

**Zagreber  
Germanistische  
Beiträge**

**Beiheft 10**

**GRENZGÄNGE**

Transkulturalität als Literatur- und Wissenschaftsform

**Festschrift für Marijan Bobinac**

**Hgg. Milka Car · Svjetlan Lacko Vidulić · Jelena Spreicer**

**ZGB BH 10 (2022) (1-540) ZAGREB**

U N I V E R S I T Ä T Z A G R E B  
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT



**Zagreber  
Germanistische  
Beiträge**

**Beiheft 10**

# **GRENZGÄNGE**

Transkulturalität als Literatur- und  
Wissenschaftsform

**Festschrift für Marijan Bobinac**

**Hgg. Milka Car · Svjetlan Lacko Vidulić · Jelena Spreicer**

---

**ZGB BH 10 (2022) (1-540) ZAGREB**

---

U N I V E R S I T Ä T   Z A G R E B  
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT







*Mr. Garcia*

# Zagreber Germanistische Beiträge

Reihe *Beihefte*

## Herausgeber / Izdavač

Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät, Universität Zagreb  
Odsjek za germanistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

## Schriftleitung / Uredništvo

Milka Car (Literaturwissenschaft/Kulturwissenschaft), Svjetlan Lacko Vidulić (Literaturwissenschaft/Kulturwissenschaft; verantw. Chefredakteur), Marija Lütze-Miculinić (Sprachdidaktik), Kristian Novak (Sprachwissenschaft), Ana Petravić (Sprachdidaktik), Jelena Spreicer (Redaktion/tehnička urednica)

## Wissenschaftlicher Beirat / Uredničko vijeće

Daniel Baric (Paris), Marijan Bobinac (Zagreb), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Zrinjka Glovacki-Bernardi (Zagreb), Maja Häusler (Zagreb), Hubert Lengauer (Klagenfurt), Irmela von der Lühe (Berlin), Helga Mitterbauer (Bruxelles), Wolfgang Müller-Funk (Wien), Walter Pape (Köln), Velimir Piškorec (Zagreb), Boris Previšić (Luzern), Hannes Scheutz (Salzburg), Stanko Žepić (Zagreb), Viktor Žmegač (Zagreb)

## Kontakt

Zagreber Germanistische Beiträge | Abteilung für Germanistik | Philosophische Fakultät  
| Ivana Lučića 3 | HR-10000 Zagreb | Tel. +385-1-4092362 | e-mail: [zgb@ffzg.hr](mailto:zgb@ffzg.hr) |  
<http://zgbde.ffzg.unizg.hr>

## Bestellung / Distribucija

Dominović Verlag | Postfach 555 | Trnjanska 54/A | HR-10001 Zagreb | Tel.: +385-1-61 15 949 | e-mail: [dominovic@dominovic.hr](mailto:dominovic@dominovic.hr)

## Satz und Design / Prijelom i oblikovanje

ArTresor naklada; Adriana Lacko

## Druck / Tisak

Tiskara Zelina d.d., Sveti Ivan Zelina

Printed in Croatia

FF press

©

Odsjek za germanistiku  
Filozofskog fakulteta  
Sveučilišta u Zagrebu

## INHALT

### **Milka Car, Svjetlan Lacko Vidulić**

Geleitwort . . . . . 5

### **Hans-Jürgen Schrader**

»Über Sprach- und Landesgrenzen hinaus [...] der unstillbare Drang nach Humanität«. Briefe von Zdenko Škreb (1904–1985) nach Göttingen . . . . 11

### **Viktor Žmegač**

Kino – die ›zappelnden‹ Bilder . . . . . 41

### **Wolfgang Müller-Funk**

Der ›arme‹ Werther und der kühne Don Juan. Zwölf Überlegungen zu einer Archetypik der Liebe im Dialog mit Lukács, Kristeva, Stendhal, Camus, Barthes, Truffaut und Luhmann . . . . . 49

### **Tatjana Jukić**

Austen and Osterhammel. The Transformation of the World and the Novel in the Nineteenth Century . . . . . 69

### **Endre Hárs**

»Actenmässig erwiesene Thatsachen«. Datenverwaltung und Propaganda im Prozess von Tisza-Eszlár (1882/83). . . . . 85

### **Iskra Iveljić**

Literature and Aristocracy in Croatia and Slavonia in the 19<sup>th</sup> century. . . . . 97

### **Cvijeta Pavlović**

The Soft Boundaries of Romanticism . . . . . 113

### **Danijela Weber-Kapusta**

Deutschsprachiges Theater in Zagreb und die Vielschichtigkeit der kulturellen Identität im 19. Jahrhundert . . . . . 127

