in: Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung. Hg. P. M. Lützeler, 2000, Tübingen, 97-126, hier S. 99.

Heinrichová, Naděžda (2015). *Německá próza po roce 2000*. Hradec Králové: Nakladatelství Pavel Mervart.

Kristeva, Julia (1990). *Fremde sind wir uns selbst*. Berlin: Suhrkamp.

Schöll, Julia (2012). Unterwegs im Text. Kritische Rückfragen zum Begriff Migrationsliteratur. In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* 54 / 2012, S. 539-547.

Internetquellen

Birrer, Sybille (2015). Im Ungefähren. Online verfügbar unter <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/im-ungefaehren-1.18459560>. [zuletzt geprüft am 16. 06. 2016]. *Gespräch mit Grjasnowa im Rahmen des Jewish Cultural Day 2015*, online zugänglich auf: <https://www.youtube.com/watch?v=eP6ig3NVvjM>. [zuletzt geprüft am 16. 06. 2016].

Kämmerlings, Richard (2016). *Man sollte uns zwingen, den Flüchtlingen zuzuhören*. Online verfügbar unter <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article151957006/Man-sollte-uns-zwingen-den-Fluechtlingen-zuzuhoeren.html>. [zuletzt geprüft am 16. 06. 2016].

Pressestimmen zu Goreliks Werk auf der Homepage der Autorin. Online verfügbar unter <http://www.lenagorelik.de/book/hochzeit-in-jerusalem/>. [zuletzt geprüft am 16. 06. 2016].

Von der Peripherie ins Zentrum. Zum Erfolg der Autoren aus den neuen Bundesländern in der deutschen Prosa nach dem Jahre 2000

Naděžda Heinrichová

Annotation

Im Mittelpunkt des Beitrages stehen Werke von Autoren aus dem ehemaligen Ostdeutschland, denen es dank der Nominierungen auf den zwei wichtigsten Buchmessen in Deutschland gelungen ist, von der Peripherie ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Die anderen Erfahrungen aus dem Leben in der DDR ermöglichen Autoren aus den neuen Bundesländern eine unterschiedliche Sicht auf die deutsche Geschichte. Untersucht wird die Themenwahl der Werke, die sich aus der Vergangenheit im geteilten Deutschland ergibt. In den nominierten Romanen nach dem Jahre 2000 lassen sich folgende Themen finden: Geschichte, Privatsphäre und aktuelle Themen.

Die deutsche Geschichte des „kurzen zwanzigsten Jahrhunderts“ wird in den Familienromanen vorgestellt. Gleichzeitig besteht Interesse an den Ereignissen der Wendezeit sowie der Zeiten davor und danach. Die lang erwartete und trotzdem plötzlich kommende Wende mündete in Ratlosigkeit, Entfremdung und Unsicherheit. Großer Beliebtheit erfreuen sich auch das Thema Privatleben sowie die Themen Kindheit, Jugend in der DDR vor und nach der Wende, aber auch zwischenmenschliche Beziehungen zwischen den einzelnen Generationen, die auf die gesellschaftlichen Ereignisse reagieren, womit sich beide zuerst genannten Hauptthemen vermischen. Nicht zuletzt werden in den nominierten Romanen aktuelle Gegenwartsthemen wie Terrorismus oder Flüchtlinge reflektiert, die anhand konkreter Geschichten erzählt werden.

Schlüsselwörter

DDR-Literatur; Geschichte des 20. Jahrhunderts; Wende; Privatsphäre; Gegenwartsthemen

1. Einleitung

Im Mittelpunkt dieses Beitrages stehen Werke von Autoren aus den neuen Bundesländern, denen es dank der Nominierungen auf den zwei wichtigsten Buchmessen

in Deutschland gelungen ist, von der Peripherie ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Um das untersuchte Textkorpus konkreter abzugrenzen, werden für die Zwecke des Beitrages die nominierten Titel der Autoren aus den Jahren 2005 bis 2015 verwendet.¹ Auf der Leipziger Buchmesse werden jedes Jahr fünf Bücher nominiert. In Frankfurt am Main werden für den Deutschen Buchpreis zuerst zwanzig Titel in die sogenannte Longlist aufgenommen; aus dieser Auswahl kommen laut der Entscheidung der Jury sechs Finalisten in die sogenannte Shortlist. Im Zusammenhang mit dem Deutschen Buchpreis werden in diesem Beitrag nur die sechs Finalisten berücksichtigt.

Innerhalb von 11 Jahren wurden 55 Titel in Leipzig und 66 Titel in Frankfurt nominiert. Insgesamt handelt es sich um 121 Titel, von denen 29 Nominierungen aus den neuen Bundesländern stammen. Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass für diese zwei Buchpreise Autoren aus dem gesamten deutschsprachigen Gebiet nominiert werden. Eine große Konkurrenz stellen dabei die Autoren von nichtdeutscher Herkunft dar, die auf Deutsch schreiben. Deshalb zeugen die zahlreichen Nominierungen vom Erfolg der Autoren aus den neuen Bundesländern. Gleichzeitig muss betont werden, dass neben der Themenwahl in vielen Fällen auch der Stil dieser Autoren zum Erfolg beigetragen hat, was in zahlreichen Rezensionen hervorgehoben wird.

In der folgenden Tabelle werden zuerst die nominierten Autoren aus den neuen Bundesländern aufgelistet.

	Preis der Leipziger Buchmesse	Deutscher Buchpreis	in der DDR geboren, vor 1989 in die BRD übersiedelt
2005	Christoph Hein Uwe Tellkamp	-----	Gert Loschütz
2006	Clemens Meyer	Ingo Schulze	
2007	<u>Ingo Schulze</u> Werner Bräunig Antje Rávic Strubel	-----	<u>Julia Franck</u> Katja Lange Müller

¹ Die Preise und die Nominierungen bei den Buchmessen ermöglichen es, dass der Fokus von den unüberschaubaren Neuerscheinungen verschoben und eingegrenzt wird und man sich einen Überblick verschaffen kann. Da nicht alle guten Bücher nominiert werden können, muss an dieser Stelle erwähnt werden, was Josef Haslinger in seinem Impulsvortrag bei der Autorentagung 2013 in Hradec Králové als einen der großen Nachteile hervorhob. „Viele interessante Bücher, die nicht nominiert werden, bekämen dadurch das Etikett 'minderwertig'“. Infolgedessen brauchen solche Bücher eine längere Zeit, bis sie den Weg zu ihren

2008	<u>Clemens Meyer</u> Jenny Erpenbeck Sherko Fatah	<u>Uwe Tellkamp</u> Sherko Fatah Ingo Schulze	
2009	Reinhard Jirgl Julia Schoch	<u>Kathrin Schmidt</u>	
2010	Lutz Seiler	Peter Wawerzinek Judith Zander	
2011	-----	Eugen Ruge	Angelika Klüssendorf
2012	Sherko Fatah Jens Sparschuh		Ernst Augustin
2013	Birk Meinhardt	Reinhard Jirgl Clemens Meyer	
2014	-----	<u>Lutz Seiler</u>	Angelika Klüssendorf
2015	-----	Jenny Erpenbeck	

Aus der Tabelle ist ersichtlich, dass in Leipzig bei 55 Nominierungen 15mal Autoren aus den neuen Bundesländern nominiert wurden. Zweimal erhielten sie den Preis der Leipziger Buchmesse (2007 Ingo Schulze, 2008 Clemens Meyer). Für den Deutschen Buchpreis gab es von den 66 Titeln auf der Shortlist vierzehn Nominierungen, dabei ist es Autoren aus den neuen Bundesländern viermal gelungen, den Deutschen Buchpreis zu erhalten (2008 Uwe Tellkamp, 2009 Kathrin Schmidt, 2011 Eugen Ruge, 2014 Lutz Seiler).

In der nächsten Tabelle werden die nominierten Werke aufgeführt, wobei zu erwähnen ist, dass einige Autoren mehrmals nominiert worden sind. Für die unterstrichenen Titel bekamen die Autoren die Preise der Leipziger oder der Frankfurter Buchmesse.

3x	Clemens Meyer (*1977)	<i>Als wir träumten</i> (2006), <u><i>Die Nacht der Lichter</i></u> (2008), <i>Im Stein</i> (2013)
3x	Ingo Schulze (*1962)	<i>Neue Leben</i> (2006), <u><i>Handy</i></u> (2007), <i>Adam und Evelyn</i> (2008)
3x	Sherko Fatah (*1964)	<i>Das dunkle Schiff</i> (2x nominiert 2008 in Leipzig und Frankfurt a.M.), <i>Ein weißes Land</i> (2012)
2x	Uwe Tellkamp (*1968)	<i>Der Eisvogel</i> (2005), <i>Der Turm</i> (2008)
2x	Lutz Seiler (*1963)	<i>Die Zeitwaage</i> (2010), <i>Kruso</i> (2014)

2x	Jenny Erpenbeck (*1967)	<i>Heimsuchung</i> (2008), <i>Gehen, ging, gegangen</i> (2015)
2x	Reinhard Jirgl (*1953)	<i>Die Stille</i> (2009), <i>Nichts von euch auf Erden</i> (2013)

Christoph Hein (*1944)	<i>In seiner frühen Kindheit ein Garten</i> (2005)
Werner Bräunig (1934-1976)	<i>Rummelplatz</i> (postum 2007)
Antje Rávic Strubel (*1974)	<i>Kältere Schichten der Luft</i> (2007)
Julia Schoch (*1974)	<i>Mit der Geschwindigkeit des Sommers</i> (2009)
Jens Sparschuh (*1955)	<i>Im Kasten</i> (2012)
Birk Meinhardt (*1959)	<i>Brüder und Schwester</i> (2013)
Kathrin Schmidt (*1958)	<i>Du stirbst nicht</i> (2009)
Peter Wawerzinek (*1954)	<i>Rabenliebe</i> (2010)
Judith Zander (*1980)	<i>Dinge, die wir heute sagten</i> (2010)
Eugen Ruge (*1954 UdSSR, seit 1956 in Ost-Berlin)	<i>In Zeiten des abnehmenden Lichts</i> (2011)

Zuletzt werden Nominierungen der Autoren aufgelistet, die vor der Wende in die BRD gingen. Die beiden Romane von Angelika Klüssendorf werden im Weiteren in diesem Beitrag berücksichtigt, weil sie die Kindheit und Jugend in der DDR schildert.

Angelika Klüssendorf (*1958, seit 1985 in der BRD)	<i>Das Mädchen</i> (2011) <i>April</i> (2014)
Katja Lange-Müller (*1951, seit 1984 in der BRD)	<i>Böse Schafe</i> (2007)
Gert Loschütz (*1946, seit 1957 in der BRD)	<i>Dunkle Gesellschaft</i> (2005)
Julia Franck (*1970 in Ost-Berlin, seit 1979 in der BRD)	<i>Die Mittagsfrau</i> (2007)
Ernst Augustin (*1927, seit 1961 in der BRD)	<i>Robinsons blaues Haus</i> (2012)

Die DDR ist bereits Geschichte, und es scheint, je länger die DDR zurückliegt, desto mehr gewinnt die literarische Bewältigung ihrer Existenz an Qualität. In den Romanen nach dem Jahre 2000 wird das Element des eigenen Erlebens (bzw. der familiären Betroffenheit) mit einer längeren Phase der Reifung des Stoffes kombiniert. Das erlaubt den Autoren, sich in den Romanen vielschichtig mit der deutsch-deutschen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Aufgrund der anderen und unterschiedlichen Erinnerungen, Erfahrungen aus der Kindheit, Jugend oder Reifezeit, schaffen es die Autoren aus den neuen Bundesländern, eine Welt auferstehen zu lassen, die den Lesern aus dem Westen der Republik o.ä. teilweise unbekannt, abenteuerlich, manchmal absurd vorkommen kann. Trotzdem oder gerade deswegen sind diese Werke, die Geschichten über Geschichte erzählen, auch für die Leser ohne „Ost-Vergangenheit“ anziehend und faszinierend.

In den nominierten Romanen lassen sich folgende Themen finden: Geschichte, Privatsphäre und aktuelle Themen. Für jedes von den genannten Themen können im Hinblick auf den Umfang des Beitrages nur einige Beispiele genannt werden. Vieles, was nähere Aufmerksamkeit verdiente, musste außer Acht gelassen werden.

2. Thema Geschichte

Die verschwundene DDR wird oft in den Familienromanen dargestellt, in denen die Autoren als Historiker die deutsche Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts entlarven und dokumentieren. In den Familienromanen wird die Zeitgeschichte als Familiengeschichte wahrgenommen. Gezeigt werden sowohl der Einfluss der großen politischen Ereignisse und Entwicklungen auf das Leben der gewöhnlichen Menschen, der Vertreter der einzelnen Generationen, als auch die beschränkten Möglichkeiten des Einzelnen, diese Zusammenhänge zu erkennen bzw. sie zu bewerten.

Als Beispiel kann der Roman von Eugen Ruge (*1954 in der Sowjetunion, seit 1956 in Ost-Berlin) *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011) angeführt werden, für den er den Deutschen Buchpreis erhielt. Dieser Familienroman spiegelt ostdeutsche Geschichte und „blickt vom Innersten der DDR auf das ganze deutsche Jahrhundert“ (Kegel in URL2). Ruge erzählt von der Utopie des Sozialismus, von den antisemitischen Prozessen gegen „Slánský und Genossen“, denn, wie es im Roman heißt: „Der Kommunismus ist wie der Glaube der alten Azteken: Er frisst Blut.“ Ruge zeigt den Einfluss der Sowjetunion, „des gelobten Landes des Kommunismus“ von seiner barbarischen Seite, indem Werner (ein Vertreter der älteren Generation) in den Arbeitslagern von Workuta umkommt. Der Vertreter der zweiten Generation, Kurt, kommt mit seiner russischen Frau Irina und dem Sohn Alexander in die DDR zurück und arbeitet als „einer der produktivsten Historiker der DDR; hatte es geheißen [...]“ (Ruge, 2011, S. 21),

„und wenn man die [seine] Artikel aus den Zeitschriften, in die sie eingebunden waren, und die Beiträge aus den Sammelbänden herausnahm und sie – zusammen mit den zehn oder zwölf oder vierzehn Büchern, die Kurt verfasst hatte – in eine Reihe stellte, hatte sein Werk noch immer eine Gesamtregalbreite, die fast mit der des Lenin'schen Werks konkurrieren konnte: ein Meter Wissenschaft. Für diesen Meter Wissenschaft hatte Kurt dreißig Jahre geschuftet, dreißig Jahre lang die Familie terrorisiert. Für diesen Meter hatte Irina [seine Frau] gekocht und gewaschen. Für diesen Meter hatte Kurt Orden und Auszeichnungen [...] erhalten – [...] und nun war alles, alles nur M A K U L A T U R [Altpapier]“ (Ruge, 2011, S. 21).

Ruge selbst wird im Roman von der zentralen Figur, vom Erzähler Alexander vertreten – beide sind Repräsentanten der dritten von vier Generationen. Für den Vertreter der letzten Generation, Markus, ist die DDR Geschichte, bevor die Mauer fällt. Er wird 1995 achtzehn, macht eine Ausbildung als Kommunikationselektroniker in Cottbus, passt sich schnell an die westdeutsche Jugendkultur an, geht oft in Klubs und Bars und feiert die Nacht durch. Drogen spielen in seinem Leben ebenfalls eine Rolle. Markus ist mit seiner Ausbildung unzufrieden. Seine Unzufriedenheit demonstriert er seinem Stiefvater gegenüber, für den er genauso wenig empfindet wie für seinen leiblichen Vater.

Dieser Roman wird oft mit den *Buddenbrooks* verglichen (Radisch in URL3), aber Ruges Roman berichtet nicht vom Untergang, sondern vom Zerfall, von der Auflösung einer Familie und vom „Verlöschen“ eines Landes. In der Rezension von Dirk Knipphals in der *Tageszeitung* wird der Roman als „ein Roman, der die DDR wirklich hinter sich lässt“ (URL4) bezeichnet.

Als weitere Beispiele, die die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts darstellen, können die Romane *Heimsuchung* (2008) von Jenny Erpenbeck (*1967) und *Die Stille* (2009, nominiert für den Preis der Leipziger Buchmesse) von Reinhard Jirgl (*1953) genannt werden. Beide Romane enthalten alles, was das zwanzigste Jahrhundert zu bieten hat. In Jirgls Roman wird die Geschichte eines Landes am Beispiel zweier Familien geschildert, welche zwei Weltkriege, Inflation, Flucht und Vertreibung und fünf politische Systeme – von der Kaiserzeit bis heute – überlebten. Auch Erpenbecks Helden bleibt nichts erspart. Sie erzählt die tatsächliche Geschichte eines Sommerhauses am Scharmützelsee, in dem die Autorin einen großen Teil ihrer Kindheit verbrachte. Das Haus, das früher Erpenbecks Großmutter gehörte, ist die Bühne für die wechselnde Geschichte des letzten Jahrhunderts. Am Beispiel der einzelnen Generationen der Bewohner des Hauses – von Besitzern, Mietern, Angestellten, Gästen, Besatzern, wieder neuen Besitzern, Zerstörern und den allgegenwärtigen Gärtnern –, die die Zeit der Weimarer Republik, das Dritte Reich, den Krieg, die DDR, die Wende und die Nachwende

erlebten, werden ihre Sehnsucht (Döbler in URL5), ihr Aufstieg und Abstieg sowohl auf der privaten als auch auf der beruflichen Ebene gezeigt.