### **Moritz Csáky**

Rainer Maria Rilkes Mehrfachidentitäten . . . . . 141

### **Irmela von der Lühe**

*Schwere Stunde*. Thomas Manns Erzählung zum Schiller-Jahr 1905 . . . . . 157

### **Ingo Breuer**

Tod im Schirokko. Über das Wetter in Thomas Manns *Der Tod in Venedig* . . . 169

<b>Marijana Erstić</b> Mode literarisch, intermedial und interkulturell. Überlegungen zu Thomas Mann . . . . .	187
<b>Petra Žagar-Šošarić</b> Augen schweigen nicht. Blicke und Schweigen in Arthur Schnitzlers Novellen <i>Flucht in die Finsternis</i> und <i>Die Toten schweigen</i> . . . . .	201
<b>Hans Richard Brittnacher</b> Der Zirkus im Expressionismus – ein transkulturelles Gesamtkunstwerk . . . . .	217
<b>Jörg Jungmayr</b> Die Figuren des Gavrilo Princip und des Franz Ferdinand Habsburg-Este in den Romanen von Ludwig Winder ( <i>Der Thronfolger</i> ) und Milo Dor ( <i>Der letzte Sonntag</i> ). . . . .	237
<b>Primus Heinz Kucher</b> Ernst Toller im Kontext Wiener Aufführungsdebatten der 1920er Jahre. Explorationen eines komplexen und verdrängten Feldes engagierter Theaterpraxis. . . . .	249
<b>Mira Miladinović Zalaznik</b> K.u.k. Generalmajor Johann von Maasburg und seine Bezüge zu Kroatien . . .	263
<b>Matjaž Birk</b> Heterotopien der deutschsprachigen Kultur in Reisetexten von Ivo Andrić . . .	275
<b>Vlado Obad</b> Alexander Sacher-Masoch: Ein beharrlicher Pazifist, den beiden Weltkriegen zum Trotz . . . . .	287
<b>Kurt Bartsch</b> »Die Zukunft ist sowieso immer woanders«. Tabubrüche in der Dramatik Gustav Ernsts . . . . .	303
<b>Johann Holzner</b> Wortwildwuchs, Friederike Mayröcker und Elke Erb . . . . .	315
<b>Dubravka Zima</b> Anarchismus und Lyrik. Poesie von Peter-Paul Zahl in kroatischen Übersetzungen . . . . .	329
<b>Clemens Ruthner</b> Literarischer Stellvertreterkrieg in Serbien. Peter Handke und die österreichische »Unfähigkeit zu trauern« . . . . .	343
<b>Slavija Kabić, Eldi Grubišić Pulišelić</b> »Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist am deutschesten im ganzen Land?« Bilder von Deutschen, Juden und Türken in Zafer Šenocaks Werk . . .	361
<b>Milka Car</b> Die Welthaftigkeit der Dokumentarliteratur. Zum dokumentarischen Verfahren im Roman <i>wir schlafen nicht</i> von Katrin Röggla . . . . .	381

**Jürgen Brokoff**  
Erinnerung und Trauma in Herta Müllers Roman *Atemschaukel*. . . . . 397

**Neva Šlibar**  
»In diesem Niemandsland der Worte«. Übergangs-, Schwellen- und  
Leerräume der Grenzgängerin Jenny Erpenbeck . . . . . 407

**Marijana Jeleč**  
Zum Potenzial von Kinder- und Jugendliteratur für Ziele des  
transkulturellen Lernens in heterogenen Lerngruppen . . . . . 421

**Christine Magerski, Sjetlan Lacko Vidulić**  
Autoritäres Erzählen? Robert Menasses *Die Hauptstadt* zwischen  
Manifest und Ideenroman . . . . . 433

**Jelena Spreicer**  
Utopie und »neuer historischer Roman«. Uwe Timms Roman *Ikarien* . . . . . 461

**Ulrich Dronske**  
Zwischen Traumatisierung und expressiver Individualität. Zu Tijan Silas  
Romandebüt *Tierchen unlimited* . . . . . 473

**Goran Lovrić**  
Zwischen Ankunft und Herkunft. Literarische Identitätsverortung bei  
Saša Stanišić . . . . . 485

**Johann Georg Lughofer**  
Südöstlicher Wind in der deutschsprachigen Poetry Slam-Szene . . . . . 497

**Marijan Bobinac – Schriftenverzeichnis** . . . . . 513

**Abstracts** . . . . . 527



## Geleitwort

Der vorliegende Band der Reihe *Beihefte* des Jahrbuchs »Zagreber Germanistische Beiträge« unter dem Titel *Grenzgänge. Transkulturalität als Literatur- und Wissenschaftsform* dem Gründer und langjährigen Herausgeber (1992–2012) unseres Jahrbuchs, dem Wissenschaftler und engagierten Hochschullehrer Marijan Bobinac gewidmet. Auf diese Weise möchten wir unseren Kollegen würdigen, der im Januar 2022 das siebte Lebensjahrzehnt abrundet, und zugleich seine wissenschaftliche Tätigkeit im Licht der Transkulturalität und der internationalen Vernetzung erhellen.

Nach Zdenko Škreb und Viktor Žmegač ist Marijan Bobinac die treibende Kraft der Zagreber Germanistik gewesen, hat als stimulierender Kollege, Projektleiter und Wissenschaftler neue Wege germanistischer und literaturwissenschaftlicher Forschung eröffnet. Seine langjährige Tätigkeit an der Zagreber Germanistik ist maßgeblich von seinen Versuchen geprägt, ihre internationalen Vernetzung voranzutreiben und damit auch das Studium der germanistischen Literaturwissenschaft für neue Themenbereiche zu öffnen. Zu seinen wissenschaftlichen Schwerpunkten zählen zentraleuropäische Literatur- und Kulturkontakte, die zugleich Gegenstand wie auch das Ergebnis einer auf Kulturtransfer ausgerichteten Literaturwissenschaft sind. Bedeutend sind seine literaturwissenschaftlichen Arbeiten und das Erschließen neuer Gegenstandsbereiche, nicht zuletzt auch seine langjährige Lehrtätigkeit und der produktive, »mäeutische« Austausch mit Kolleginnen und Kollegen, Studentinnen und Studenten.<sup>1</sup> Marijan Bobinac ist seit 1989

1 Für persönliche Qualitäten gibt es i.d.R. nur subjektive Belege – stellvertretend sei das Grußwort von Anna Babka (Universität Wien) zitiert: »Lieber Marijan, zum Siebzigsten ein allerherzlichster

an der Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät in Zagreb tätig, ab 1993 als Dozent und ab 2002 als ordentlicher Professor für deutsche Literatur. Er war von 1999 bis 2015 Vorsteher des Lehrstuhls für deutsche Literatur. Seine Lehrveranstaltungen deckten alle Epochen zwischen Aufklärung und der Literatur nach 1945 ab, er war als Professor und Betreuer im Vordiplom-, Diplom- und Doktorstudium tätig. Die Zwischenbilanz seiner wissenschaftlichen, organisatorischen und pädagogischen Arbeit ist nicht nur in quantitativer Sicht beeindruckend und ist einerseits vielfältigen Interessen zu verdanken, andererseits einer konstanten Ausrichtung, die hier als transkulturelle Wissensform, als literatur- und kulturwissenschaftliches ›Grenzgängertum‹ bezeichnet sei.

Geboren wurde Marijan Bobinac 1952 in Petrinja. Nach dem Studium der Germanistik, Italianistik und Theaterwissenschaft in Zagreb und Wien, wo er als Herder-Stipendiat am Institut für Theaterwissenschaft forschte, hat er sich intensiv seinem ersten wissenschaftlichen Thema des Volkstheaters gewidmet, dem bereits seine Magisterarbeit unter dem Titel *Das neue Volksstück* (1984) gewidmet war und das ihn über Jahrzehnte begleiten wird. Die Doktorarbeit *Das deutschsprachige Volksstück im 20. Jahrhundert* (1988) ist der Auftakt einer literaturgeschichtlichen und interkulturellen Ausweitung des Themas, wozu er neben zahlreichen wissenschaftlichen Aufsätzen auch zwei Bücher in kroatischer Sprache vorgelegt hat: *Otrovani zavičaj. Njemački pučki komad u 20. stoljeću* (Vergiftete Heimat. Das deutschsprachige Volksstück im 20. Jahrhundert, 1991) und *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu* (Das Volk auf der Bühne. Studien zum kroatischen Volksstück, 2001), wie auch eine Publikation in deutscher Sprache: *Der kleine Mann auf der Bühne. Aufsätze zum deutschsprachigen Volksstück im 20. Jahrhundert* (2005). Die Beschäftigung mit deutschsprachigen Theaterautoren wie August von Kotzebue, Theodor Körner, Johann Nestroy, Ferdinand Raimund, Franz Grillparzer und Gerhart Hauptmann bleibt sein Schwerpunkt auch in der nachfolgenden Zeit, so etwa prominent in seiner in kroatischer Sprache publizierten Monographie *Njemačka drama u hrvatskom kazalištu 19. stoljeća* (Das deutschsprachige Drama im kroa-

Gruß aus Wien! Wenn ich an Dich denke, dann fällt mir ein: Deine unermüdliche Arbeit daran, die Literaturwissenschaften in Deinem Wirkungsbereich kulturwissenschaftlich zu informieren... Deine Offenheit und Neugier gegenüber neuen Themen, Theorien und Methoden... Deine Energie und deine Organisationsfreude, die uns zu spannenden Seminaren, Konferenzen und Workshops ins wunderschönen Kroatien geführt hat... Deine freundliche, lustige und kluge Art mit Menschen umzugehen und Freundschaften zu pflegen... Deine ausnehmende Bescheidenheit im notorisch aufgeblasenen akademischen Zirkus... Deine Selbstironie und ein paar wunderbare offene Gespräche in Wien, Zagreb, Lovran, Labin und Lomé... Bleib mir gewogen! Deine Anna«



tischen Theater des 19. Jahrhunderts, 2011), publiziert in der von Marijan Bobinac initiierten und konzipierten Buchreihe ›Germanica croatica‹ im Verlag Leykam International. Als eine Synthese der theatergeschichtlichen Forschungen ist zuletzt sein Buch *Austrijski kazališni klasici* (Österreichische Theaterklassiker, 2020) erschienen. Einen anderen wissenschaftlichen Schwerpunkt, den er seit Ende der 2000er Jahre mit seiner Hinwendung zur Gegenwartsliteratur und zeitgenössischen Erinnerungskulturen verfolgte, repräsentiert die Sammlung *Sjećanje i suvremenost. Ogleđi o novom njemačkom povijesnom romanu* (Erinnerung und Gegenwart. Abhandlungen zum neueren deutschen historischen Roman, 2018).