Als einer der wichtigsten Momente des zwanzigsten Jahrhunderts, der im Mittelpunkt der Romane aus den neuen Bundesländern steht, ist das Thema Wende anzusehen². In den Romanen wird die Zeit vor, während und nach der Wende berücksichtigt. Uwe Tellkamp (*1968) schildert in seinem Familien- und Gesellschaftsroman *Der Turm* (2008) – für den er den Preis der Leipziger Buchmesse bekam, der 2012 verfilmt und mit den *Buddenbrooks* verglichen wurde – die sieben Jahre vor der Wende (den Zeitraum zwischen dem 4. Dezember 1982 und dem 9. November 1989) vor allem in Dresden in einem Villenviertel, Turmstraße genannt. Am Beispiel von drei Generationen und dem befreundeten bildungsbürgerlichen Milieu entwirft Uwe Tellkamp ein monumentales Panorama der untergehenden DDR. Er kommentiert humorvoll den Niedergang eines Gesellschaftssystems, in dem Bildungsbürger eigentlich nicht vorgesehen sind (vgl. Böttiger in URL 6). Die westliche Perspektive der Vorwendezeit in Westberlin beschreibt Katja Lange-Müller (*1951), die 1984 nach Westberlin übersiedelte, im Buch *Böse Schafe* (2007).

Ingo Schulze schildert aus der Sicht eines Chronisten in seinem Briefroman *Neue Leben* (2006), der zu den besten Romanen der deutschen Wiedervereinigung zählt, das Panorama der Wende, des Systemwechsels bzw. der Zeitenwende 1989/90 in einer ostdeutschen Provinz im Januar 1990. Mit Hilfe von Briefen eines zuerst erfolglosen, unglücklichen Schriftstellers, der zu einem erfolgreichen und skrupellosen Kaufmann wird, erläutert Schulze die Zeitereignisse (vgl. Zemaníková, 2009, S. 163).

Der Nachwendezeit widmet sich Clemens Meyer (*1977) aus Leipzig. Sein Roman *Als wir träumten* (2006) ist das Porträt einer Leipziger Gruppe von verlorenen Jugendlichen zur Wendezeit, die sich den Namen „Als wir träumten“ gab. Die schnelle Wende, die neue Lebensweise fordern Anpassungsfähigkeit (und die Adaptation an westliche Werte) und lässt keine Zeit, sich mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Die überforderten Eltern sind nicht in der Lage, ihren Kindern Werte und Handlungsmuster zu vermitteln, die ein „menschenwürdiges“ Leben ermöglichen. Das Resultat ist eine Subkultur der jungen Menschen, die mit Alkohol, Drogen und Gewalt dem Leben vergeblich einen Inhalt geben wollen und dabei scheitern (vgl. Falcke in URL 7). Meyers nächstes Werk, fünfzehn Kurzgeschichten, *Die Nacht der Lichter* (2008), schildert die „Größe der einsamen Verlierer“ (Lüdke in URL 8), zu denen die Außenseiter der Gesellschaft, die Kriminellen, Übergewichtigen, Hartz-IV-Empfänger, Witwer, Schläger, Alkoholiker gehören, die einsam und hoffnungslos sind. In diesen Kurzgeschichten bleibt viel ungesagt, Gut und Böse verschwimmen.

² Ausführlich widmet sich diesem Thema Naděžda Zemaníková in der Monographie *Búranie múrov* (2011) [Mauerfallen. Bilder, Brüche und Aufbrüche Ostdeutschlands in der deutschen Erzählliteratur nach 1989].

Julia Schochs (*1974) Roman *Mit der Geschwindigkeit des Sommers* (2009) handelt von einer Frau, für die der Fall der Berliner Mauer das Ende aller Träume bedeutet (vgl. Hieber in URL 9). Mit der neuen Welt kann sie nicht umgehen. Sie versucht ihre Erinnerungen an die Zeit vor der Wende zurückzuholen, indem sie mit ihrem früheren Liebhaber, einem Soldaten, eine Affäre beginnt. Weder ihre Schwester, die Ich- Erzählerin, noch der Soldat ahnen etwas von ihrem Vorhaben, sich das Leben zu nehmen. Der Autorin ist es gut gelungen, das unterschiedliche Leben der beiden Schwestern darzustellen und somit verschiedene Sichtweisen der Bevölkerung in der damaligen Zeit anzubieten. Neben der Euphorie wegen des Mauerfalls verbreiten sich Ratlosigkeit, das Gefühl des Fremdseins, die existenzielle Unsicherheit und die Entwurzelung in dem eigenen Land, für das man so lange eine Veränderung ersehnt hatte. Hierbei vermischt sich das Thema Geschichte mit der Privatsphäre.

3. Privatsphäre

Im Rahmen der Privatsphäre lassen sich anhand von Beispielen folgende Themen nennen: die Kindheit und Jugend in der DDR (Angela Klüssendorf: *Das Mädchen* 2011, *April* 2014), schmerzhaft Beziehungen zwischen den Vertretern einzelner Generationen (Peter Wawerzinek: *Rabenliebe* 2010; Julia Franck: *Die Mittagsfrau* 2007, *Rücken an Rücken* 2011), neue Formen der Liebe, die allerdings zum Scheitern verurteilt sind (Antje Rávic Strubel: *Kältere Schichten der Luft* 2007), auch das Thema Krankheiten (Kathrin Schmidt: *Du stirbst nicht* 2009).

Angelika Klüssendorf (*1958, seit 1985 in der BRD) charakterisiert im Interview mit Wiebke Porombka die DDR als „ein riesiges Kinderheim“ (URL 10). Sie verarbeitete ihre Erinnerungen an die Kindheit und Jugend in der DDR in zwei Romanen, die nominiert wurden. *Das Mädchen* (2011) ist die Geschichte einer grausamen Kindheit in der DDR. Die namenlose, magere und widerspenstige Hauptfigur ohne Namen, nur Mädchen genannt, wächst zwischen einer alkohol-süchtigen, prügelnden Mutter und dem Kinderheim auf³. Der zweite Roman *April* (2014) setzt dort ein, wo *Das Mädchen* endet. April, eine junge Frau, die einen Selbstmordversuch und einen Aufenthalt in der Psychiatrie hinter sich hat, zieht in ihr erstes eigenes Zimmer, in die Untermiete. Den Namen April hat sie sich nach dem Song von *Deep Purple* gegeben. Sie hat die Zeit im Heim hinter sich, die Ausbildung abgebrochen und eine Arbeit als Bürohilfskraft zugewiesen bekommen. Zwischen alten Freunden und neuen Bekannten versucht sie, sich im Leipzig der späten 70er-Jahre zurechtzufinden, stößt dabei oft an ihre eigenen Grenzen und überschreitet lustvoll alle, die ihr gesetzt werden, mit ihrer Ausreise auch die zwischen den beiden Deutschlands. Aber jedem Ausbruch folgt ein Rückfall, jedem Glücksmoment eine Zerstörung, jedem Rausch die Ernüchterung. Angelika Klüssendorf dient das Schicksal ihrer Heldin dazu, um an ihrem Beispiel das

³ Seit einigen Jahren tendieren Romane im deutschsprachigen Raum zur Darstellung misslungener Familienbindungen, die für die Entwicklung der Romanfiguren entscheidend sind. Vgl. Šedíková Čuhová, 2016, S. 77: „Die Zerstörung des Ichs durch die Familie kann in der Literatur in verschiedensten Konstellationen dargestellt werden.“

Dasein Ende der siebziger Jahre in Leipzig und zu Beginn der achtziger Jahre in Berlin zu beschreiben.

Das Thema „Rabenmutter“ und „Rabenliebe“ verarbeitete Peter Wawerzinek (*1954). Er beschäftigte sich lange mit der Frage, was seine leibliche Mutter dazu gebracht hat, ihn im Alter von zwei Jahren in der DDR zu verlassen und selber in den Westen zu fliehen. Er ist in Kinderheimen aufgewachsen, wurde adoptiert. Nach fünfzig Jahren, erst nach der Wende fand er seine Mutter. Diese alte Frau ist kalt, herzlos und empfindet ihm gegenüber kein Bedürfnis zur Rechtfertigung. Zu einer Form der Annäherung kommt es von Seiten ihrer Kinder, die sich für den großen Halbbruder interessieren. Diese Geschichte und Wawerzineks Enttäuschung waren Anlass zur Entstehung des Romans *Rabenliebe* (2010). Sein Roman ist der Versuch, in der Auseinandersetzung mit seiner eigenen Geschichte, mit Literatur und Zeitungsmeldungen, sein Leben zu retten: „Ich habe gedacht, wenn ich mich schreibend verschenke, entfliehe ich dem Teufelskreis der Erinnerung. Schreibend bin ich tiefer ins Erinnern geraten, als mir lieb ist.“

Julia Franck (*1970, seit 1979 in der BRD) stellt das Thema „Rabenmutter“ am Beispiel ihrer beiden Großmütter dar. In ihrem Roman *Die Mittagsfrau* (2007), für den sie 2007 den Deutschen Buchpreis bekam, verarbeitete sie eine wahre verdrängte Familiengeschichte ihres Vaters, der von seiner Mutter im Alter von sieben Jahren verlassen wurde. Die Großmutter hat ihn ausgesetzt in der Hoffnung, dass es ihm woanders besser geht als bei ihr. Dieser Roman thematisiert nicht absichtsvoll Kindheitserinnerungen an das Leben in der DDR. Der Vater von Franck ist 1945 im Zuge der Vertreibung aus Stettin mit seiner Mutter Richtung Westen aufgebrochen. Auf dem ersten Bahnsteig westlich der Oder-Neiße-Grenze hat sie ihn aufgefordert zu warten und gesagt, dass sie gleich wieder kommen würde.

Anders ist es im Roman *Rücken an Rücken* (2011). Hier erzählt Franck am Schicksal eines Geschwisterpaars eine Familiengeschichte im Ostdeutschland der 1950er und -60er Jahre. In dieser Familiengeschichte entlarvt sie die Kindheit ihrer Mutter und ihres Onkels, der sowohl im Buch als auch in der Wirklichkeit Selbstmord begangen hat. Franck schildert vor allem Schicksal, Träume und Karriere ihrer zweiten Großmutter, der erfolgreichen DDR-Bildhauerin Ingeborg Hunzinger, geborene Franck (1915-2009), die genauso wie die erste Großmutter zu einer Rabenmutter wurde.

Kathrin Schmidt (*1958) beschreibt in ihrem Roman *Du stirbst nicht* (2009) ihre eigene Erfahrung mit einer Gehirnblutung, die ihr im Alter von 44 Jahren die Fähigkeit nahm, sich zu bewegen und zu sprechen. Am Beispiel der Figur Helene, die an einer rechtsseitigen Lähmung mit Sprach- und Gedächtnisverlust leidet, schildert Schmidt, wie sich der Verlust von Sprache anfühlt und wie es ihr und auch Helene langsam gelungen ist, in das frühere Leben zurückzukehren. „Die Sprache wird neu als Lebensform gewonnen, in einer behutsamen, vorantastenden Art und Weise.“

Diese Sprache deutet an, sie spart vieles aus und sagt dennoch alles, durch ihre Leerstellen hindurch, durch Beobachtung der Ränder und der Details. Die Literatur erscheint hier als Fluchtpunkt neu“ (Böttiger in URL 11).

Antje Ravic Strubel (*1974) schildert in ihrem psychologischen Roman *Kältere Schichten der Luft* (2007) die Suche der Menschen um dreißig herum nach ihrem Glück und der Liebe. Die Handlung spielt in einem Kanu-Camp in Schweden, in dem Aussteiger, Arbeitslose, Naturfreaks und Abenteuersuchende arbeiten. Die Hauptfigur Anja flüchtete vom Alltag aus einer deutschen Kleinstadt. Sie erlebt eine Liebesgeschichte, von deren Leidenschaft sie überrascht ist. Aus Liebe zu einer anderen Frau verwandelt sie sich in einen Jungen. Diese Liebesgeschichte, in der die schwedische Sommerlandschaft eingefangen wird, endet für sie tragisch.

Lutz Seilers (*1963) Roman *Kruso* (2014) wird aus der Sicht des Germanistik-Studenten Edgar Bendler geschrieben, der im Sommer 1989 von Halle an der Saale nach Hiddensee reist, um den Tod seiner Freundin zu verarbeiten. Die Ostseeinsel Hiddensee wird als exterritorialer Raum am Rand der DDR oder fast schon jenseits von ihr beschrieben. Hier findet Edgar in der Gaststätte „Zum Klausner“ eine Anstellung als Abwäscher. Sein charismatischer Mitarbeiter *Kruso*, ein russischer Inselguru, hat auf der Insel so etwas wie eine Auffangstation für alle Schiffbrüchigen errichtet, womit jene gemeint sind, die auf irgendeine Weise unter dem DDR-Regime angeeckt sind oder das Land verlassen wollen. Er will ihr guter Geist sein, ihnen helfen, damit sie keinen lebensgefährlichen Unsinn machen, etwa auf schwankenden Booten oder schwimmend die Freiheit in der Ostsee suchen und dabei umkommen, wie einst seine Schwester. Laut Elke Schmitter ist *Kruso* „der proletarische Zauberberg“ im Osten, und „um diesen Osten kämpfen die Letzten der [sinnsuchenden] Truppe auf diesem Zauberberg, während in ihrem Rücken tobt, was Geschichte heißt“ (Schmitter in URL 12).

4. Gegenwartsthemen

Die Autoren aus den neuen Bundesländern richten ihr Augenmerk auch auf die aktuellen Themen der Gegenwart. Unter ihnen sind Terrorismus, Rechtsradikalismus (Uwe Tellkamp *Der Eisvogel* 2005, Christoph Hein *In seiner frühen Kindheit ein Garten* 2005, Sherko Fatah *Das dunkle Schiff* 2008) und die Flüchtlingsproblematik (Jenny Erpenbeck *Gehen, ging, gegangen* 2015) zu nennen.

Jenny Erpenbeck (*1967) beschäftigt sich in ihrem „brandaktuellen Roman“ (Apel in URL 13) *Gehen, ging, gegangen* (2015) mit der Flüchtlingsproblematik. Sie führte mit Flüchtlingen Gespräche, erfragte ihre Schicksale, und es wurden ihr Geschichten erzählt. Stellvertretend für die Autorin steht Richard, ein emeritierter Professor für Altphilologie, der überraschenderweise Antworten auf seine Fragen bei jenen jungen Flüchtlingen aus Afrika findet, die in Berlin stranden und seit Jahren

zum Warten verurteilt sind. Über die Flüchtlinge kommt er mit der deutschen (übersteigerten) Bürokratie in Berührung.

Viele Autoren greifen das Thema des Terrorismus auf, das in der Zeit der Berliner Republik Konjunktur hat. Es geht um keinen linken Terrorismus, sondern um Rechtsradikalismus. Uwe Tellkamps politischer Zeitroman *Der Eisvogel* (2005) schildert retrospektiv den Weg von Wiggo Ritter, einem jungen Mann, dessen Traumkarriere ins Abseits geraten ist, weil er nicht imstande ist, Kompromisse einzugehen. Er will seinem Vater, einem erfolgreichen Bankier, nicht nacheifern, ist arbeitslos, pendelt zwischen skurrilen Jobs. Schließlich gerät er in eine terroristische Gruppe mit dem Namen „Organisation Wiedergeburt“, die in Deutschland einen „Kasten- und Ständestaat“ errichten und eine neue Elite inthronisieren will. Die Pläne des Vereins scheitern, Ritter liegt schwer verletzt im Krankenhaus und schildert seinem Verteidiger, warum er töten musste.

Anlass zur Entstehung des Romans *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005) von Christoph Hein (*1944) war die Suche nach der Wahrheit über den Tod des Terroristen Wolfgang Grams (1953-1993), der der dritten RAF-Generation angehörte und beim Versuch seiner Festnahme angeschossen wurde und im Gefängnis angeblich Selbstmord beging. Die genauen Umstände seines Todes sind nicht vollständig geklärt; lange bestand die These, Grams sei von Beamten „hingerichtet“ worden. Hein schildert verzweifelte Versuche eines Vaters, die Wahrheit über den Tod des eigenen Sohnes herauszufinden, der wegen der Zugehörigkeit zu einer terroristischen Vereinigung verhaftet werden sollte und dabei ums Leben kam. Er will die Wahrheit herausfinden; schreibt Briefe, sammelt Pressemeldungen und klagt immer wieder gegen die Bundesrepublik Deutschland. Weder die Schuld noch die Unschuld des Sohnes wurde aus Mangel an Beweisen je bewiesen. Hein versucht in seinem Roman zu klären, was mit einem Staat und einer Gesellschaft geschieht, die sich selbst zu keiner Rechenschaft verpflichtet sehen. Die Botschaft des Buches lautet: „Das Unglück [der] Eltern ist auch eine Tragödie des Staates, in dem sie leben“ (Höbel in URL 14).

Als letztes Beispiel kann der Roman *Das dunkle Schiff* (2008) von Sherko Fatah (*1964), einem deutschen Schriftsteller mit irakischen Wurzeln, genannt werden, für den er auf beiden Buchmessen nominiert wurde. Fatah erzählt die Geschichte des jungen Irakers Kerim, der sich nach der Ermordung seines Vaters den islamistischen Gotteskriegern anschließt. Schließlich versucht er ihrem Radikalismus mit seiner grausamen Wirklichkeit durch die Flucht nach Deutschland zu entkommen, um ein Leben zwischen zwei Welten zu beginnen (vgl. Schneider in URL15). Obwohl er hier Sicherheit und Liebe findet, gelingt es ihm nie, seine Gewalttaten zu vergessen, und die terroristische Ausbildung, die ihn geformt hat, holt ihn wieder ein.

5. Fazit

Die besonderen Erfahrungen aus dem Leben in der DDR ermöglichen Autoren aus den neuen Bundesländern eine unterschiedliche Sicht auf die deutsche Geschichte. In ihren Werken nach dem Jahre 2000, in denen die deutsche Geschichte des „kurzen zwanzigsten Jahrhunderts“ in den Familienromanen vorgestellt wird, besteht Interesse an den Ereignissen der Wendezeit sowie der Zeit davor und danach. Die lang erwartete und gleichzeitig plötzlich kommende Wende mündete in Ratlosigkeit, Entfremdung und Unsicherheit. Großer Beliebtheit erfreuen sich auch das Thema Privatleben sowie die Themen Kindheit, Jugend in der DDR vor und nach der Wende, aber auch zwischenmenschliche Beziehungen zwischen den einzelnen Generationen, die auf die gesellschaftlichen Ereignisse reagieren, womit sich beide Themen vermischen. Nicht zuletzt werden in den nominierten Romanen aktuelle Gegenwartsthemen wie Terrorismus oder Flüchtlinge reflektiert, die anhand konkreter Geschichten erzählt werden.

Abschließend lässt sich sagen, dass es den Autoren aus den neuen Bundesländern gelungen ist, von der Peripherie ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken, was auch anhand ihrer Nominierungen belegt werden kann. Der fehlende historische Abstand lässt einerseits viele Fragen offen. Andererseits können die Romane auf eine subjektive und offene Art und Weise als Antwort auf die von Christa Wolf gestellte Frage „Wie sind wir so geworden, wie wir heute sind?“⁴ verstanden werden.

Abstract

This article has its focus on works of authors from the former East Germany. Thanks to the nominations at the two most important book fairs in Germany these authors succeeded in moving from the periphery to the centre of attention. The different experiences from the life in the GDR allow a different view of the German history to authors from the Eastern countries. In this article the choice of topics in the works resulting from the history of a divided country is examined. In the novels nominated after 2000 the following topics can be found: history, privacy and current issues.

The German history of the short 20th century is presented in the family novels. At the same time there is interest in the events of the period of the turning point of 1989 and in the time before and after. The long-awaited, but suddenly coming turn led to helplessness, alienation and uncertainty. Very popular as well are the subjects of privacy and the subject of childhood and youth in the GDR before and after the turn, but also interpersonal relationships between the different generations that respond to the social events, thus mixing both subjects. Last but not least, current

4 Die Frage bildet die Überschrift zu Kapitel neun in Christa Wolfs Roman *Kindheitsmuster* vom Jahre 1976.

contemporary issues such as terrorism or refugees are reflected in the nominated novels, which are told by the means of specific stories.

Keywords

history of the GDR; GDR literature; history of the 20th century; the turning point of 1989; privacy; contemporary topics

Quellenverzeichnis

- Erpenbeck, Jenny (2015). *Gehen, ging, gegangen*. München: Albrecht Knaus.
- Erpenbeck, Jenny (2008). *Die Heimsuchung*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Fatah, Sherko (2008). *Das dunkle Schiff*. Salzburg: Jung und Jung.
- Franck, Julia (2007). *Die Mittagsfrau*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Franck, Julia (2011): *Rücken an Rücken*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Hein, Christoph (2004). *In seiner frühen Kindheit ein Garten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jirgl, Reinhard (2009). *Die Stille*. München: Hanser.
- Meyer, Clemens (2006). *Als wir träumten*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Meyer, Clemens (2008). *Die Nacht der Lichter*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Ruge, Eugen (2011). *In Zeiten des abnehmenden Lichts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schmidt, Kathrin (2009). *Du stirbst nicht*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schoch, Julia (2009). *Mit der Geschwindigkeit eines Sommers*. München: Piper.
- Seiler, Lutz (2014). *Kruso*. Berlin: Suhrkamp.
- Strubel Ravic, Antje (2007). *Kältere Schichten der Luft*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Tellkamp, Uwe (2005). *Der Eisvogel*. Berlin: Rowohlt.
- Tellkamp, Uwe (2008). *Der Turm*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wawerzinek, Peter (2010). *Rabenliebe*. Berlin: Galiani.

Literaturverzeichnis

Emmerich, Wolfgang (2005). *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Berlin: Aufbau.

Heinrichová Naděžda u. Jana Ondráková (2013). Passagen – Literatur im Übergang: tschechisch-deutsche Autorentagung Hradec Králové 24.-25. April 2013. In: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* (27), Nr. 1-2, S. 201-203.

Rothmann, Kurt (2009). *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam.

Šedíková Čuhová, Paulina (2016). Monika Kompaníkovas und Aglaja Veteranyis Einsamkeitskonstruktionen. In: *Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien* (26), Nr. 2, S. 73-93.

Zemaníková, Naděžda (2011). *Búranie múrov*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici.

Internetquellen

URL 1: Online verfügbar PDF unter: <http://www.pavelmervart.cz/images/setkani-spisovatelu.pdf> [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 2: Kegel, Sandra (2011). Der Untergang des Hauses Ruge. Online verfügbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/ein-deutsches-jahrhundert-im-roman-der-untergang-des-hauses-ruge-11125457.html> [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 3: Radisch, Iris (2011). Ein Meter Leben retten. Online verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2011/36/L-Eugen-Ruge> [zuletzt geprüft am 09.06.2016].

URL 4: Knippfals, Dirk. Wie bastelt man sich eine Familiengeschichte? Online verfügbar unter: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2011%2F08%2F27%-2Fa0034&cHash=355299dd6d> [zuletzt geprüft am 09.06.2016].

URL 5: Döbler, Katharina. Großmutter klein Häuschen. Online verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2008/23/L-Erpenbeck-NL> [zuletzt geprüft am 09.06.2016].

URL 6: Böttiger, Helmut. Weißer Hirsch, schwarzer Schimmel. Online verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2008/39/L-Tellkamp> [zuletzt geprüft am 09.06.2016].

URL 7: Falcke, Eberhard. Auf hartem Boden. Online verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2006/11/L-Meyer> [zuletzt geprüft am 02.04.2016].

URL 8: Lüdke, Martin. Die Größe der einsamen Verlierer. Online verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2008/12/L-Meyer-1041> [zuletzt geprüft am 02.03.2016].

URL 9: Hieber, Jochen. Die schöne Wut am Leib des anderen. Online verfügbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/f-a-z-fruehjahrensbuecher-2009/belletristik/julia-schoch-mit-der-geschwindigkeit-des-sommers-die-schoene-wut-am-leib-des-anderen-1928168.html> [zuletzt geprüft am 14.03.2016].

URL 10: Porombka, Wiebke. „Die DDR war wie ein riesiges Kinderheim“. Online verfügbar unter:
<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2014-02/kluessendorf-angelika-interview>
[zuletzt geprüft am 14.05.2016].

URL 11: Böttiger, Helmut. Das Wortkartenhaus. Online verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2009/24/L-B-Schmidt> [zuletzt geprüft am 14.05.2016].

URL 12: Schmitter, Elke. Der proletarische Zauberberg. Online verfügbar unter:
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-128977631.html> [zuletzt geprüft am 04.05.2016].

URL 13: Apel, Friedmar. Wir wurden, werden, sind sichtbar. Online verfügbar unter:
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/gehen-ging-gegangen-von-jenny-erpenbeck-13770081.html> [zuletzt geprüft am 04.03.2016].

URL14: Höbel, Wolfgang. Kohlhaas in Bad Kleinen. Online verfügbar unter:
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39080882.html> [zuletzt geprüft am 04.03.2016].

URL 15: Schneider, Wolfgang. Die Leiden des Migrationsmelancholikers. Online verfügbar unter:
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/sherko-fatah-das-dunkle-schiff-die-leiden-des-migrationsmelancholikers-1517287.html>
[zuletzt geprüft am 04.06.2016].

Vom Kosmopoliten zum Kosmo-Polen. Zur transkulturellen Identität Artur Beckers an Hand seines essayistischen Werks

Małgorzata Jokiel

Annotation

In dem vorliegenden Beitrag wird das Augenmerk der Verfasserin auf das publizistische Werk Artur Beckers, eines aus Polen stammenden, hauptsächlich auf Deutsch schreibenden Autors gerichtet. An Hand seiner journalistischen Arbeiten sowie der vor kurzem erschienenen Essaysammlung *Kosmopolen* soll das Bild einer modernen transkulturellen Identität rekonstruiert werden. Ausgehend von der Lebensgeschichte des Autors werden zunächst seine Wahrnehmung als Schriftsteller in der Öffentlichkeit, sein eigenes Selbstbild sowie sein Umgang mit Sprachen (der Muttersprache Polnisch und der Literatursprache Deutsch) thematisiert. Im Hinblick auf die zunehmende Relevanz der sogenannten interkulturellen Literatur im deutschsprachigen Raum – von der peripheren Stellung der Gastarbeiterliteratur bis zur Begeisterung für Werke der mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis ausgezeichneten Autoren – wird Becker in dem Polysystem der deutschen Nationalliteratur zentral verortet. Anschließend wird seine aktuelle mediale Präsenz in einen Zusammenhang mit den Termini Transkulturalität und Transnationalität gebracht. In seinen neuesten Pressetexten nimmt der Schriftsteller Stellung zu aktuellen innenpolitischen Problemen in Polen und in Deutschland, thematisiert seine persönlichen Erinnerungen und Erlebnisse und rezensiert literarische Neuerscheinungen anderer polnischer Autoren. Im Gegensatz zu seinen literarischen Werken, die von Becker seit 1989 ausschließlich auf Deutsch verfasst werden, beginnt der Autor in der letzten Zeit seine publizistischen Texte auch in der polnischen Sprache zu schreiben. Diesen erneuten Sprachwechsel nach über 20 Jahren reflektiert er selbst als ein großes Ereignis. Im folgenden Teil des Beitrags wird der von Becker aufgegriffene und weiter entwickelte Begriff ‚Kosmopolen‘ rekonstruiert, der nach Ansicht des Autors einerseits für eine bestimmte, von der Nationalzugehörigkeit und dem momentanen Wohnort unabhängige Haltung, andererseits aber auch für einen offenen grenzübergreifenden Raum steht. Indem Becker die Perspektive des Außenbeobachters mit einer Innenansicht einnimmt, erhebt er den Anspruch, als eine objektive Stimme der Vernunft zu gelten. In diesem Zusammenhang wird die vielfältige, transkulturell geprägte Problematik des Essaybandes erörtert.

Schlüsselwörter

Kosmopolen, Artur Becker, Transkulturalität, Transnationalität, Sprachwechsel

1. Artur Beckers Wahrnehmung in der Öffentlichkeit versus sein eigenes Selbstbild

1.1. Zu Beckers Schriftsteller-Identität

Der Schriftsteller, Lyriker, Journalist, Essayist und Übersetzer Artur Becker wurde 1968 in Polen (Bartoszyce / Bartenstein in Ermland-Masuren, ehemals Ostpreußen) geboren, lebt seit 1985 in Deutschland und gehört zu den Vertretern der sogenannten polnischen 1980er-Migrationswelle. In der Öffentlichkeit wird der gebürtige Pole, der nach seiner Ausreise formal die deutsche Staatsangehörigkeit angenommen hatte, im Hinblick auf seine nationale Identität unterschiedlich wahrgenommen. Während in den deutschsprachigen Medien durch die Verwendung von Bezeichnungen wie ‚deutsch-polnischer Autor‘, ‚polnischer Schriftsteller‘ bzw. ‚Schriftsteller polnischer Herkunft‘ ausdrücklich auf die polnischen Wurzeln des Autors hingewiesen wird, bezeichnete ihn ausgerechnet die *Gazeta Olsztyńska* in einem Interview anlässlich seiner Polen-Tournee als ‚deutschen Schriftsteller aus Bartoszyce‘ (vgl. Szymańska in URL 13). Becker ist Mitglied im PEN-Zentrum Deutschland und im Exil-P.E.N.-Club sowie im Verband deutscher Schriftsteller und pflegt sich selbst als polnischer Autor deutscher Sprache (vgl. Balzer, 2009, S. 10), *polnischer Emigrant deutscher Zunge* (Becker, 2016, S. 117) bzw. *polnischer Schriftsteller [...] trotz meines deutschsprachigen Mantels, den ich täglich anziehe* (Becker, 2016, S. 265) zu bezeichnen. Diese Bezeichnung wurde 2009 durch die Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises an Becker zusätzlich legitimiert, da mit dieser Auszeichnung herausragende auf Deutsch schreibende Autoren anderer Muttersprachen geehrt werden, deren Werk von einem Kulturwechsel geprägt ist, und die ein bereichernder Umgang mit Sprache verbindet (vgl. URL 14). Die Preisverleihung darf darüber hinaus auch als ein Zeichen der Anerkennung von Beckers Werk und – was damit einhergeht – der Kanonisierung im Sinne der Polysystem-Theorie von Even-Zohar (1990) aufgefasst werden. Die Existenz der Förderpreise sowie das zunehmende Interesse an der sogenannten interkulturellen Literatur bzw. Migrationsliteratur weisen eindeutig auf deren Verschiebung von der Peripherie ins Zentrum des literarischen Betriebes im deutschsprachigen Raum hin.

1.2. Beckers Umgang mit Sprachen. Sprachwechsel

Beckers Verhältnis gegenüber dem Polnischen und dem Deutschen steht in einem engen Zusammenhang mit seiner Biografie. In seiner Muttersprache (Polnisch) verfasste und veröffentlichte er seine ersten literarischen Arbeiten (hauptsächlich

Gedichte). Nach seiner Ausreise aus Polen entschied er sich 1989 für Deutsch als seine Literatur- bzw. ‚Dienstsprache‘. Mit seiner Familie spricht er Polnisch und ist in beiden literarischen Traditionen beheimatet, was man unter anderem an seiner eigenen zweigeteilten polnisch-deutschen Bibliothek erkennen kann (vgl. Balzer, 2009, S. 7-8). Die Entscheidung für Deutsch als seine Schreibsprache wird von Becker im sprachphilosophischen Sinn begründet, z.B.: *Sprache als System von Zeichen existierte praktisch nicht. Ich wollte vergessen, dass ich eine Sprache benutzte, wollte nicht wissen, ob sie deutsch oder polnisch war, und das war ein neues, befreiendes Gefühl* (Becker, 2016, S. 209); doch man kann dahinter noch mehr vermuten. Die Wahl der Schreibsprache hat für Schriftsteller mit Migrationshintergrund weitreichende Konsequenzen, insbesondere im Hinblick auf den intendierten Rezipientenkreis. Die Muttersprache scheint zu Beginn der literarischen Laufbahn in einem fremden Land, insbesondere wenn die Kenntnisse der fremden Sprache noch nicht ausreichend sind, die selbstverständliche Lösung. Wenn ein Autor allerdings in seiner Wahlheimat als Schriftsteller wahrgenommen werden will, so liegt die Entscheidung für die Landessprache nahe. Blum-Barth (2015, S. 11) nennt darüber hinaus die Attraktivität der neuen Sprache, bessere Veröffentlichungsmöglichkeiten sowie einen größeren Leserkreis als weitere mögliche Begründungen für den Sprachwechsel.

1.3. Beckers Transkulturalität und Transnationalität

Der Schriftsteller distanziert sich ausdrücklich von der Zugehörigkeit seines Schaffens zu *einer* nationalen Literatur (vgl. Becker, 2016, S. 210) und deutet statt dessen eine komplexe Form von Identität an, die man in der letzten Zeit zunehmend als *Transkulturalität* zu bezeichnen pflegt. In Abgrenzung von der Multikulturalität, die Verhältnisse innerhalb einer Gesellschaft bezeichnet, sowie von der Interkulturalität, die sich auf einen Dialog zwischen nebeneinander existierenden Kulturen konzentriert, umfasst Transkulturalität nach Welsch (2010, S. 39-66) diverse Verflechtungen und Durchdringungen von Kulturen, die zu deren Hybridisierung führen. Somit steht die transkulturelle Identität für ein Nomadendasein im Sinne des Wanderns zwischen Kulturen. Die Transkulturalität manifestiert sich insbesondere über die mediale Präsenz (vgl. Hepp, 2006, S. 9). Spricht man von der transkulturellen Kommunikation, so meint man damit keine direkte zwischenmenschliche Interaktion, sondern vielmehr kulturübergreifende, über die Grenzen von Nationalstaaten hinaus gehende Kommunikationsprozesse. Hierbei spielt insbesondere das Internet – mit seiner globalen Verfügbarkeit einerseits und Interaktivität andererseits – eine wichtige Rolle als ein alternativer Kommunikationsraum in der globalisierten Welt (vgl. Hepp, 2006, S. 221-222).