Die komparatistisch und kulturwissenschaftlich angelegten Grenzgänge von Marijan Bobinac sind insbesondere in seinen Forschungsprojekten zum Ausdruck gekommen. Er war Leiter der vom kroatischen Wissenschaftsministerium geförderten Forschungsprojekte ›Kroatisch-deutschsprachige Literaturbeziehungen‹ (2000–2006) und ›Deutsch-kroatischer Kulturtransfer‹ (2007–2013), sowie Leiter von drei bilateralen Forschungsprojekten (mit Walter Pape/Köln bzw. mit Wolfgang Müller-Funk/Wien). Zuletzt war er Leiter des von der Kroatischen Wissenschaftsstiftung geförderten Forschungsprojekts ›Postimperiale Narrative in den zentraleuropäischen Literaturen der Moderne‹ (2015–2019). Die Ergebnisse dieser Projekte wurden in zahlreichen, jeweils in internationaler Zusammenarbeit entstandenen Herausgeberschriften vorgelegt: *Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raumes und ihrem deutschsprachigen Kontext* (2008); *Kulturanalyse im zentraleuropäischen Kontext* (2011); *Narrative im (post)imperialen Kontext. Literarische Identitätsbildung als Potential im regionalen Spannungsfeld zwischen Habsburg und Hoher Pforte in Zentral- und Südosteuropa* (2015); *Postimperiale Narrative im zentraleuropäischen Raum* (2018); *Mehrsprachigkeit in Imperien. Multilingualism in Empires* (2019) und zuletzt *Europa im Schatten des Ersten Weltkriegs. Kollabierende Imperien, Staatenbildung und politische Gewalt* (2021).

Der Titel des vorliegenden Bandes, ebenso wie die Palette der hier versammelten 33 wissenschaftlichen Arbeiten von 35 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus Deutschland, Kroatien, Österreich, der Schweiz, Slowenien und Ungarn, zeugen von dem breiten Forschungsfeld, in dem sich unser Jubilar bewegte. Er war dabei stets für innovative Herangehensweisen aufgeschlossen, etwa aus der historischen Rezeptionsforschung, der interkulturellen Literaturwissenschaft oder den Postkolonialen Studien, und hat dadurch einen bedeutenden Beitrag zur inhaltlichen und methodischen Entwicklung der Zagreber Germanistik geleistet. So ergeben auch die wis-

senschaftlichen Beiträge der vorliegenden Festschrift ein vielfältiges Feld mit wechselseitiger Erhellung, wobei die unterschiedlichen transkulturellen Phänomene in der deutschsprachigen Literatur in der Makroepoche der Moderne thematisiert werden.

Eröffnet wird der Band mit einem Beitrag von Hans-Jürgen Schrader, der aus gegebenem Anlass Einblicke in eine Privatkorrespondenz gewährt. Bereits der Titel des Beitrags – »Über Sprach- und Landesgrenzen hinaus [...] der unstillbare Drang nach Humanität« – ist einem Brief des Grillparzer-Fachmanns und allseitigen Philologen Zdenko Škreb (1904–1985) entnommen, der 1974 an seine Göttinger Freunde gerichtet war. Dieses Zitat charakterisiert als wissenschaftliches Credo nicht nur Škreb als großen Lehrer und Vorbild, sondern genauso seinen Schülers Bobinac. Zwischen Škreb und Bobinac steht in der personellen Reihe ein zweiter großer Lehrer: Viktor Žmegač, der wohl bedeutendste Protagonist der sog. Zagreber Schule der Literaturwissenschaft, dessen Beitrag der Frühgeschichte des Kinos gewidmet ist und die Wechselbeziehungen zwischen Expressionismus und Film anhand der Schriften von Alfred Döblin, Alfred Kerr und Béla Balázs untersucht.

Alle weiteren Beiträge, gewidmet neuen Lektüren und Perspektiven auf Texte und Phänomene zwischen Sturm und Drang und der Gegenwart, sind in chronologischer Folge ihrer Gegenstände angeordnet. Einen umfassenden theoretischen Versuch unternimmt dabei Wolfgang Müller-Funk in seinen zwölf Überlegungen zu einer Archetypik der Liebe am Beispiel von Goethes Romans *Die Leiden des jungen Werthers*. In historischer Perspektive und mit dem methodischen Instrumentarium der Globalgeschichte unternimmt Tatjana Jukić in ihrem auf Englisch verfassten Beitrag Einblicke in die »Verwandlung der Welt« (J. Osterhammel) im 19. Jahrhundert anhand der Lektüre der Romane von Jane Austen.

Um Grenzgänge zu akzentuieren, wird auch das Thema der Transkulturalität in nicht-fiktionalen Texten angesprochen. Dies ist der Fall im Beitrag des ungarischen Germanisten Endre Hárs zu Datenverwaltung und Propaganda im Prozess von Tisza-Eszlár (1882/83), ebenso in der Arbeit der Historiographin Iskra Iveljić, die sich mit den kroatischen kulturellen Eliten in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie im 19. Jahrhundert beschäftigt, wie auch im Beitrag der slowenischen Germanistin Mira Miladinović Zalaznik, die zu k.u.k. Generalmajor Johann von Maasburg und seinen Bezügen zu Kroatien schreibt. Um fiktionale Texte geht es demgegenüber bei Jörg Jungmayr, der die Fiktionalisierung der habsburgischen Geschichte in den Romanen von Ludwig Winder (*Der Thronfolger*) und Milo Dor (*Der letzte Sonntag*) unter die Lupe genommen hat. Die Komparatistin Cvijeta

Pavlović unternimmt in ihrer in englischer Sprache verfassten Arbeit einen vergleichenden Blick auf die Romantik-Forschung(en) und erkundet die fließenden Übergänge zu anderen literaturgeschichtlichen Epochen, die in der Monographie *Einführung in die Romantik* (i.O. *Uvod u romantizam*, 2012) von Marijan Bobinac namentlich angesprochen werden.