In Bezug auf Becker (wie übrigens auf viele andere Schriftsteller mit Migrationshintergrund) trifft ebenfalls der Terminus *Transnationalität* zu, welcher eine alltägliche Lebenspraxis und Zugehörigkeitsgefühle umfasst, die über die Grenzen von Nationalstaaten hinausgehen (vgl. Nünning, 2008, S. 727). In diesem

Zusammenhang spricht Becker selbst von seiner ‚Dreiteilung‘: *Mein Herz ist in Polen, mein Intellekt in Europa und mein Körper gehört der Gaia, unserer gemeinsamen Mutter Erde* (Becker, 2016, S. 28). Dieses Bild wird allerdings um eine deutsche Komponente erweitert: *Deutsch an meinem Ego ist das Selbstbewusstsein, das ich mir durch die Emigration schwer erkämpft habe (...). Das Selbstbewusstsein, dass ich in einer fremden Sprache genau das sagen kann, was mir mein intimstes, in Polen geborenes Herz diktiert* (Becker, 2016, S. 29). Vor dieser Folie wird auch der Patriotismus redefiniert und mit einer konkreten Anforderung verknüpft: *Ich will meinem Land dienen, doch es muss mir Freiheit garantieren* (Becker, 2016, S. 32), wodurch sich auch (zumindest teilweise) die Ausreise des Autors in den 1980er Jahren erklären lässt. Der Schriftsteller versucht seine Identität auch in einem breiteren globaleren Kontext zu bestimmen: *Manchmal bin ich Pole und Europäer durch und durch* (Becker, 2016, S.157), doch gleich darauf fügt er hinzu, Nationalität und Wohnort würden keine Rolle spielen, Menschen seien schlichtweg Erdlinge.

1.4. Transkulturalität in Beckers Romanen

Becker verfasst seine Romane zwar in der deutschen Sprache, doch bleiben Polen und Polnisch in seinen literarischen Werken in verschiedenen Formen fast immer präsent (z.B. Becker, 2003, 2006, 2008, 2010, 2013): durch polnische Figurennamen und die Erwähnung wirklich existierender Persönlichkeiten polnischer Herkunft; durch polnische Geschichte, die den historischen Hintergrund seiner Werke bildet (insbesondere die Zeit der Volksrepublik Polen und der Wende); durch Versetzung der Handlung in seine Heimat Masuren (zumindest teilweise, da seine Protagonisten oft zwischen Polen und Deutschland pendeln), und nicht zuletzt durch die Zweisprachigkeit seiner Romane¹, die sich insbesondere in Form von Einschüben (Schlüsselbegriffen der polnischen Kultur, Zitaten) in polnischer Sprache (oft samt einer Übersetzung) innerhalb der dominanten deutschen Sprache manifestiert (siehe auch bei Makarska, 2013, S. 243-245 und Prunitsch, 2013).

2. Becker als Publizist

Im Folgenden wird zunächst auf ausgewählte, innerhalb des ersten Halbjahres 2016 veröffentlichte, online verfügbare, in den Essayband *Kosmopolen* nicht aufgenommene Pressebeiträge Beckers verwiesen, um auf diese Weise seine transkulturelle Medienpräsenz zu veranschaulichen.

Wie bereits zu Beginn angedeutet, ist Becker neben seiner literarischen Tätigkeit auch als Journalist, Essayist und Übersetzer aktiv und nimmt sowohl in deutschsprachigen als auch seit kurzem in polnischen Medien Stellung zu Fragen,

¹ Nach der Klassifikation der Mehrsprachigkeit von Radaelli (2011) handelt es sich bei Becker um ein mehrsprachiges Gesamtwerk und die sogenannte manifeste Mehrsprachigkeit, die sich in der Sprachmischung und dem Sprachwechsel äußert.

welche Polen und Deutschland betreffen, oft in einem breiteren z.B. europäischen oder gar globalen Kontext. Seine publizistischen Texte lassen sich gattungsmäßig nur schwer klassifizieren, da sie je nach der Sprache, Thematik, nach dem Medium und nach ihrem Umfang variieren und unterschiedlichen Textsorten zuzurechnen sind. Inhaltlich können die Beiträge des Schriftstellers in einige grobe Kategorien eingeteilt werden: Erstens sind es Stellungnahmen und Kommentare zu den aktuellen Ereignissen und Entwicklungen in Polen sowie zum Wandel des Fremdbildes Polens in Westeuropa (z. B. Becker in URL 3, 8, 10); zweitens handelt es sich um das Werk anderer polnischer bzw. aus Polen stammender Autoren (Becker in URL 1, URL 2 und URL 11), drittens um essayartige Äußerungen, in denen der Verfasser insbesondere philosophische Überlegungen (vor dem Hintergrund aktueller Ereignisse bzw. seiner Lektüren) anstellt (Becker in URL 5) bzw. ausgewählte grundsätzliche Lebensfragen oder globale Probleme erörtert (Becker in URL 4 und URL 7).

Im Gegensatz zu seinen literarischen Werken, die von Becker seit 1989 ausschließlich auf Deutsch verfasst werden, beginnt der Autor in der letzten Zeit seine publizistischen Texte zunehmend auch in der polnischen Sprache parallel zu den deutschsprachigen zu schreiben. Diesen erneuten Sprachwechsel nach über 20 Jahren reflektiert er selbst als ein großes Ereignis (Becker in URL 4). Von den in dem Zeitraum von Januar bis Juni 2016 veröffentlichten und in diesem Beitrag berücksichtigten zwölf publizistischen Texten Beckers sind neun in polnischer und drei in deutscher Sprache erschienen. Bei den deutschsprachigen Texten handelt es sich um die in der *Frankfurter Rundschau* publizierten Artikel. Einer davon (*Der Rubikon ist überschritten*), der überraschenderweise im Ressort *Kultur* erschienen ist, klärt deutschsprachige Leser über das Wesen der jüngsten polnischen Verfassungskrise auf, was wohl als ein Ausdruck von Beckers Patriotismus-Auffassung zu deuten ist. Der Autor nimmt Rücksicht auf das fehlende implizite Wissen des deutschen Rezipienten, daher beschränkt er sich nicht auf die Äußerung seiner regierungskritischen Meinung, sondern liefert detaillierte Hintergrundinformationen. Zwei andere Artikel sind Rezensionen von Neuerscheinungen seiner Schriftsteller-Kollegen, in deren Werken Becker Werte entdeckt, die er aus eigener Erfahrung kennt, selbst literarisch verarbeitet und zu schätzen weiß. Radek Knapps Roman *Der Gipfeldieb* gibt Anlass für eine allgemeine Reflexion über das Migrantendasein. Becker verortet das Werk in dem osteuropäischen Sehnsuchts- und Mythenraum, für den er Bruno Schulz und Isaac Bashevis Singer stellvertretend nennt. In Dariusz Muszers *Schädelfeld* wird die Frage der Freiheit des Individuums als das Hauptproblem diagnostiziert. Auch dieser Roman wird in einen breiteren transkulturellen Kontext eingebettet: von Stanisław Lem bis zu den berühmten Filmen *Mad Max* (Australien 1979) und *Star Wars* (USA 1977).

Auf Polnisch sind in der besagten Periode mehrere Artikel in der Kolumne *Listy z Niemiec* (Briefe aus Deutschland) für die Tageszeitung *Rzeczpospolita* sowie zwei als *Dziennik Bremeński* (Bremer Tagebuch) betitelte Beiträge für das literarische

Internetportal Polska Canada erschienen. In den *Briefen aus Deutschland* beschreibt Becker Genreszenen und Meinungen, die er in seiner Wahlheimat beobachtet. Ein ständig präsenten Thema stellt ebenfalls die sich wandelnde Wahrnehmung Polens im Westen dar, insbesondere vor dem Hintergrund des letzten Regierungswechsels. Bei der Darstellung von Krzysztof Niewrzęda, einem weiteren polnischstämmigen, in Deutschland lebenden und (im Gegensatz zu Becker) konsequent ausschließlich auf Polnisch schreibenden Schriftsteller, konstatiert der Verfasser insgesamt einen hohen Stellenwert der polnischen literarischen Emigration im deutschsprachigen Raum (Becker in URL 11). Während aber die meisten Autoren in Großstädten leben (Knapp in Wien; Niewrzęda, Helbig-Mischewski, Parys, Szlosarek in Berlin; Goerke in Hamburg und Muszer in Hannover), bleibt Becker seinem kleinstädtischen niedersächsischen Verden an der Aller treu. Indem er in seinem enträumlichten Kosmopolen lebt, wo man sich vor der Wirklichkeit und dem System der Staaten und Gesellschaften verstecken könne (Becker, 2016, S. 27), wohne er in der Welt (Becker, 2016, S. 28-29), mit der er lediglich digital verbunden bleibt.

Schließlich erscheinen in dem Brief *Dziesięć dni bez Internetu* (Zehn Tage ohne Internet) Reflexionen über die Bedeutung des Internets für zeitgenössische Menschen sowie über Folgen von dessen Entzug, die der Autor am eigenen Leib erfährt. Der Mensch der Gegenwart sei nach seiner Meinung ein Sklave virtueller Welten, sozialer Netzwerke sowie des ständig präsenten digitalisierten Nachrichtenflusses (vgl. Becker in URL 6). Zwischen den Zeilen lässt sich die Schlussfolgerung wahrnehmen, dass der transkulturelle Austausch ohne intermediale Konnektivität und ständige Aktualisierung unmöglich ist.

3. Zum Begriff ‚Essay‘. Beckers Kosmopolen-Konzept

Der Essay lässt sich nur schwer definieren und von anderen, verwandten Textsorten (wie etwa Bericht, Feuilleton, Abhandlung, Traktat) abgrenzen, und zwar auf Grund dessen, dass er in vielen Ausprägungen und Erscheinungsformen existiert und inhaltlich an keine bestimmten Vorgaben gebunden ist. Im Allgemeinen kann diese Textsorte als ein nicht zu umfangreicher, stilistisch anspruchsvoller, subjektiv geprägter Prosatext definiert werden, in dem „ein beliebiges Thema unsystematisch, aspekthaft dargestellt ist“ (Schweikle und Schweikle, 1990, S. 139). Weitere konstitutive Merkmale des Essays bilden: „eine spezifische, geistige Haltung, skeptisch-souveräne Denkhaltung, eine Einsicht in die Komplexität der Erfahrungswirklichkeit, ein Misstrauen gegenüber festen Ergebnissen“ (Schweikle und Schweikle, 1990, S. 139). Von den für diese Textsorte charakteristischen Gestaltungsmitteln sind bei Becker insbesondere Abschweifungen, Wechsel der Perspektiven, Paradoxa und Provokationen anzutreffen.

Im Mai 2016 ist Beckers Essayband *Kosmopolen. Auf der Suche nach einem europäischen Zuhause* erschienen. Der Titel des Bandes knüpft an den durch Andrzej Bobkowski, einen polnischen Exilanten der Nachkriegszeit, geprägten

Begriff ‚kosmopolacy‘ (die Kosmopolen) bewusst an. Der Begriff Kosmopole taucht ebenfalls in dem 2006 in deutscher Übersetzung herausgegebenen Band eines weiteren polnischstämmigen Weltbürgers, Literaturkritikers und Autors Jerzy Stempowski *Von Land zu Land. Essays eines Kosmopolen* auf. Es handelt sich hierbei um drei zwischen 1942 und 1964 entstandene Essays, die das ethnische und konfessionelle Nebeneinander der östlichen Peripherie des alten Polen darstellen und sich mit der kulturellen Vielfalt beschäftigen. Stempowski schildert seine Begeisterung für das Leben sowie für die Lebensweise im östlichen Mitteleuropa.

Die Bezeichnung *Kosmopolen*, die morphologisch gesehen aus den Lexemen ‚Kosmopolit‘ (Weltbürger) und ‚Polen‘ (verstanden als Land bzw. dessen Einwohner) besteht, wurde von Becker allerdings wesentlich erweitert und in mehreren seiner Texte ausführlich dargestellt, insbesondere aber in dem den Band eröffnenden Essay *Im Zug durch Deutschland*. Nach der Auffassung des Autors bezeichnet dieser Begriff nicht nur moderne Nomaden, Menschen, die aus Polen stammen, enturzelt und anderswo wieder angesiedelt wurden, in einem Kosmos der *heimatlosen Dichter und Philosophen* (Becker, 2016, S. 26), sondern er steht gleichzeitig für einen *Ort der geistigen Harmonie* (Becker, 2016, S. 23), für das *Land der Freidenker und Liebhaber der Schönheit und Wahrheit*, aber auch das *Land der Suchenden und Verzweifelten* (Becker, 2016, S. 30), die (nicht nur) als Migranten im Ausland eine neue beständige und universelle Identität aufzubauen versuchen, ohne dass sie dabei ihre Herkunft verleugnen müssen (vgl. Becker 2016, S. 23, 38)². Kosmopolen bedeutet auch die gemeinsame Urheimat, den Anfang bzw. Ort, von welchem alle Menschen herkommen.

In einem breiteren Sinne steht Beckers Kosmopolen darüber hinaus für eine bestimmte, von der Nationalzugehörigkeit und dem momentanen Wohnort unabhängige Geistesverfassung bzw. Gemütslage, für einen offenen, freien, grenzübergreifenden Habitus. Zur Veranschaulichung seiner Kosmopolen-Auffassung nennt Becker mehrere Autoren, die nach seiner Meinung in Kosmopolen leben würden, hierzu zählt er u.a. Giordano Bruno, Stanisław Vizenz, Czesław Miłosz, Stanisław Jerzy Lec, Feridun Zaimoglu, Michael Zeller, Ulrike Draesner.

4. Die transkulturelle Problematik von Beckers Essays

Artur Beckers knapp 450-seitige Essaysammlung *Kosmopolen* besteht aus insgesamt 52 größtenteils innerhalb des letzten Jahrzehnts (2006-2015) bereits veröffentlichten und zu Zwecken dieser Publikation leicht modifizierten Texten und Manuskripten von aus verschiedenen Anlässen gehaltenen Reden, die in sechs separat betitelt Kapitel gegliedert sind. Wie der Rezensent der F.A.Z. mit Recht bemerkt, sind die

² Das von Becker skizzierte Kosmopolen-Konzept umfasst das in der ostmitteleuropäischen Literatur oft vorkommende Phänomen des Nomadismus, welches aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive u.a. von Trepte (2015, S. 85-99) untersucht wird.

in dem Band versammelten Beiträge von der Qualität und vom Umfang her sehr unterschiedlich (Wackwitz in URL 12). Die Zugehörigkeit einzelner Texte zu dem jeweiligen Kapitel lässt sich zwar nicht immer nachvollziehen, dies liegt aber wohl in der Subjektivität der Gattung Essay selbst begründet.

Den Band rundet ein 2012 geführtes Interview mit dem Schriftsteller ab. Den Rahmen des Buches bilden zwei Reiseberichte, wobei sich der eröffnende auf die zahlreichen Reisen des Schriftstellers durch Deutschland und der abschließende auf die 2014 stattgefundene Polen-Tournee bezieht. Die ganze Sammlung ist auf Deutsch verfasst, ihre Ausrichtung auf deutsche Leser ergibt sich allerdings nicht allein aus der verwendeten Sprache, sondern ebenfalls aus den (für polnische Rezipienten überflüssigen) expliziten landeskundlichen, kulturgeschichtlichen sowie politischen Erläuterungen, die aus der Sicht des deutschen Rezensenten als sehr lehrreich erscheinen (Wackwitz in URL 12).

Auf Grund der großen Themenvielfalt ist es unmöglich, in diesem Beitrag auf alle Themen einzugehen, die Becker in seinem Essayband berührt. Das titelgebende *Kosmopolen* zieht sich auf jeden Fall in verschiedenen Facetten leitmotivisch durch den gesamten Band: Der Autor versteht sich als ein *Kosmopole*, der in seinem geistigen *Kosmopolen* lebt, immer wieder versucht, es dem Leser näherzubringen, und auf Schritt und Tritt Seinesgleichen trifft. Im Folgenden wird versucht, den Inhalt der einzelnen Teile knapp zusammenzufassen, um jeweils die transkulturellen Komponenten von Beckers Identität hervorzuheben.

4.1. Ein Reisebericht: Im Zug durch Deutschland

Den eröffnenden Teil bildet ein einziger, knapp 20 Seiten langer Essay *Im Zug durch Deutschland*, in dem der Autor außer der Darlegung seiner Kosmopolen-Auffassung (siehe oben) seine während zahlreicher Deutschlandreisen gesammelten Erfahrungen erwähnt, darunter insbesondere seine ursprüngliche, 1985 erfolgte Anreise als 15-jähriger Emigrant nach Hannover. Becker erinnert sich auch an die Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises an ihn, als er sich bei Deutschland für die Auszeichnung bedankte und hinzufügte, dass nun der Tod von Krzysztof Kamil Baczyński, einem jungen begabten Dichter, der im Warschauer Aufstand umkam, nicht umsonst gewesen wäre. Somit betrachtete er den Preis als eine nachträgliche geschichtliche Genugtuung für das seinem Landsmann zugefügte Unrecht.

4.2. Im Geistland

Auf über 80 Seiten dieses Kapitels sind elf Texte versammelt, in denen sich der Verfasser vor dem Hintergrund seiner persönlichen Biografie und des Schicksals seiner Familie mit universellen philosophischen und religiösen Grundfragen

(darunter mit dem polnischen Katholizismus) auseinandersetzt, vornehmlich aber mit Tod und Zeit. Dabei teilt er mit den Lesern seine Lektüree Erfahrungen (u.a. Hildegard von Bingen, Meister Eckhart, Jakob Böhme, Dostojewski, Bulgakow, Blake, Pascal, Spinoza, Weil) und entwickelt seine eigene ‚Totenreichkunde‘.

Einige von den Beiträgen scheinen von den Essays weit entfernt zu sein und lesen sich wie fiktive literarische Skizzen: Der Schriftsteller schlüpft in andere Rollen (eines Schuldirektors aus Beckers Heimatstadt, der Selbstmord begangen hat; eines Bremer Kaufmanns, der 1937 nach New York reiste bzw. eines anonymen Schamanen) oder wendet sich an wirklich existierende, bereits verstorbene Persönlichkeiten (Arthur Rimbaud; im Teil IV spricht er dann Adelbert von Chamisso an).

4.3. Orte am Weg

Das dritte Kapitel ist zunächst Beckers privaten Erinnerungsorten gewidmet. Indem der Autor Geschichten aus seiner Kindheit erzählt, unternimmt er gedankliche Erinnerungsreisen in seine polnische Heimat (Czerwonka und Zamęty, das Heimatdorf seiner Großmutter), um dann seinen wirklichen ersten Besuch in Masuren nach 13 Jahren seit seiner Ausreise nach Deutschland zu beschreiben. Ein weiterer Beitrag schildert den Abschied von seinem Zuhause in Bartoszyce und den allmählichen Prozess der Wohnungsauflösung. Darüber hinaus erwähnt der Verfasser zwei wichtige Schauplätze der gemeinsamen deutsch-polnischen Geschichte (die Wolfsschanze bei Gierłoż, Hitlers Hauptquartier im Zweiten Weltkrieg, und das Feld der Schlacht bei Tannenberg von 1410), die weitere Erinnerungen auslösen und einen Anlass zu Erwägungen über die deutsch-polnischen Beziehungen geben. Danach folgt die Darstellung seiner nächsten Lebensstation: Verden an der Aller, seine deutsche Heimat, die sich ebenfalls als ein Teil der deutschen Erinnerungskultur (Schauplatz der Kriege zwischen Franken und Sachsen zur Zeit Karls des Großen) entpuppt, sowie die Schilderung seiner weiteren Reiseziele: Berlin, Hoyerswerda, Krakau, Venedig, Riga.

4.4. Die poetische Landschaft

In dem ersten Essay dieses Teils wird Beckers Verhältnis zu der deutschen Sprache und der Ursprung des Sprachwechsels bei dem Schriftsteller rekonstruiert. Nach Jahren konstatiert der Autor (Becker, 2016, 210): „Meiner war und ist ein doppelter, schizophrener Weg. Es ist ein so großer Schmerz, dass ich Polnisch weggeworfen habe, wie einen verfaulten Apfel, und es ist ein großer Gewinn, dass ich Deutsch in mich und bei mir aufgenommen habe wie einen Findling.“ Doch das Hauptthema dieses Kapitels ist die zeitgenössische Literatur, vornehmlich die polnische, die Becker seinen deutschen Lesern näherzubringen versucht (insbesondere in dem Beitrag *Im Garten der modernen polnischen Literatur*). Wie an vielen Stellen des Bandes wird dem Nobelpreisträger Czesław Miłosz, Beckers Lieblingslyriker, eine

besondere Relevanz beigemessen und ein separater Essay anlässlich seines 100. Geburtstages gewidmet. Außer den weiteren Klassikern, wie Różewicz, Szymborska, Zagajewski, gilt das Augenmerk des Verfassers der jüngeren Generation (Stasiuk, Tokarczuk, Kuczok, Masłowska oder dem Oppelner Dichter Tomasz Różycki). Zu diesem Teil gehören ebenfalls Rezensionen der Werke Adam Zagajewskis, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dyckis sowie von zwei Kosmopolen: Dariusz Muszer und José F.A. Oliver.

In dem Essay *Über die Zukunft der Literatur und der Identitätssuche* wird Beckers transkultureller und transnationaler Haltung Ausdruck verliehen:

Die ‚Definierung‘ der eigenen Identität nur über die Muttersprache entspricht nicht mehr der permanenten Mobilität unserer Zeit [...] Im Zuge der Durchlässigkeit des Informationsflusses und der sprachlichen Mobilität der Schriftsteller, die ihre Schreibsprachen ändern, ist eine klassische nationale Identität für den Geist unserer Epoche nicht mehr innovativ genug (Becker, 2016, S. 259).

4.5. Der Kontinent Heimat

Der fünfte Teil beginnt mit einer Rückkehr in das Land der Kindheit des Schriftstellers (Warmia/Ermland), in die Kopernikusstraße, in der seine Großmutter lebte, und an den sagenumwobenen Dadaj-See, der oft zum Schauplatz seiner Romane wird.

Becker scheut sich auch nicht, sich mit schwierigen und umstrittenen geschichtlichen Themen wie der Vertreibung nach dem Zweiten Weltkrieg bzw. Smolensk/Katyń als polnischen Gedenkortern auseinanderzusetzen. In einem separaten Text wird der Weg der PiS-Partei zur Macht ausführlich analysiert und für den deutschen Leser nachvollziehbar gemacht. Des Weiteren setzt sich der Autor mit dem Stereotyp des polnischen Antisemitismus auseinander und versucht es zu entschärfen, indem er sich auf historische Zeugnisse und Fakten beruft, ohne dabei judenfeindliche Episoden in der polnischen Geschichte zu verschweigen.

Eine besondere Bedeutung kommt der Stadt Danzig zu, einem gemeinsamen Erinnerungsort der Polen wie der Deutschen, der Stadt, die gleichermaßen mit der Solidarność und mit Günter Grass assoziiert wird. Diese zwei Stränge verfolgt auch Becker in seinen beiden dieser Stadt gewidmeten Essays.

4.6. Ein Reisebericht: *Im Zug durch Polen*

Das letzte Kapitel stellt eine Art Reisetagebuch über Beckers literarische Tournee durch Polen im Herbst 2014 dar, die anlässlich der Veröffentlichung der polnischen

Übersetzung seines Romans *Wodka und Messer* (polnisch: *Nóz w wódzie*) stattfand. Die Binnengliederung dieses Teils ergibt sich aus den zeitlich-räumlichen Gegebenheiten und den damit verbundenen einzelnen Lesungen (von Warschau über Krakau, Danzig, Białystok bis in seine Heimat - Olsztyn, Bartoszyce, Lutry). Das Treffen mit seiner Übersetzerin (Magdalena Żółtowska-Sikora) gibt dem Schriftsteller den Anlass, über das Wesen der Übersetzung und das Autor-Übersetzer-Verhältnis (*zwei intime Freunde [...] die Arbeit an einem gemeinsamen Buch verbindet sie miteinander* – Becker, 2016, S. 349) nachzudenken. Die während der Lesungen gestellten Publikumsfragen lassen den Schriftsteller über seine Identität erneut reflektieren.

5. Schlussbetrachtung

Dank dem zunehmenden Interesse an der sogenannten inter- bzw. transkulturellen Literatur im deutschsprachigen Raum, gefördert unter anderem durch die Verleihung solcher Literaturpreise wie des Adelbert-von-Chamisso-Preises der Robert Bosch Stiftung bzw. des österreichischen Exil-Literaturpreises „Schreiben zwischen den Kulturen“, erfolgte mit der Zeit eine Verschiebung jener Literatur von der Peripherie ins Zentrum des Literaturbetriebs, wovon alleine die vielen Lesungen und Einladungen Beckers zu Kulturveranstaltungen und öffentlichen Debatten sowohl in Polen als auch in Deutschland zeugen.

Der von Becker aufgegriffene und weiterentwickelte Begriff *Kosmopolen* geht über seine denotative Bedeutung hinaus und bezeichnet eine aufgeschlossene, von der nationalen Zugehörigkeit unabhängige Haltung wie auch einen neutralen Zufluchtsort für Heimatlose. Das Kosmopolen-Konzept stellt einerseits einen möglichen Schlüssel für die Lektüre seines umfangreichen und inhaltlich differenzierten Essaybandes dar, andererseits bildet es ein leitmotivisches Element der Sammlung. In dem abschließenden Beitrag *Im Zug durch Polen* legt Becker das Bekenntnis ab, dass er die aufdringliche Frage nach seiner nationalen Zugehörigkeit nicht mehr leiden kann und dass er darauf mittlerweile zu antworten pflegt, er sei ein Kosmopole (Becker, 2016, S. 376).

Durch die Integration zweier Perspektiven (der polnischen und der deutschen) kann der Autor die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Diskussionen in beiden Ländern gut nachvollziehen und sie in seinen Texten für die jeweils andere Partei verständlich machen, ohne sich dabei auf eine der beiden nationalen Perspektiven festzulegen. Becker ist sich der jeweils unterschiedlichen geschichtlichen Perspektive der beiden Völker bewusst und empfindet es als eine Bereicherung, die Welt aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten (vgl. Becker, 2016, S. 36).

In seinen deutschsprachigen Texten erklärt er den deutschen Rezipienten – immer noch als ein Insider, obwohl er seit über 30 Jahren in Deutschland lebt – die historische Bedingtheit aktueller polnischer Ereignisse und Auseinandersetzungen.

zungen bzw. interpretiert literarische Neuerscheinungen polnischer Autoren vor dem Hintergrund seines Vorwissens über die Verfasser. Seine Narration erinnert dabei an Radek Knapps *Gebrauchsanweisung für Polen* (Knapp, 2005), Beckers Ton enthält allerdings weniger Humor, bleibt ernster und kritischer. Die transkulturelle Identität des Autors ist einerseits in seinen literarischen Werken sichtbar, in denen seine Figuren zwischen Polen und Deutschland pendeln, insbesondere aber kommt sie zum Ausdruck durch seine ständige Präsenz und aktive Teilnahme an öffentlichen Debatten sowohl in deutschsprachigen als auch in polnischen Medien.

Die in der letzten Zeit wahrnehmbare Hinwendung zum Polnischen in seinen publizistischen Texten scheint der Sorge um die neueste Entwicklungsrichtung seines Vaterlandes zu entspringen. Indem Becker die Perspektive des Außenbeobachters mit einer Innenansicht einnimmt, erhebt er den Anspruch, als eine objektive Stimme der Vernunft aus dem ideellen, wenn auch utopischen Kosmopolen zu gelten, welches letztendlich als ein durch und durch transkultureller alternativer Raum erscheint.

Abstract

This paper focuses on essays of Artur Becker, an author of Polish origin who writes mostly in German. Using his newspaper articles and recently published collection of essays: *Kosmopolen*, the author of this paper tries to outline a modern transcultural identity. The starting point for further analysis is how the writer is perceived in the public sphere, and his attitude to his mother tongue (Polish) and literary language (German). In the context of growing importance of the so-called intercultural literature in the German-speaking area - from the niche position of the *Gastarbeiter* literature to the media resonance of works by authors who were awarded the Adelbert von Chamisso Prize -, Artur Becker occupies a significant place in the polysystem of German-written literature. The paper then analyses the presence of the writer in the media from the perspective of transculturalism and transnationalism. In his most recent texts, the author takes a position regarding current internal problems of Poland and Germany, describes his personal experience and memories, and reviews the latest publications of other Polish authors. Taking the attitude of an outside observer who, at the same time, has insight into internal matters, Becker seems to claim the right to speak using the objective voice of reason. In contrast to his literary works written only in German since 1989, the author has recently begun to publish his essays also in Polish, noting the fact of changing the language as an important event. Finally, the paper reconstructs the term 'Kosmopolen' developed by Becker that, in his opinion, means, in principle, a certain open, free and cross-border attitude of life and, at the same time, a space independent of the current place of residence or national identity. The intercultural issues included in the collection of essays are presented in this context.

Keywords

Kosmopolen, Artur Becker, transculturalism, transnationalism, change of language

Quellenverzeichnis

Becker, Artur (2003). *Kino Muza*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Becker, Artur (2006). *Das Herz von Chopin*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Becker, Artur (2008). *Wodka und Messer. Lied vom Ertrinken*. Frankfurt am Main: btb.

Becker, Artur (2010). *Der Lippenstift meiner Mutter*. Frankfurt am Main: btb.

Becker, Artur (2013). *Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang*. Frankfurt am Main: Weissbooks.w

Becker, Artur (2016). *Kosmopolen. Auf der Suche nach einem europäischen Zuhause. Essays*. Frankfurt am Main: Weissbooks.w

Knapp, Radek (2005). *Gebrauchsanweisung für Polen*. München: Piper.

Literaturverzeichnis

Balzer, Vladimir (2009). Die deutsche Sprache als Geliebte. In: *Chamisso. Viele Kulturen – eine Sprache*. März-Mai 2009, S. 4-9. Online verfügbar unter: http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/Chamisso_Magazin_0903_0905.pdf, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

Blum-Barth, Natalia (2015). Einige Überlegungen zur literarischen Mehrsprachigkeit, ihrer Form und Erforschung – zur Einleitung. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6, H2, S. 11-16.

Even-Zohar, Itamar (1990). *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press.

Hepp, Andreas (2006). *Transkulturelle Kommunikation*. Konstanz: UVK (UTB).

Makarska, Renata (2013). Sprachwechsel als Übersetzung. Polnische migrierte Literatur und die literarische Mehrsprachigkeit. In: Claudia Dathe, Renata Makarska und Schamma Schahadat (Hg.) (2013). *Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*. Berlin: Frank & Timme. S. 235-253.

Nünning, Ansgar (Hg.) (2008). *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Prunitsch, Christian (2013): Kann man aus Masuren emigrieren? In: Daniel Henseler und Renata Makarska (Hg.). *Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre*. Bielefeld: Transcript. S. 227-247.

Radaelli, Giulia (2011). *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, Berlin: Akademie.

Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hg.) (1990). *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart: Metzler.

Trepte, Hans-Christian (2015). Zwischen Differenz und Integration. Migration und Nomadismus in Texten ausgewählter Autoren ostmitteleuropäischer Provenienz. In: Carsten Gansel, Markus Joch und Monika Wolting (Hg.). *Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989*. Göttingen: V&R Unipress. S. 85-99.

Welsch, Wolfgang (2010). Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Lucyna Darowska und Claudia Machold (Hrsg.): *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz*. Bielefeld: Transcript. S. 39-66.

Internetquellen

URL 1: Becker, Artur. Der melancholische Odysseus. Online verfügbar unter: <http://www.fr-online.de/literatur/radek-knapp-gipfeldieb--der-melancholische-odysseus,1472266,33542312.html>, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 2: Becker, Artur. Die eigene Sippe retten. Online verfügbar unter: <http://www.fr-online.de/literatur/dariusz-muszer--schaedelfeld--die-eigene-sippe-retten,1472266,33939148.html>, [zuletzt geprüft am am 29.06.2016].

URL 3: Becker, Artur. Der Rubikon ist überschritten. Online verfügbar unter: <http://www.fr-online.de/kultur/polen-der-rubikon-ist-ueberschritten,1472786,34011024.html>, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 4: Becker, Artur. Dziennik bremeński. Online verfügbar unter: <http://www.polskacanada.com/artur-becker-dziennik-bremenski/>, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 5: Becker, Artur. Dziennik bremeński [2]. Online verfügbar unter: <http://www.polskacanada.com/artur-becker-dziennik-bremenski-2/>, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 6: Becker, Artur. Listy z Niemiec. Dziesięć dni bez Internetu. Online verfügbar unter: <http://www.rp.pl/Listy-z-Niemiec/160209595-Dziesiec-dni-bez-Internetu.html>, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 7: Becker, Artur. Listy z Niemiec. Prywatna straż pożarna. Online verfügbar unter: <http://www.rp.pl/Listy-z-Niemiec/160209595-Dziesiec-dni-bez-Internetu.html>, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 8: Becker, Artur. Listy z Nieme. Skarb narodowy, ale nie z pawlacza. Online verfügbar unter: <http://www.rp.pl/Listy-z-Niemiec/160309833-Skarb-narodowy-ale-nie-z-pawlacza.html>, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 9: Becker, Artur. Bardzo zła zmiana. Online verfügbar unter: <http://www.rp.pl/Publicystyka/304069858-Artur-Becker-Bardzo-zla-zmiana.html#ap-2>, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 10: Becker, Artur. Patriotyzm i zdrada. Online verfügbar unter: <http://www.rp.pl/Kraj/160409295-Artur-Becker-Patriotyzm-i-zdrada.html>, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 11: Becker, Artur. Krzysztof Niewrzęda – Berlińczyk ze Szczecina. Online verfügbar unter: <http://www.rp.pl/Opinie/160429847-Artur-Becker-Krzysztof-Niewrzeda--Berlinczyk-ze-Szczecina.html>, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 12: Wackwitz, Stephan. Wo die Theologie im Alltag weiterhilft. Besprechung vom 21.06.2016 für die F.A.Z. Online verfügbar unter: http://www.buecher.de/shop/buecher/kosmopolen/becker-artur/products_products/detail/prod_id/44167657/, [zuletzt geprüft am 29.06.2016].

URL 13: Szymańska, Beata. W Niemczech nie ma duchów. In: Gazeta Olsztyńska, 09. September 2014. URL: <http://gazetaolsztynska.pl/229090,W-Niemczech-nie-ma-duchow.html>, [zuletzt geprüft am 30.06.2016].

URL 14: <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp>, [zuletzt geprüft am 02.07.2016].