Eine Reihe von Aufsätzen geht transkulturellen Perspektiven zur literarischen Moderne nach. Eröffnet wird dieser Block mit dem Beitrag von Moritz Csáky, der Rainer Maria Rilkes Mehrfachidentitäten untersucht. Drei Texte widmen sich dem Œuvre von Thomas Mann – Irmela von der Lühe schreibt über seine Erzählung *Schwere Stunde*, Ingo Breuer und Marijana Erštić zu der berühmten Novelle *Der Tod in Venedig* aus einer ökokritischen bzw. aus einer intermedialen Perspektive. Petra Žagar Šoštarić untersucht die Poetik der Blicke und des Schweigens in Arthur Schnitzlers Novellen. Hans-Richard Brittnacher erörtert den Zirkus im Expressionismus als transkulturelles Gesamtkunstwerk, Vlado Obad gibt Einblicke in das Werk von Alexander Sacher-Masoch und seine Bezüge zu Kroatien. Transkulturell angelegt ist auch die Arbeit von Matjaž Birk *Heterotopien der deutschsprachigen Kultur in Reisetexten von Ivo Andrić*. In dieser Reihe sind auch theater- und rezeptionsästhetische Untersuchungen vertreten, vor allem in den Beiträgen von Kurt Bartsch (zu Tabubrüchen in der Dramatik Gustav Ernsts), Primus-Heinz Kucher (Ernst Toller in den Wiener Aufführungsdebatten der 1920er Jahre) und Danijela Weber-Kapusta (zum deutschsprachigen Theater in Zagreb).

Die im letzten Drittel der Festschrift versammelten Arbeiten bieten dem interessierten Leser Einblicke in die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Eröffnet wird dieser Block mit Johann Holzners Ausführungen zu lyrischen Begegnungen von Friederike Mayröcker und Elke Erb. Inter- oder transkulturellen Phänomenen widmen sich die Arbeiten von Dubravka Zima (zu Übersetzungen P. P. Zahls ins Kroatische), Clemens Ruthner (zu Peter Handkes Serbien-Texten) und Marijana Jeleč, die sich mit dem Potenzial von Kinder- und Jugendliteratur für Ziele des transkulturellen Lernens beschäftigt. Eine ganze Reihe von Beiträgen widmet sich dem Gegenwartsroman: Jürgen Brokoff untersucht die Modelle von Erinnerung und Trauma in Herta Müllers Roman *Atemschaukel*, dokumentarische Aspekte in dem Roman *wir schlafen nicht* der österreichischen Autorin Kathrin Röggla analysiert Milka Car, Ulrich Dronske befasst sich mit dem Romandebüt von Tijan Sila *Tierchen unlimited*, Christine Magerski und Syjetlan Lacko Vidulić lesen Robert Menasses EU-Roman *Die Hauptstadt* als ›autoritäre Fiktion‹, Jelena Spreicer untersucht die Aspekte der Utopie in dem historischen Roman *Ikarien* von Uwe Timm und Neva Šlibar beschreibt Übergangs-

Schwellen- und Leerräume der Grenzgängerin Jenny Erpenbeck. Einer Fragestellung der interkulturellen Literaturwissenschaft gehen Slavija Kabić und Eldi Grubišić Pulišelić in ihrem Beitrag über die Bilder von Deutschen, Juden und Türken in Zafer Şenocaks Werk nach, während Goran Lovrić in seiner Darstellung des preisgekrönten Romans *Herkunft* von Saša Stanišić der autobiographisch indizierten Konstruktion von Identität nachgeht. Der chronologisch letzte Beitrag von Johann Lughofer bietet einen Anblick in die transkulturelle deutschsprachige Poetry Slam-Szene. Abgeschlossen wird der Band mit einem aktuellen Schriftenverzeichnis von Marijan Bobinac.

Zusammengestellt wurde dieser Band zu Ehren des Jubilars von seinen ehemaligen Studentinnen und Studenten, späteren Fachkolleg\*innen, die von seinen vielfältigen wissenschaftlichen Projekten, Herausgeberschaften und redaktionellen Engagements – erwähnt sei hier auch seine Rolle als Herausgeber der altherwürdigen literaturwissenschaftlichen Zeitschrift *Umjetnost riječi* (Wortkunst) – auch im Sinne der redaktionellen Fertigkeiten profitiert haben. Herausgeberin und Herausgeber möchten sich bei allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge und für die hervorragende Zusammenarbeit bedanken. Unser Dank gilt auch den Personen und Institutionen, die durch ihre Unterstützung die Festschrift ermöglicht haben, vor allem der Rezensentin Irma Duraković und dem Rezensenten Naser Šećerović, wie auch dem Kollegen Boris Bui vom Fakultätsverlag FF Press und dem Verleger Franjo Kiš von ArTresor. Dem Ministerium für Wissenschaft und Bildung (Hrvatsko ministarstvo znanosti i obrazovanja) danken wir für die finanzielle Unterstützung.