Von der Peripherie ins Zentrum des deutschen Lebens. Interkulturelle Bekenntnisse einer jungen Türkin in Hatice Akyüns *Einmal Hans mit scharfer Soße*

Anna Warakomska

Annotation

Im heutigen Deutschland lebt eine große Gruppe von Einwanderern türkischer Herkunft und ihren Nachfahren. In der Literatur und Publizistik dominierten bis vor kurzem sehr kritische Narrative über sie, insbesondere über die Frauen und ihre Rolle in den Gemeinschaften, die diese Gruppen bildeten. Hatice Akyün, eine junge deutsche Journalistin und Autorin türkischer Herkunft, versucht in vielen Publikationen dieses Bild zu entzaubern. Dem Beispiel ihres eigenen Lebens folgend, beschreibt sie den Alltag einer türkischen Familie aus einer neuen Perspektive. Sie ist gut integriert und erfolgreich tätig in beiden Kulturen, der deutschen und der türkischen, und sie zeigt es zum Beispiel in ihrem Text *Einmal Hans mit scharfer Soße* mit einem starken Sinn für Humor.

Im folgenden Artikel versucht die Verfasserin, den langen imaginären Weg von Hatice aus der Peripherie der deutschen Gesellschaft in ihre Mitte vorzustellen. Die Analyse zielt darauf ab, die Vorurteile über Minderheiten von Einwanderern mit der Realität zu konfrontieren, die aus einer neuen unüblichen Perspektive dargestellt wurde.

Schlüsselwörter

Kulturelle Differenzen, Zentrum, Peripherie, Interkulturalität, Transkulturalität, Akyün

1. Einleitung

Hatice Akyün, eine junge deutsche Autorin türkischer Herkunft, war einige Jahre als Journalistin bekannt, bevor sie mit ihrem *Einmal Hans mit scharfer Soße*, einer fiktionalisierten Autobiographie, einen großen Erfolg erzielte. Das Buch entstand gewissermaßen wider Willen der Verfasserin. Laut ihrer Aussage (vgl. Baur, 2016, S. 1) hat der Verlag sie zur Niederschrift lange überreden müssen. Alles geschah einige Jahre nach dem Attentat auf das World Trade Center. In Deutschland wie

übrigens in vielen Ländern der Welt wurde damals eine politische Debatte über kulturelle Differenzen zwischen Orient und Okzident entfacht; die These von dem Zusammenprall der Kulturen (the Clash of Civilizations) von Huntington lebte wieder auf, und die Sitten oder Gewohnheiten der in westlichen Demokratien lebenden muslimischen Mitbürger wurden als unzeitgemäß apostrophiert (vgl. Kelek, 2011, S. 18-19) und als solche verworfen. Ein Teil der Bevölkerung konnte sich auf einmal an den Rand der Gesellschaft gedrängt fühlen. Die Publikationen über Ehrenmorde (Ataman, 2005, S. 1), arrangierte Ehen bzw. Zwangsehen (Kelek, 2005, S. 14), über Gewalt in den muslimischen Familien (Ateş, 2009, S. 75) usw. taten das ihre und verkehrten zeitweise total das Bild des Lebens der Muslime weltweit.

Als Akyün der Vorschlag gemacht wurde, ihre Geschichte und die ihrer Familie schriftlich darzustellen, entschied sie sich für das Schreiben vornehmlich aus dem Grund, um vielen sehr erschütternden Narrativen über muslimisches Leben im Westen entgegenzuwirken. Ihr Zuhause war und ist Deutschland, sie fühlt sich in beiden Kulturen – in der türkischen ihrer Eltern und der deutschen ihrer Heimat – tief verwurzelt. In den Schilderungen einer Necla Kelek oder Seyran Ateş kann sie aber weder sich noch ihre türkische Familie wieder finden (vgl. URL 1). Daher nahm sie sich vor, eine junge türkischstämmige Protagonistin namens Hatice zu entwickeln, die allein in Berlin lebt, nach einem deutschen Lebensgefährten Ausschau hält, aber immer wieder zwischen den Kulturen pendelt, je nachdem, wo sie sich gerade befindet: in ihrer eigenen Wohnung oder bei ihren Eltern. Die Existenzform dieser Figur ist meiner Ansicht nach ein Paradebeispiel, anhand dessen sich das Thema ‚Zentrum und Peripherie einer Gesellschaft‘ am adäquatesten zeigen lässt. Akyün scheint mit ihrer Erzählung den Stereotypen entgegenwirken und darauf aufmerksam machen zu wollen, wie sehr das als peripher Gemeinte sich als völlig zentral erweist. In vielen kleinen Szenen, die das gewöhnliche Dasein einer in Deutschland gut integrierten Türkin detailliert präsentieren, beweist die Autorin, dass die angeblich unüberbrückbaren Differenzen zwischen Menschen meistens Hirngespinnste sind.

Im folgenden Beitrag soll versucht werden, an einigen ausgewählten Beispielen dieses Wandern der Protagonistin von der vermeintlichen Peripherie ins Zentrum des deutschen Lebens zu zeigen, wozu der dritte, analytische Abschnitt des Beitrags dienen soll. Hier werden einige Bekenntnisse von Hatice erörtert, in denen sie ihre Verankerung in zwei Kulturen als vorteilhaft schildert. Aber auf die Fragen nach der Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft wird bereits im zweiten Abschnitt des Beitrags eingegangen, in dem die Identität der Hauptfigur erörtert wird. In der Zusammenfassung soll darüber hinaus über die begriffliche Einstufung von Akyüns Überlegungen reflektiert werden; d.h. es wird der Frage nachgegangen, ob ihre Protagonistin die Züge einer interkulturellen oder transkulturellen Identität aufweist.

Begonnen sei jedoch mit einer knappen Darstellung der beruflichen Leistungen der Autorin sowie mit ein paar theoretischen Daten, die ihr Buch literaturwissenschaftlich verorten können.

2. Hatice Akyün

Hatice Akyün wurde 1969 in Akpınar (in der Türkei) geboren und war seit 1972 mit ihren Eltern, die als Gastarbeiter nach Deutschland kamen, in Duisburg-Marxloh ansässig. Hier ging sie zur Schule, in der sie von den Lehrern gefördert wurde und schnell Fortschritte machte. Hier kam sie auch zuerst in Kontakt mit deutschen Kindern, woran sie sich nach Jahren mit Nostalgie erinnert: Sie habe tolle Nachbarn, eine großartige Lehrerin, wunderbare deutsche Freunde gehabt, deren Mütter ihr bei den Hausaufgaben geholfen hätten, sogar Weihnachten hätte sie in den Familien ihrer Freunde feiern gedurft; sie habe als Kind hier nur gute Erfahrungen gemacht, deshalb habe sie sich auch sehr zu Deutschland hingezogen gefühlt (vgl. Baur, 2016, S. 1). Insbesondere spricht sie mit viel Sympathie von einer Lehrerin, Frau Brigitte Kruse, die ihr zum Vorbild wurde und mit der sie bis heute befreundet sei, obwohl diese Dame bereits siebzig Jahre alt geworden sei (vgl. Mangold, 2014, S. 1). Ihren Eltern, von denen Akyün selbst behauptet, sie seien Analphabeten gewesen (vgl. URL 1), fiel es schwer, sie in ihrer schulischen Leistung zu unterstützen. Sie legten aber großen Wert darauf, dass ihre Tochter eine gute Ausbildung genießt, was an und für sich dem Stereotyp einer bildungsfernen türkischen Gastarbeiterfamilie stark widerspricht.

Nach der Schule begann die künftige Autorin eine Ausbildung als Justizangestellte und ein Studium der Betriebswirtschaft (in Düsseldorf). Hervorragende Kenntnisse der deutschen Sprache ermöglichten ihr bald eine Tätigkeit als Journalistin. Sie schrieb für die „Westdeutsche Allgemeine Zeitung“, war zeitweise Society-Reporterin für „Max. Das Magazin für Popkultur und Style“, seit 2003 ist sie freie Autorin und Journalistin und publiziert in „Emma“, „Der Spiegel“, „Der Tagespiegel“. In der zuletzt genannten Zeitung erscheint seit 2011 auch ihre wöchentliche Kolumne *Meine Heimat* (vgl. URL 2).

Das Engagement von Hatice Akyün für ein demokratisches Miteinander wurde mehrmals ausgezeichnet: 2009 erhielt sie den Toleranz- und Zivilcourage-Preis ihrer Heimatstadt Duisburg. Im gleichen Jahr wurde ihr Blog *Neulich in der Parallelwelt* für den Grimme Online Award nominiert. 2011 bekam sie den Berliner Integrationspreis und 2013 den Sonderpreis für Toleranz und Integration – eine Auszeichnung der „Initiative Hauptstadt Berlin e.V.“ (vgl. URL 2).

Das 2005 verfasste Buch *Einmal Hans mit scharfer Soße*, das im Folgenden analysiert wird, wurde zum Bestseller, der 2012 in der Regie von Buket Alakuş verfilmt wurde. Dem Bestseller folgten weitere Bücher von Akyün: *Ali zum Desert* (2008), *Ich küss dich, Kismet – eine Deutsche am Bosphorus* (2013), *Verfluchte*

anatolische Bergziegenkacke. Oder wie mein Vater sagen würde: Wenn die Wut kommt, geht der Verstand (2014) (vgl. URL 3, URL 4).

3. Einmal Hans mit scharfer Soße als Beispiel der sogenannten Chick-lit?

Will man den Text von Hatice Akyün als Beispiel der sogenannten *Chick-lit* sehen, müssen, so Karin E. Yeşilada, bestimmte Konzessionen gemacht werden. In ihrem Text über „Nette Türkinnen von nebenan“ definiert die Autorin diese Sparte der Literatur als eine große Strömung der „Literatur von Frauen für Frauen“, deren Ziel hauptsächlich in der Unterhaltung liege. Diese Literatur kultiviere zugleich ein (vermeintlich) neues Frauenbild, nämlich das der leicht verrückten, unangepassten, shoppenden, kichernden, urbanen Stadtneurotikerin, die ebenso ausgeflippt sei wie bürgerlich und politisch gesehen völlig unbedenklich (Yeşilada, 2009, S. 135). In Anlehnung an die Textproduktionen der deutsch-türkischen Autorinnen – Asli Sevindim, Dilek Güngör, Iris Alanyali, Hilal Sezgin und eben Hatice Akyün – bemerkt die Forscherin Folgendes: „Hier meldet sich also das türkische chick zu Wort und plaudert munter drauflos über Kosmetik, Kleider, Kino, Partys, über die Kindheit mit Tanten und Onkels, über die Schule, die deutschen Freundinnen, die türkischen Freundinnen usw.“ (Yeşilada, 2009, S. 135). Es entstehe dabei – fügt sie weiter hinzu – eine Weiblichkeit, die sich weniger über einen Feminismus im Sinne Alice Schwarzers definiere, als über amerikanische Kultserien wie *Sex and the City*. Diese „literarischen Zuwortmeldungen der netten Türkinnen von nebenan“ werden daher einerseits als im internationalen Trend liegend positioniert. Andererseits wird jedoch ihre Besonderheit unterstrichen, die sich mit dem Begriff Bekenntnisliteratur und der Beifügung *alla turca* umschreiben lässt (vgl. Yeşilada, 2009, S. 135). Mithilfe von solchen Texten zeigen sich die jungen Frauen als:

- Töchter türkischer Einwanderer,
- die über die Migrationsgeschichte ihrer Familien schreiben bzw. diese Geschichte fortschreiben,
- die sich nicht rollenkonform verhalten (keinen türkischen Mann heiraten, mit der traditionellen Rolle als Mutter und Ehefrau brechen),
- die den patriotischen Verpflichtungen auf das Türkentum eine Absage erteilen,
- die die Grenzen der *ethnischen community* überwinden (vgl. Yeşilada, 2009, S. 135).

Mit den erwähnten Themen und Eigenschaften gehen solche Texte – und *Einmal Hans mit scharfer Soße* – auf alle Fälle, was noch zu zeigen sein wird, über die Grenzen einer harmlosen, politisch wie bürgerlich unbedenklichen Literatur hinaus.

Theresa Specht erkennt ebenfalls das politische (gesellschaftlich spannende) Potenzial dieser Texte an, auch wenn sie ihre Aufmerksamkeit grundsätzlich auf andere Komponenten lenkt und darüber hinaus einige Unzulänglichkeiten der zur Debatte stehenden Literatur bemängelt – etwa die thematische Ähnlichkeit vieler Episoden. Sie notiert diesbezüglich:

„Es geht um Familientraditionen, deutsche Männer, türkische Männer, deutsche Freunde, die der Familie (vor allem dem Vater) vorgestellt werden (müssen), und um die Missverständnisse bzw. die komischen Situationen, die daraus entstehen. Die Texte sind stark autobiographisch gefärbt. Yeşilada spricht vom Prinzip der ‚Öffentlichmachung des privaten Raums‘ [...]: eine ‚Orientalin‘ zeigt (dem deutschen Leser), wie es in ihrem privaten Leben zugeht, das eben nicht ‚typisch deutsch‘ ist. Dabei wird ein positives Bild von selbstbewussten Frauen aus Familien mit türkischem Migrationshintergrund in ihrem Leben in Deutschland gezeichnet. Es steht in starkem Kontrast zum Bild der unterdrückten muslimischen Frau, das in der Migrationsliteratur der vorigen Jahrzehnte sowie auch den aktuellen Sachpublikationen thematisiert wird“ (Specht, 2011, S. 125-126).

Auch wenn solche Texte wie Akyüns *Einmal Hans mit scharfer Soße* mit viel Humor und in einem leichten Ton geschrieben sind sowie keine gesellschaftlich subversiven Ansprüche aufweisen, können sie doch zum Teil als Kritiken der Verhältnisse angesehen werden. Durch Darstellung der Interaktionen zwischen den Immigranten und ihren Kindern einerseits und der Mehrheitsbevölkerung andererseits diskutieren sie die stereotypen Wahrnehmungen und Vorurteile auf beiden Seiten, und dies stellt eine ganz schlichte Zuordnung solcher Texte zur oben erwähnten Popliteratur in Frage.

4. Identität der Protagonistin

Um bei dem eingangs angesprochenen kritischen Potenzial von Akyüns Text zu bleiben, sei hier kurz auf die Auszüge aus *Einmal Hans mit scharfer Soße* eingegangen, die die Identität der Protagonistin erörtern. Zu Beginn der Erzählung spricht Hatice mit einem spürbaren Augenzwinkern über sich selbst, ihre Beschäftigung in Deutschland sowie ihr türkisches Elternhaus:

„Ich bin Journalistin, das heißt, ich arbeite viel, habe wenig Geld und noch weniger Zeit. Ich trage kein Kopftuch und bin nicht zwangsverheiratet, weswegen ich noch immer keinen Ehemann habe. Ab und zu fahre ich in den Urlaub, meistens in die Türkei, wo meine Eltern ein Ferienhaus besitzen und meine Verwandtschaft mich mit den Worten zu begrüßen pflegt: ‚Hast du jetzt endlich einen Hans gefunden?‘“ (Akyün, 2005, S. 5).

Bereits diese knappe Aussage beinhaltet sehr viele Informationen, die gezielt mit den stereotypen Vorstellungen der „Bio“-Deutschen über ihre muslimischen Mitbürger spielen. Diese Charakteristik scheint eine harmlose zu sein, und die gängige Meinung über die türkischen Gepflogenheiten (Zwangsheirat) wird durch einen Scherz über das Single-Dasein der Protagonistin entlarvt. Sie weiß jedoch auch viel direkter über die Voreingenommenheit der Einheimischen zu sprechen. Etwa wenn sie sich auf die ihr und vielen Migranten lästige Frage nach der Herkunft bzw. nach dem Ursprung besinnt:

„Mein akzentfreies Deutsch lässt schon lange nicht mehr auf meine Herkunft schließen. Manchmal fühle ich mich monatelang nicht ein einziges Mal türkisch. Erst wenn ich neue Menschen kennen lerne, die mich fragen, woher ich komme, reißen sie mich aus meiner deutschen Welt. ‚Aus Berlin,‘ antworte ich. ‚Nein, ursprünglich?‘ ‚Aus Duisburg.‘ Und dann kommt immer die Frage: ‚Nein, ich meine, wo liegen deine Wurzeln?‘ Dieser Moment ist dann wieder einmal Anlass für mich, über meine Herkunft nachzudenken. Ich frage mich dann plötzlich, was türkisch an mir ist, und was deutsch? Und wie das eigentlich alles zusammenpasst?“ (Akyün, 2005, S. 180).

An einer anderen Stelle sagt sie zwar, dass sie die Verankerung in beiden Kulturen eher als Bereicherung sieht, im Sinne von einem doppelten Leben mit zweifachen Chancen, und dass sie diese vermengten Möglichkeiten gar nicht problematisch findet, d.h. sie würde mitnichten etwas an ihrem Leben ändern wollen. Der Vergleich ihrer Existenz mit einem Tumbleweed (vgl. URL 5), einem wilden, vom Wind getriebenen Gewächs aus der nordamerikanischen Prärie, verleiht jedoch der Erzählung eine einigermaßen nostalgische Stimmung, als ob die Erzählerin kein Zuhause in seiner althergebrachten Bedeutung besitzen würde. Sie bezeichnet sich selbst als eine Türkin mit deutschem Pass, und über die eigene Identität behauptet sie Folgendes:

„Für mich hat die Frage nach der Identität nichts mit einem bestimmten Ort zu tun, sondern mit einer Lebenssituation. Und die kann eine Stadt, ein Land, ein Mensch oder ein Job sein. Mit türkischen Einflüssen in Deutschland aufgewachsen, kenne ich beide Mentalitäten. Ich drücke mich in der deutschen Sprache aus, denke und träume deutsch. Aber ich schwärme meinen Freunden unentwegt von der Türkei vor, und versuche sie mit anatolischen Reizen zu locken. In der Türkei wiederum bin ich ‚Deutschländerin‘, das heißt, dass die Türken von mir wissen wollen, wie Hans und Helga in Deutschland leben“ (Akyün, 2005, S. 185-186).