Milka Car und Sjetlan Lacko Vidulić

Zagreb, im November 2021

**Hans-Jürgen Schrader** | Université de Genève, hans-jurgen.schrader@unige.ch

## »Über Sprach- und Landesgrenzen hinaus [...] der unstillbare Drang nach Humanität«

**Briefe von Zdenko Škreb (1904–1985) nach Göttingen**

Als Glückwunschbeitrag eines fast zehn Jahre älteren Kollegen und Freundes für Marijan Bobinac zur Feier zugleich seines 70. Geburtstags und seiner bevorstehenden Emeritierung erscheint eine Erinnerung an seinen einstigen Lehrer Zdenko Škreb besonders sinnfällig. Dieser nämlich hat nicht nur sein Zagreber Institut als Forum einer international renommierten Forschung recht eigentlich begründet und jedenfalls entscheidend geprägt, vielmehr hat er für den heute Geehrten als nachzueiferndes Vorbild und als persönlicher Freund ebenso Epoche gemacht wie auch für den Glückwünschenden selbst und für dessen Frau. Der Jubilar und sein längst den ›Ruhestand‹ genießender Jubilator haben einander auf einer vom frisch emeritierten Škreb geleiteten Wandertour durch die Julischen Alpen vor gut 47 Jahren im Sommer 1975 kennengelernt. Und der weltoffene Freundschaftsgeist und die wortspielende Heiterkeit, die Škreb um sich herum zu verbreiten wusste, waren jedes Mal sofort wieder wach, wo immer die Kollegen Bobinac und Schrader einander später in ihrem langen Germanistenleben wieder begegnet sind.

Publik gemacht wird hier eine Auswahl von zehn Briefen aus dem Konvolut von fast hundert persönlichen Schreiben, die der international renommierte Zagreber Philologe Zdenko Škreb, führendes Mitglied der Zagreber literaturtheoretischen Schule und maßgeblicher Förderer einer dortigen wissenschaftlichen Germanistik und Komparistik, in den gut zehn Jahren zwischen seinem 70. Geburtstag und seinem Tod nach Göttingen an die befreundeten Eveline und Hans-Jürgen Schrader geschrieben hat. Anlässlich der Feier zum 70. Geburtstag und zur Emeritierung seines Schülers, Freundes und späteren Lehrstuhlnachfolgers Marijan Bobinac soll nun das gesamte Briefkonvolut nach Zagreb zurückgelangen.

Dargereicht werden kann hier nur eine schmale Auswahl jener kleinen Hundertschaft an Briefen, die Zdenko Škreb in dem reichlichen Jahrzehnt zwischen seinem 70. Geburtstag am 20. September 1974 und seinem Tod am 26. September 1985 an den damaligen jungen Assistenten Albrecht Schönes und an seine im Wiener Studium kennengelernte, zur altphilologischen Gymnasiallehrerin gewordene Frau Eveline nach Göttingen geschrieben hat. Die auswählende Publikation soll aber zugleich Anlass sein, das gesamte Briefkonvolut, zusammen mit der von Göttinger Freunden als persönliche Gabe an Škreb im Manuskript zusammengestellten *Dreiviertel-Säkular-Zdenkschrift zum 20.IX.1979* dorthin zurückzugeben, wo es eigentlich hingehört, an die Universität Zagreb und in ihre germanistische Abteilung.

Zdenko Škreb zu würdigen, den polyglotten großen Gelehrten, den Wegweiser sowohl der Zagreber Schule einer komparativen Literaturtheorie als auch Erbauer einer international renommierten, alle Richtungen, Epochen und Methoden umfassenden rigiden und zugleich weltoffenen germanistischen Fachwissenschaft im damals noch kommunistischen Jugoslawien, ist hier nicht der rechte Ort. Dies hat trefflich Fritz Martini getan, als er im Mai 1979 in Wolfenbüttel die Laudatio auf ihn hielt, zur Auszeichnung mit dem Friedrich-Gundolf-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Darauf hat Škreb mit einer Dankesrede geantwortet, in der er die Grundlage seiner dann lebenslangen Verbindung zur Universität Göttingen und zu ihrer Germanistik dargelegt hat (beide Reden in »Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1979«, S. 77–87). Im Auftrag, die Deutschlehrer-Ausbildung im aus dem Ostblock ausscherenden Jugoslawien auf eine neue Grundlage zu stellen, hatte der nach langen Schul- und Lektorenjahren gerade erst zum Extraordinarius der Universität Zagreb Ernannte den Göttinger Germanistik-Ordinarius Wolfgang Kayser und dessen Frau Ursula zum hierfür richtungweisenden Sommerkurs 1953 an der Adria eingeladen – und aus dieser fachlichen Anschubförderung war eine wechselweise respektvolle Kooperation und Freundschaft entstanden, die sich nach Kaysers Tod 1960 auch auf dessen weiland Assistenten und Nachfolger Albrecht Schöne übertrug – und schließlich auch auf wiederum dessen Assistenten Hans-Jürgen Schrader. Bei seinen zahlreichen Göttingen-Aufenthalten für forschlerische Materialsammlungen in der für die Opulenz ihrer Bestände berühmten Göttinger Staats- und Universitätsbibliothek (aber auch in der ebenfalls reichhaltigen Bibliothek des Seminars für Deutsche Philologie) war Škreb ein häufiger Gast in Prof. Schönes Oberseminaren und Doktorandenkolloquium: so war er mit Schrader bekannt geworden. Seine Briefe an ihn setzen – wiederum beziehungsreich – am Tag seines siebzigsten Geburtstags ein, in der



Vorbereitung eines Literaturtheorie-Kolloquiums der Zagreber Philologen zusammen mit denen der Konstanzer ›Poetik- und Hermeneutik‹-Gruppe, zu dem er den Göttinger Assistenten ebenso wie den Grazer Uwe Baur mit ihren Frauen einlud. In dessen Folge entstand auch ihr Anschluss an die aus seinem – gerade auch fachlichen – Freundes- und Schülerkreis gebildete Bergwandergruppe, der bereits seine Zagreber Studenten Marijan Bobinac und Maja Häusler angehörten. Diese kleine Gemeinschaft fand sich in wechselnder Zusammensetzung insbesondere im Juli/August eines jeden Jahres zu ungezwungen-heiteren Höhen- und Hüttentouren meist im Grenzbereich von Jugoslawien, Österreich und Italien zusammen. Škreb lud unermüdlich dazu ein und blieb – immer offen für neue Geister – ihr ›spiritus rector‹: Den kroatisch-österreichisch-deutschen Kern der Gruppe hat er als liebenswürdiger und vorausschauend planender, dabei aber doch auch nachdrücklich insistenter Werber zusammengehalten. Im Leben und Denken aller Teilhabenden war er in diesen Jahren ein prägender Faktor, um den sich neue Freundschaften, auch Arbeitsverbindungen bildeten. Wenn Martini in seiner erwähnten Lobrede zum Gundolf-Preis die Stationen von Škrebs beruflicher Karriere und die nur mit Staunen überschaubare sowohl Breite als auch Produktivität, Solidität und Substantialität seines wissenschaftlichen Œuvres resümiert, irrt er sich lediglich in der naheliegenden Vermutung: »Ich glaube, die einzige deutsche Vokabel, die Sie niemals gelernt haben, heißt ›Freizeit‹«. In den gefeierten Momenten der Freizeit, die der bis ans Ende rastlos Tätige dank sorgsamer Organisation stets zu finden wusste, konnte er vollkommen genüsslich nur dem Augenblick leben, und wo Befreundete ihn riefen, seines Rates oder seiner Zuwendung bedurften, wusste er sich auch dafür – stets ermutigend und fördernd – scheinbar unbegrenzt freie Zeit zu verschaffen. Wie denn der Reichtum an unbedingter Leistung und doch zugleich bedingungsloser Verfügbarkeit zusammenzubringen war, lässt sich außer durch seine Humanität wohl nur durch das außergewöhnliche Maß an Beharrlichkeit und durch seine phänomenale Energie und Gedächtniskraft erklären. Jeder, der einen seiner in leicht singendem Tonfall fast vollkommen frei gehaltenen, dabei zitatdurchsetzten und punktgenauen, offenbar also integral memorierten Vorträge vernommen hat, hat auch davon eine Anschauung gewonnen.

Bei aller Rigidität seiner fachlichen Anforderungen – insbesondere an sich selbst – und seiner fast übermenschlichen Bildungsbreite und Produktivität war der tiefreligiöse Zdenko Škreb zugleich ein Genie der Freundschaft – und in deren Überschwang war er ein unablässig Spendender. Der empfindungsreiche Überschwang leuchtet aus jedem seiner Briefe hervor. Deren dem goethezeitlichen Freundschaftskult verpflichtete Emphase ist zugleich

echt empfunden und doch nur entsteigert ›cum grano salis‹ zu goutieren. Ganz dem Stil des 18. Jahrhunderts, den Gellertschen Empfehlungen für einen guten empfindsamen Brief, an denen sich der junge Goethe geschult hat, entspricht auch die Form seiner Briefe: In plauderndem Ton und mit scheinbar planlos sprunghaftem Wechsel der Sujets tragen sie stets eine ernsthafte, häufig mit fachwissenschaftlicher Erörterung und Unterweisung, auch wertschätzende Ermutigung verbundene Botschaft. Natürlich ließe sich aus ihrer Gesamtheit das Konzentrat an gedanklicher, auch literaturwissenschaftlicher Substanz herauslösen. Doch würde dieses das Charakterbild des Schreibers und auch der bewusst gewählten epistolarischen Form verfälschen. Daher wird hier statt einer Sammlung fachrelevanter Auszüge eine nur kleine Auswahl an ungekürzten Briefen gegeben, aus rein pragmatischen Gründen konzentriert auf eher frühe Beispiele. Die Auswahl lässt immerhin die Methode, die unbeirrte Präzision und Beharrlichkeit des Škrebschen Arbeitens erkennen, seine bis ins Alter festgehaltene Offenheit für neuartige Anregung, zugleich auch die Weite seiner ebenso persönlichen wie auch wissenschaftlichen Netzworbildungen und die Intensität aller seiner individuellen Zuwendungen. Der Kommentar ist beschränkt darauf, dieses Netzwerk »über Sprach- und Landesgrenzen hinaus« beispielhaft sichtbar, zugleich den zugrunde liegenden »unstillbare[n] Drang nach Humanität« erahnbar zu machen und die in den Briefen angesprochenen oder angespielten Namen, Kontexte und Begebenheiten zu erschließen.

\* \* \*

[1]

Zagreb, am 70. Geburtstag [20.9.1974]

Meine lieben, lieben Freunde!