Dieses labile Selbstbewusstsein bzw. die von außen her an sie herangetragenen, zu erfüllenden Rollen versucht Hatice erneut mit einer Prise Humor zu überspielen, indem sie sich als eine Person charakterisiert, die Unpünktlichkeit hasst und andererseits die südliche Hitze nur schlecht verträgt. Für die letzte Eigenschaft erdenkt sie eine oxymoronartige Bezeichnung und nennt sich selbst eine „nordische Südländerin“ (Akyün, 2005, S. 186).

5. Von der Peripherie ins Zentrum des deutschen Lebens – Hatices Bekenntnisse

Die Überwindung des Außenseitertums oder anders gesagt, das Verlassen der Peripherie einer Gesellschaft und die Bewegung in ihr Zentrum ist immer mit dem Erwerb der Sprache des Landes, in dem man lebt, eng verbunden. Das Erlernen dieser Sprache wird zur *conditio sine qua non* des gelungenen Ankommens, und darüber scheint die dargestellte Hatice gut informiert zu sein. Und dies von Kindesbeinen an, worauf sie im folgenden Auszug rekurriert:

„Zu Hause gab es außer dem Koran und dem islamischen Abreißkalender meines Vaters kaum etwas zu lesen. Ich habe in der Schule deutsch lesen und schreiben gelernt und war neugierig, was es sonst noch für Bücher gab [...] meine Geschwister lachten mich häufig aus, wenn sie mich dabei ertappten, wie ich mich Seite für Seite durch meine Bücher fraß. Sie hielten mich für verrückt, weil ich es vorzog zu lesen, anstatt zu spielen oder mit ihnen fernzusehen“ (Akyün, 2005, S. 186).

Sie legt Wert aufs Lesen, und zu ihrer Lektüre werden zunächst deutsche Märchen der Gebrüder Grimm, zum Beispiel *Dornröschen*, *Aschenputtel*, *Die Prinzessin auf der Erbse*, *Schneeweißchen und Rosenrot*, von denen sie nie genug haben konnte. Als Mädchen lieh sie diese Bücher von einem Bücherbus der städtischen Bibliothek aus, trug sie nach Hause und las insgeheim unter der Decke, um von ihren spottlustigen Geschwistern nicht ertappt zu werden. Sie habe auch Angst vor ihrem Vater gehabt, wie aus dem zweiten Teil der Erzählung hervorgeht (vgl. Akyün, 2008, S. 22), da sie seine Unterschrift gefälscht habe, um überhaupt an den Leihausweis zu kommen. Sie vermutete, dass der Vater hätte unzufrieden sein können, dass sie der Koranrezitation andere Lektüren vorziehe. Über die Wichtigkeit der Landessprache und die Eröffnung vieler Möglichkeiten, die deren Beherrschung bedeutet, spricht sie an vielen Stellen des Textes, etwa folgendermaßen: *„Durch die Bücher habe ich ein solches Sprachgefühl für die deutsche Sprache entwickelt, das ihnen [ihren Geschwistern, Anm. A.W.], obwohl sie akzentfrei deutsch sprechen, fehlt“* (Akyün, 2005, S. 186). Oder in einer anderen Passage, in der erneut die Voreingenommenheit der Mehrheitsgesellschaft thematisiert wird:

„Schon damals hörte ich oft den Satz: ‚Sie sprechen aber gut Deutsch.‘ Nach dem ersten Mal bedankte ich mich noch für das Kompliment, aber nachdem es sich häufte, ging mir der Satz allmählich auf die Nerven. Was ist schließlich so bemerkenswert daran, dass eine junge Frau, die seit dreißig Jahren in Deutschland lebt, Dativ und Genitiv korrekt anwenden kann und auch noch den richtigen Artikel vor ein Substantiv stellt? ‚Danke, Sie aber auch!‘, war einer meiner bevorzugten Abwehrmechanismen. Oder wenn ich schlechte Laune hatte, sagte ich zynisch: ‚Wahnsinn, was das deutsche Bildungssystem doch alles hervorbringt‘“ (Akyün, 2005, S. 171).

Andererseits macht Hatice keinen Hehl daraus, dass sie von ihren Eltern *in puncto* Sprachkenntnisse sehr stark absticht. Sie versucht jedoch viel Verständnis für dieses Faktum zu zeigen, indem sie z.B. ihre Mutter sprechen lässt, die von einem schweren Leben in einer neuen, unbekanntem Umgebung erzählt. Die Frau erwähnt u.a. die Lasten der Erziehung von sechs Kindern, erinnert auch an Arbeitsleistungen der ersten Generation der Immigranten und der weiteren Generationen, die finanziell sowohl ihren Familien zugute kamen, aber nicht minder auch die Steuerkassen des Staates auffüllten. Diese Perspektive ist voll Empathie und vermag ferner, das Bild der Migranten in Deutschland einigermaßen zu entzaubern. Aus Nichtsnutzen, die nicht Deutsch lernen und darüber hinaus auf Kosten anderer leben wollen – einer gängigen, beleidigenden Vorstellung vieler Einheimischer – werden sie hier zu normalen, schwer schuftenden Arbeitern, die einfach weder Zeit noch Möglichkeiten hatten, sich richtig zu integrieren. Durch die Gestaltung solcher Bilder, die oft dem realen Leben der Einwanderer in der Bundesrepublik entsprechen, verschiebt meiner Meinung nach die Autorin diese Gruppe von der Peripherie des gesellschaftlichen Daseins in sein Zentrum.

Am interessantesten aus kulturwissenschaftlichem Blickwinkel erscheinen beim Thema Sprache jedoch die Passagen des Buches, in denen Hatice von ihren Geschwistern berichtet. Sie sollen des Deutschen genauso gut wie sie mächtig sein, verständigen sich aber mit ihr in einer „selbstgebastelten“ Sprache, in einer Art Pidgin-Deutsch, das aus der deutschen Syntax und eingeschobenen türkischen Worten besteht, etwa wie im Satz: „*ich muss noch akşam yemeği kochen*“ (Akyün, 2005, S. 171). Oder umgekehrt – wenn sie den auf Türkisch gebildeten Satzgefügen deutsches Vokabular beimengen (vgl. Akyün, 2005, S. 172), was ihrer Mutter nicht besonders gefällt.

Am komischsten drückt sich aber ihr jüngster Bruder Mustafa aus. Er weigert sich, das Deutsche richtig anzuwenden aus Angst, von seinen Kumpanen nicht angemessen gewürdigt zu werden, und daher bedient er sich einer Sprache, die Hatice als Kanakendeutsch bezeichnet (vgl. Akyün, 2005, S. 129). Diese Figur ist eigentlich die bunteste in der ganzen Erzählung. Er wird als ein Prolet, ein Zusammenprall von Orient und Okzident bezeichnet, der das ganze Repertoire der klischeehaften

Vorstellungen der Deutschen über einen türkischen Mann verkörpert. Mustafa liebt Fußball, Autos, Frauen, hört laute Musik, hat ganz patriarchalische Vorstellungen von der gesellschaftlichen Rolle einer Frau, verkehrt in dubiosen Kreisen und versucht ständig, seiner Schwester Hatice Handys, Taschen und andere Markenwaren unbekannter Herkunft preiswert anzudrehen. Mit seinen Kollegen verbringt er ganze Tage und scheint das familiäre Leben zu vernachlässigen. Er ist dermaßen anders als die übrigen Geschwister der Protagonistin, dass ihre Eltern vermuten, bei der Geburt sei er im Krankenhaus vertauscht worden (vgl. Akyün, 2005, S. 130). Hier ein kurzes Beispiel eines Gesprächs zwischen dem Burschen und seiner Schwester, das einerseits die ungünstigen Eigenschaften dieser Figur wie andererseits auch ihre Redeweise getreu wiedergibt:

*„Wow, das ist genau das Handy, das ich seit Ewigkeiten haben will.
Kannst du mir auch so eins besorgen?“
„Ja, sicher, kein Problem, kannsu haben“, antwortete er.
„Und wie teuer wäre es?“
„Weil du mein Schiweste bis, 150 Oyro.“
„Klasse. Gibt’s auch eine Garantie und eine Rechnung?“
„Wenn’s kaputtgeht, repariert mein Kollege, und Rechnung druck isch
dir aus von Media Markt“ (Akyün, 2005, S. 125).*

Auch wenn diese Gestalt eine vom Rand der deutschen Gesellschaft zu sein scheint, wirkt sie im Großen und Ganzen sehr sympathisch. Durch seinen starken Charakter und die Bewahrung einer gewissen Unabhängigkeit, vor allem aber kraft seines Sprachvermögens wird Mustafa zwar wie ein Ganove dargestellt, aber ihm fehlt das total Fremde eines ausländischen Gauners. Er ist sozusagen eine marginale Erscheinung, gehört jedoch dazu.

Auf Hatices Bekenntnisse zu ihrer Zugehörigkeit zur deutschen Gesellschaft zurückkommend, muss bemerkt werden, dass diese sich vorwiegend auf ihre Familie und ihre Freunde fokussieren. Von sich erzählt sie, dass sie kein Kopftuch trägt, aber eher aus ästhetischen, denn aus weltanschaulichen Gründen: Als Mädchen schien ihr ein solches Kleidungsstück unpassend zu sein, weil es ihre Gestalt zu klein erscheinen ließ. Sie skizziert ferner ihre jährlichen Urlaubsaufenthalte in der Türkei, wo sie von ambivalenten Gefühlen befallen wird: Sie verspürt Vertrautheit und Fremdheit zugleich, kennt sie doch das Land eher aus Erzählungen ihrer Eltern, versteht die Sprache auf den Straßen und Märkten, identifiziert sich aber nicht mehr mit den dort lebenden Menschen. Sie ist mit 18 Jahren aus ihrem Elternhaus in Deutschland weggezogen und führt nun ein selbständiges Leben in Berlin. Sie bevorzugt das westliche Lebensmodell, wird aber von ihrer traditionsbewussten türkischen Familie nicht verurteilt. Mehr noch, das religiöse Leben ihres Vaters, obwohl sie ihn versteht und verehrt, tauscht sie gegen eine ganz moderne Existenz einer Konsumentin und entwirft sogar eine neue Religion – die in „Schuhe kaufen“ und sie „im Schrank sammeln“ besteht. Sie berichtet darüber

unter anderem: „Früher warf ich mich in der Moschee zum Gebet nieder. Heute bete ich kaum mehr, aber es kann durchaus vorkommen, dass man mich trotzdem in gebückter Haltung antrifft – in einem Schuhgeschäft, wenn ich gerade die Riemchen meiner neuen Schuhe schließe“ (Akyün, 2005, S. 103). Diese Gewohnheit, auch wenn sie ein bisschen übertrieben dargestellt zu sein scheint, macht aus Hatice eine ganz gewöhnliche junge Frau, die sich kaum von ihren *ursprünglich* deutschen Kommilitoninnen unterscheidet. Der Tausch der Religion der Eltern gegen die Konsumgewohnheiten einer westlichen Gesellschaft hat sogar etwas Blasphemisches in sich; jedenfalls macht er aus der Protagonistin eine Gestalt, die sich direkt im Zentrum des modernen Lebens befindet.

Hatice profitiert jedoch in ihrem Leben im Westen von ihren türkischen Wurzeln. Sie nützt die Erfahrungen aus der anatolisch-muslimischen Kindheit bei der Arbeit als Reporterin, etwa in Kabul, wo sie dank ihrem Vornamen und der Tatsache, dass sie ein Kopftuch aufhat, sogar einen Zugang zu Frauen im städtischen Gefängnis bekommt. Sie ist in der Lage, die Insassinnen zu interviewen, und die Frauen öffnen sich bestimmt mehr vor einer Muslimin als *nur* vor einer deutschen Journalistin (vgl. Akyün, 2005, S. 74). Sie verdankt sogar ihren Beruf dem Zufall, dass in der „Westdeutschen Allgemeinen Zeitung“ in Duisburg jemand gesucht wurde, der für Gerichtsreportagen türkische Kriminelle interviewen würde, und sie eignet sich dafür, wie sich zeigt, ausgesprochen gut (vgl. Akyün, 2005, S. 72).

Bald macht sie eine richtige Karriere in Berlin, wo sie für die Glamourseiten einer neu gegründeten Zeitschrift Cameron Diaz und Drew Barrymore befragt, Champagner mit Sean Connery trinkt, Brad Pitt trifft, mit Tom Cruise scherzt und tief in die Augen von Robbie Williams starrt. Dieser Teil der Erzählung kann ohne weiteres als einer „aus der Mitte der Gesellschaft“ betitelt werden. Hatice schwärmt von wilden Partys, Filmpremieren, Modemessen, roten Teppichen, schicken Abendkleidern und natürlich hochhackigen Schuhen, die sie gerne auf ihren Touren nach Cannes, Monaco, Mailand und Hollywood trägt (vgl. Akyün, 2005, S. 73). Auch bei der Beschreibung dieser geschmackvollen Events vergisst sie jedoch nicht, woher sie stammt, oder besser gesagt: Sie wundert sich sehr, was für einen weiten Weg sie im Leben zurückgelegt hat. Dieses Bekenntnis erläutert vielleicht am adäquatesten Hatices Wanderung von der Peripherie ins Zentrum einer modernen Gesellschaft:

„Es war eine wunderbare Zeit, die ich in vollen Zügen genoss. Immer, wenn ich auf irgendeiner Luxusjacht über das Mittelmeer schipperte, Champagner nippte oder Häppchen zwischen Fingerspitzen balancierte, musste ich unwillkürlich an meine anatolische Familie in ihrer Sofalandschaft denken oder an das Leben in unserem Dorf und die Schafe meines Großvaters. Dann staunte ich immer wieder über den weiten Weg, den ich zurückgelegt habe“ (Akyün, 2005, S. 73).

Unter vielen Bekenntnissen bezüglich ihrer Privatsphäre, die im Titel des ganzen Buches als ein sehnsüchtiger Wunsch nach einem deutschen Mann mit türkischen Eigenschaften ausgedrückt ist, gibt es unter anderem eine Äußerung, die neben den Problemen mit dem anderen Geschlecht, die Hatice hat, zugleich auch die Voreingenommenheiten der Mehrheitsgesellschaft erörtert:

„Es klang immer so, als sei mein Türkischsein ein Makel, für den er sich entschuldigen müsse [...] Es tat mir leid um ihn [...] Die geistigen Schubladen in seinem Kopf machten es ihm unmöglich, einen unvoreingenommenen Blick auf mich zu haben, und so schoben sich seine Klischees vor die Realität. Immer wenn ich ihm klar machen wollte, dass es wie bei Deutschen auch bei Türken die unterschiedlichsten Lebensmodelle gibt, antwortete er hartnäckig: ‘Aber du bist ganz anders als die anderen Türken‘“ (Akyün, 2005, S. 177-178).

Das Verständnis für diverse Lebensmodelle bei Menschen, egal welcher Herkunft, kann nur dann erbracht werden, wenn man Menschen als Individuen und nicht als Repräsentanten einer Kultur oder einer Nation betrachtet; dies fehlt nach Meinung der Protagonistin ihrem letzten deutschen Freund. Mithilfe dieser Geschichte hat sie erneut auf die wunden Punkte in der Art und Weise verwiesen, wie eine Gesellschaft Migranten bezüglich ihrer Vorstellung von Zentrum und Peripherie verortet. Der deutsche Freund verkörpert hier den Teil der Bevölkerung, der sich von stereotypen Gedankengängen über Andere leiten lässt; er tut dies trotz einer näheren Bekanntschaft mit Hatice, was die Sache noch vordringlicher macht.

Die Frau verheimlicht jedoch nicht, dass sie auch mit ihren Landsleuten bzw. mit Mitbürgern türkischer Herkunft Probleme hat. Diese Angelegenheit thematisiert sie unter anderem am Beispiel der Erzählung vom öffentlichen Grillen im Tiergarten. Einerseits preist sie diese Gewohnheit als völkerverbindend und demokratisierend: Während früher nur Türken auf allgemein zugänglichen Wiesen ihr Fleisch zubereiteten, grillen dort neuerdings deutsche Bürger aller gesellschaftlichen Schichten, mit und ohne Migrationshintergrund; und nur die Verbrauchermärkte, in denen sie ihre Würste und Koteletts besorgen, lassen auf irgendwelche Unterschiede zwischen ihnen schließen (vgl. Akyün, 2005, S. 33). Andererseits meckert sie über Schmutz und Unordnung, die nach den Festen im Freien entstehen und um die sich niemand zu kümmern scheint. Sie betont:

„Ich muss zugeben, dass die Müllberge, die unfein entsorgten Plastikstühle und die schwarzen Brandkuhlen, über denen Hammel oder Lamm gebraten wurden und die regelmäßig im Park zurückbleiben, kein schöner Anblick sind. Ich ärgere mich jedes Mal darüber, wenn ich im Tiergarten Slalom joggen muss. Dann schäme ich mich für meine Landsleute und verfluche sie. Sobald ich aber das wohl gewürzte Fleisch rieche, dessen Duft an lauen Sommerabenden durch den

Tiergarten weht, bin ich sehr schnell wieder Türkin. Dann schlagen meine türkischen Wurzeln wieder aus. Es ist eben schwer deutsch zu bleiben, wenn es um gegrilltes Fleisch geht. Ich profitiere lieber von den Highlights beider Kulturen“ (Akyün, 2005, S. 35).

Schon wieder weiß Hatice mit einem Scherz bzw. einer ungezwungenen Unterhaltung die Schattenseiten des Miteinanders der Kulturen zu retuschieren. Wegen dieses milden Umgangs mit türkischen Sitten und Gepflogenheiten wurde Akyün der Vorwurf der Verharmlosung der ernststen kulturellen Differenzen gemacht. Necla Kelek, eine bekannte Sozialwissenschaftlerin und Kritikerin des Islam in Deutschland, nennt in diesem Zusammenhang Akyün die „Ulknudel der Integration“, die alle ernsthaften Probleme der muslimischen Migranten „unter den Gebetsteppich kehren will“ (Reich, 2014, S. 1). Die Antwort der Autorin auf diese Vorbehalte ist eindeutig. Sie wollte mit ihrem Buch gegen die negativen Vorurteile, die festen, einbetonierte Meinungen über das Leben der türkischen Frauen in Deutschland kämpfen. Selbst nennt sie sich „ein lebendes Beispiel des Nicht-Ehrenmordes“, und den Begriff „Ulknudel“ findet sie lustig und darüber hinaus ein schönes deutsches Wort. Sie besteht nur auf ihrem Recht, ihre Geschichte wahrheitsgetreu zu erzählen, genauso wie sie anderen das Recht auf ihre Narrative einräumt.

„Ich lasse mich nicht in eine Schublade stecken, weil jemand meint, ein bestimmtes Bild türkischer Frauen verfestigen zu können. Es gibt Frauen, die unterdrückt werden, die Opfer sind. Und es ist schön, dass es Schriftsteller gibt, die sich mit dem Thema auseinandersetzen. Ich versuche, mit meinen Geschichten das Bild der türkischen Frau in Deutschland zu vervollständigen. Genauso wie diese Leute ihr Recht auf ihren Platz haben, habe ich das Recht auf meinen, und darauf zu sagen: Ich bin nicht zwangsverheiratet, mein Vater hat mich nicht geschlagen, ein Kopftuch trage ich nicht und werde nie eins tragen – und einen Gebetsteppich habe ich übrigens auch nicht. Deswegen mache ich mir über diese Kritik keine Gedanken“ (Reich, 2014, S. 1).

6. Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Hatice Akyün in ihrer fikionalisierten Autobiographie *Einmal Hans mit scharfer Soße* ein positives Beispiel der Integration einer türkischen Einwanderertochter schafft. Ihre milde und harmlos-humorvolle Auflehnung gegen Vorurteile und manchmal gegen Fremdenfeindlichkeit soll die Gesellschaft für Mitmenschen aus anderen Kulturkreisen sensibilisieren. Insbesondere ist ihr daran gelegen, das fest verankerte Bild einer Türkin in Deutschland, eines Kopftuch tragenden, unselbständigen Opfers der männlichen Dominanz, zurechtzurücken: „Man hat immer noch dieses veraltete Bild einer Türkin im Kopf.

Ich möchte gar nicht, dass es abgeschafft wird, sondern dass man ein bisschen differenziert“, sagt sie in einem Interview (Reich, 2014, S. 1). Die Realisierung dieses Plans wurde unterdessen zu einem Versuch, die dargestellten Nachfahren der türkischen Migranten in der Bundesrepublik von der Peripherie der Gesellschaft in ihr Zentrum bildlich zu verschieben; so kann man dies zumindest aus einem ihrer Interviews herauslesen (vgl. Heymann, 2014, S. 1).

Durch Motive aus dem Alltagsleben einer jungen Frau, die in *Einmal Hans mit scharfer Soße* thematisiert werden, weist die Erzählung bestimmte Züge der *Chick-Literatur* auf, über die eingangs gesprochen wurde. Aber die gesellschaftlichen Spannungen, die dabei berührt werden, lassen sie als eine besondere Sparte dieser Gattung lesen, was in den Befunden von Karin B. Yeşilada seinen optimalen Ausdruck findet.

Auf die Frage, ob Hatices Bekenntnisse als inter- bzw. bereits als transkulturell zu bezeichnen sind, lässt sich vielleicht am besten antworten, wenn man auf die Bedeutung beider Begriffe zurückgreift. Im *Duden-Wörterbuch* wird der erste Terminus als Bewusstsein erklärt, „das für die kulturelle, sprachliche oder religiöse Verschiedenheit der Mitglieder einer Gesellschaft besonders sensibilisiert und auf den Respekt bzw. die Akzeptanz der Verschiedenheit ausgerichtet ist“. Ferner wird der Begriff auf einen Wissenschaftszweig bezogen, „der sich mit den individuellen und gesellschaftlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen verschiedener Kulturen in der globalisierten Welt befasst“ (Duden, 2016, URL 6). Akyüns Protagonistin mangelt es weder an Sensibilität, an Respekt, Akzeptanz usw. gegenüber anderen Kulturen, noch an einem regelrechten Interesse für individuelle und gesellschaftliche Bedingungen, die diese differenten Kulturen fundieren; man kann dieses Interesse wenn auch nicht wissenschaftlich, so doch zumindest akribisch nennen. Aber an vielen Stellen des Textes ist von etwas mehr als nur von Rücksicht auf kulturelle Verschiedenheiten die Rede. Die vereinzelt Beispiele zeigen oft ein Konglomerat aus dem Deutschen und dem Türkischen, das Hatices zu verkörpern scheint, und erinnern an das Postulat von Wolfgang Welsch, die modernen Kulturen als Vermengungen anzusehen (vgl. Welsch, 2010, S.). Der Forscher plädiert dafür, von einer totalen Abgrenzung der einzelnen Kulturen sowie von der Verfassung ihrer Formen als Monolithen abzusehen und sich für eine neue Beschreibung zu öffnen, eben für Transkulturalität, die eine Mischung diverser Elemente bedeutet. Welsch bemerkt diesbezüglich u.a.:

„Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit, sondern sie durchdringen einander, sie sind weithin durch Mischungen gekennzeichnet. Diese neue Struktur suche ich durch das Konzept der ‘Transkulturalität’ zu fassen. ‘Transkulturalität’ will, dem Doppelsinn des lateinischen *trans*-entsprechend, darauf hinweisen, dass die heutige Verfassung der Kulturen jenseits der alten (der vermeintlich kugelhaften) Verfas-

sung liegt und dass dies eben insofern der Fall ist, als die kulturellen Determinanten heute quer durch die Kulturen hindurchgehen, so dass diese nicht mehr durch klare Abgrenzung, sondern durch Verflechtungen und Gemeinsamkeiten gekennzeichnet sind. Es geht mir um ein Kulturkonzept, das auf die Verhältnisse des 21. Jh. zugeschnitten ist. Das neue Leitbild sollte nicht das von Kugeln, sondern das von Geflechten sein“ (Welsch, 2010, S. 3).

Es fehlt schwer, Hatices Bekenntnisse transkulturell zu nennen, weil sie de facto das Leben einer Deutschen schildern, die zwar türkische Eltern und Verwandte hat und von sich selbst als von einer Türkin mit deutschem Pass spricht, aber nach einem westlichen Muster lebt, in Deutsch kommuniziert und vor allem ihr Erlebtes in dieser Sprache niederschreibt. *Einmal Hans mit scharfer Soße* ist bestimmt eine Erzählung über Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Deutschen und Türken, die ihre konsiliarische Rolle gemessen an ihrem Erfolg gut erfüllt. Die begriffliche Positionierung dieser Lektüre, d.h. die Entscheidung zwischen einer inter- oder transkulturellen Beschaffenheit der in ihr gestellten Fragen, müsste genauer untersucht werden, was den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde.

Abstract

In contemporary Germany, there lives a large group of immigrants and their descendants of Turkish origin. In literature and journalism until recently critical narratives especially of the position of women in the communities that built this minority have dominated. Hatice Akyün, a young German journalist and authoress of Turkish origin tries in many publications to disenchant this picture. Following the example of her own life, she describes the everyday life of a Turkish family from a new perspective. She is well-integrated and well-functioning in both cultures: the German and the Turkish, and she shows it for example in her text *Einmal Hans mit scharfer Soße* with a great sense of humor.

In the following article the authoress tries to present the long imaginary way of Hatice from the periphery of German society to its center. The analysis aims at confronting stereotypes about immigrant minorities with the realities described from a different perspective.

Keywords

cultural differences , periphery, center, Interculturalism, Transculturalism, Akyün

Quellenverzeichnis

Akyün, Hatice (2005). *Einmal Hans mit scharfer Soße. Leben in zwei Welten*. München: Goldmann.

Akyün, Hatice (2008). *Ali zum Dessert. Leben in einer neuen Welt*. München: Goldmann.

Literaturverzeichnis

Ataman, Ferda. (2005). Ehrenmord-Prozess: Zeugin berichtet von Schlägen und Missbrauch. In: „*Spiegel Online. Panorama*“. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/ehrenmord-prozess-zeugin-berichtet-von-schlaegen-und-missbrauch-a-375888.html>, [zuletzt geprüft am 10.05.2016].

Ateş, Seyran (2009). *Der Islam braucht eine sexuelle Revolution. Eine Streitschrift*. Berlin: Ullstein.

Baur, Dominik (2016). Heimatweh. Die Schriftstellerin Hatice Akyün hadert mit ihrem Land. In: *Magda. Das Magazin der Autoren*. Online verfügbar unter <http://www.magda.de/heimatweh/>, [zuletzt geprüft am 20.05.2016].

Heymann, Nana (2014). „Viele Türken führen in Deutschland ein ganz normales Leben“. Interview mit Hatice Akyün. In: *Der Tagesspiegel* vom 10.06.2014. Online verfügbar unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/interview-mit-hatice-akyuen-viele-tuerken-fuehren-in-deutschland-ein-ganz-normales-leben/10011002.html>, [zuletzt geprüft am 10.05.2016].

Kelek, Necla (2005). *Die fremde Braut. Ein Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland*. Köln: Kiepenheuer&Witsch.

Kelek, Necla (2011). *Himmelsreise. Mein Streit mit den Wächtern des Islam*. München: Goldmann.

Mangold, Ijoma (2014). Das war meine Rettung. „Ich habe im Grunde zwei Mütter“. Ein Interview mit Hatice Akyün. In: *Zeitmagazin* (27/2014). Juli 2014. Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/zeit-magazin/2014/27/hatice-akyuen-rettung>, [zuletzt geprüft am 10.05.2016].

Reich, Julia (2014). „Meine Mutter hatte bei uns immer die Hosen an – obwohl sie nie welche getragen hat“. Interview mit Hatice Akyün. In: *amicella*. Online verfügbar unter <http://www.amicella.de/kultur/film/interview-hatice-akyuen/>, [zuletzt geprüft am 07.05.2016].

Specht, Theresa (2011). *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Welsch, Wolfgang (2010): Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Lucyna Daroska, Thomas Lüttenberg und Claudia Machold (Hg.). *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung, Differenz in der Universität*. Bielefeld: transcript, S. 39-66.

Yeşilada, Karin E. (2009). Nette Türkinnen von nebenan. Die neue deutsch-türkische Harmlosigkeit als literarischer Trend. In: Helmut Schmitz (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur*. Amsterdam, New York: Rodopi. S. 117-142.

Internetquellen

URL1: Hatice Akyün im Dialog mit Alfred Schier am 14.06.2014. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=FXDRq368Fhw>, [zuletzt geprüft am 10.05.2016].

URL2: Homepage von Kiepenheuer&Witsch. Hatice Akyün erhält Sonderpreis für Toleranz und Integration. Online verfügbar unter <http://www.kiwi-verlag.de/news/hatice-akyuen-erhaelt-sonderpreis-fuer-toleranz-und-integration.html>, [zuletzt geprüft am 10.05.2016].

URL3: Hatice Akyün: Biographie. Online verfügbar unter <http://www.akyuen.de/vita/>, [zuletzt geprüft am 10.05.2016].

URL4: Homepage von Kiepenheuer&Witsch. Online verfügbar unter <http://www.kiwi-verlag.de/buch/verfluchte-anatolische-bergziegenkacke/978-3-462-04699-1/>, [zuletzt geprüft am 10.05.2016].

URL5: Tumbleweed. Online verfügbar unter <https://www.google.pl/search?q=tumbleweed&espv=2&biw=1471&bih=9%25252F01%25252Fstalin-for-time-the-story-of-the-american-tumbleweed>, [zuletzt geprüft am 10.05.2016].

URL6: Duden-Wörterbuch. Online verfügbar unter <http://www.duden.de/rechtschreibung/Interkulturalitaet>, [zuletzt geprüft am 10.05.2016].

Autorenverzeichnis

Doc. Mgr. Renata Cornejo, Ph.D.

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně
v Ústí nad Labem
Katedra germanistiky
Pasteurova 13
CZ – 400 96 Ústí nad Labem

Mgr. Paulína Šedíková Čuhová, Ph.D.

Katolícka univerzita v Ružomberku
Filozofická fakulta
Katedra germanistiky
Hrabovská cesta 1B
SK - 034 01 Ružomberok

Dr. Anna Górajek

Uniwersytet Warszawski
Instytut Germanistyki
ul. Dobra 55
PL – 003 12 Warszawa

PhDr. Naděžda Heinrichová, Ph.D.

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra německého jazyka a literatury
Rokitanského 62
CZ – 500 03 Hradec Králové

Mgr. Jana Hrdličková, Ph.D.

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně
v Ústí nad Labem
Katedra germanistiky
Pasteurova 13
CZ – 400 96 Ústí nad Labem

Prof. Dr. phil. habil. Ingrid Hudabiunigg

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická, Katedra cizích jazyků
Studentská 84
CZ – 532 10 Pardubice

Dr. phil. Gabriela Jelitto-Piechulik

Uniwersytet Opolski (Opole)
Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Opolski
Plac Staszica 1
PL – 45-052 Opole

Dr. Małgorzata Jokiel

Uniwersytet Opolski
Instytut Filologii Germańskiej
Pl. Staszica 1
PL – 45-052 Opole

Dr. Imre Gábor Majorossy

Universität Wien
Universitätsring 1
A – 1010 Wien

Mgr. Libor Marek, Ph.D.

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta humanitních studií
Mostní 5139
CZ – 760 01 Zlín

Priv.-Doz. Dr. Martin Maurach

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Ústav cizích jazyků
Oddělení germanistiky
Masarykova třída 343/37
CZ – 746 01 Opava

Mgr. Pavel Novotný, Ph.D.

Technická univerzita v Liberci
Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická
Katedra německého jazyka
Studentská 2
CZ – 461 17 Liberec

Prof. Dr. Andrea Rudolph

Uniwersytet Opolski
Instytut Filologii Germańskiej
Pl. Staszica 1
PL – 45-052 Opole

Dr. Thomas Schneider

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav germánských studií
Náměstí Jana Palacha 2
CZ – 116 38 Praha 1

Mgr. Miroslav Urbanec, Ph.D.

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Ústav cizích jazyků
Oddělení germanistiky
Masarykova třída 343/37
CZ – 746 01 Opava

Mag. Dr. phil. Sabine Voda Eschgfäller

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra germanistiky
Křížkovského 10
CZ – 771 80 Olomouc

Dr. habil. Anna Warakomska

Uniwersytet Warszawski
Instytut Germanistyki
ul. Dobra 55
PL – 00-312 Warszawa

Prof. Dr. Manfred Weinberg

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav germánských studií
Náměstí Jana Palacha 2
CZ – 116 38 Praha 1

Dr. Dominika Wyrzykiewicz

Uniwersytet Warszawski
Instytut Germanistyki
ul. Dobra 55
PL – 00-312 Warszawa

Doc. Mgr. Iveta Zlá, Ph.D.
Ostravská univerzita v Ostravě
Filozofická fakulta
Katedra germanistiky
Reální 5
CZ – 701 03 Ostrava

Zentrum und Peripherie. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht

Priv.-Doz. Dr. Martin Maurach
Mgr. Miroslav Urbanec, Ph.D. (Hrsg.)

© Ústav cizích jazyků, FPF, Slezská univerzita v Opavě, 2017.

Slezská univerzita v Opavě

ISBN 978-80-7510-262-1

Vydání první

Recenzovali: Prof. Dr. Matthias Luserke-Jaqui, PhDr. Jaroslav Kovář, CSc.

Jazyková redakce: Priv.-Doz. Dr. Martin Maurach

Grafická úprava: Ing. Ivana Kuczmanová

Tiskárna: X-MEDIA servis s.r.o., Ostrava

Rok vydání: 2017

Náklad: 100 ks

Publikace je neprodejná

Vydáno s finanční podporou projektu Interní soutěže v rámci Institucionálního plánu Slezské univerzity v Opavě č. 03/ISIP/2017 “Realizace mezinárodní german-istické konference”.