Gestern trafen Schreiben und Paket ein – den heutigen Tag beginne ich mit diesen Zeilen. So ist es ein gesegneter Tag, und ich darf an diesem Tag mit tiefer Befriedigung und mit innigem Dank einem gütigen Schicksal feststellen, daß ich ein glücklicher Mensch bin. Trotz aller Unebenheiten meines Lebensweges – äußere Unbilden, eigenes Verschulden – werde ich als Freund anerkannt und bestätigt von Menschen, die, bei aller Güte, hohe Ansprüche stellen. Herz, Wahrheit und Liebe, Anerkennung und Nachsicht weben Bande, die wohl am besten Humanität genannt werden. Über Sprach- und Landesgrenzen hinaus darf ich mich als Glied einer Gemeinschaft von



Menschen fühlen, die weder Kalkül noch Interesse verbindet, sondern eben nur der unstillbare Drang nach Humanität.<sup>1</sup> Es ist eine hohe Auszeichnung, die mir dadurch zuteil wird – möge mich mein weiteres Schicksal durch die mir noch zugemessenen Jahre hindurch nicht der Auszeichnung unwert erscheinen lassen!

So wie meine lieben Freunde mir mit der Gabe am Geburtstagstisch sowohl hohe Freude gespendet, wie auch mit leisem Wink meinen weiteren Weg angedeutet haben, so haben sie es auch am besten immer gehalten – zuweilen durch mehr als zwanzig Jahre. Als immer von neuem reich Beschenkter finde ich keine Dankesworte mehr –

Dem Manne gleich' ich ganz und gar,  
Der Tonnen Goldes schuldig war –  
Das Ganze konnt' er ab nicht tragen,  
Was sollt' er sich mit Groschen plagen!<sup>2</sup>

- 1 Seinen Dank für die Verleihung des Friedrich-Gundolf-Preises 1979 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung für Germanistik im Ausland in Wolfenbüttel am 19. Mai 1979 hat Zdenko Škreb ganz analog unter den Titel *Über alle Grenzen sprechen* gestellt (»Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1979«, S. 83–87). Er habe zugleich die Verpflichtung empfunden, »seine Kräfte und seine Fähigkeiten vor allem andern seiner Heimat zu widmen – aber die Kultur vermag eine geistige Heimat zu schaffen«, sodass ihm dies, da er die eigene »geistige Bildung der deutschen Kultur verdanke«, »ein Bekenntnis zur deutschen Kultur« impliziere (dabei will er »Kultur« im weitesten Sinne aufgefasst sehen »als neuzeitlichen Ersatz für das mittelalterliche *christianitas*«, S. 83f.). Wegweisend für seinen Auftrag zum Aufbau einer Germanistik und zur Deutschlehrer-Ausbildung in Jugoslawien sei ihm dabei die Unterstützung aus Göttingen geworden, besonders aber – dank der Vermittlung des dortigen Slawisten Maximilian Braun, seit einem Kurs für Deutschlehrer aus allen Teilen des Landes im Sommer 1953 »in einem Badeort an der Adria« – der engagierte Einsatz des damaligen Göttinger Germanisten Wolfgang Kayser und seiner Frau Ursula Kayser (S. 85f.). Der aus St. Petersburg stammende Maximilian Braun (1903–1984) lehrte an der Universität Göttingen (mit Kriegsunterbrechung) von 1936 bis zur Emeritierung 1968. 1955 war er Dolmetscher Konrad Adenauers bei den Verhandlungen mit Bulganin und Chruschtschow über die Rückführung der letzten Kriegsgefangenen und die Wiederaufnahme diplomatischer Beziehungen gewesen. Zu der nur in drei Exemplaren für den Geehrten und als Kopie für die Herausgeber hergestellten privaten Göttinger Festschrift zum 75. Geburtstag Zdenko Škrebs *Dreiviertel-Säkular-Zdenkschrift zum 20.IX.1979. Ein Gruß Göttinger Freunde Zdenko Škreb zum 75. Geburtstag* (zusammengetragen von Harald Fricke und Hans-Jürgen Schrader: sein Exemplar soll zusammen mit Škrebs Briefen nach Zagreb übergeben werden) hat er den Eröffnungsbeitrag beigesteuert (Maximilian Braun: *Gedanken zum Realismusbegriff*, publiziert im »Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft« 1980, S. 52–68). Dem Beitrag Ursula Kaysers, *Beim Wiederlesen von WOLFGANG KAYSERS Studie Die IBERISCHE WELT im DENKEN HERDERS. Ein Brief an ZDENKO ŠKREB* (14 S.) ist zu seinem Einbezug als ältestem Göttinger Freund in die Gratulationsgabe der Nahestehenden Kaysers Studie (Ibero-Amerikanisches Institut Hamburg 1945) in Kopie beigefügt.
- 2 Franz Grillparzer: *Bitte* (8. April 1826.). In: ders.: *Werke*. Teil 1 (Gedichte 1). Hg. Stefan Hock. Berlin: Bong [1911], S. 36, von Škreb abgewandelt (original: »Dem Armen gleich ich ganz und gar«).

Damit an meinem siebzigsten Geburtstag mein geliebter Grillparzer auch nicht zu kurz kommt!

Meine lieben Freunde, Ihr seid alle jünger als ich. So brauche ich selbst heute nicht zurückzublicken, Eure jüngeren Jahre weisen in die Zukunft und sollen mich auch weiterhin in die Zukunft blicken lassen – sie sollen mir den Blick schärfen und das Rückgrat stärken. Möge das Bewußtsein, so viel Freude und Glück gespendet zu haben, auch die Spender, wenn auch nur für einen Augenblick, Freude und Glück empfinden lassen!

Zdenko

[2]

Zagreb, am 11.III.1975

Meine lieben Herzensfreunde!

Habt herzlichen Dank für den Anruf, der mir getreu ausgerichtet wurde – im slowenischen Studentenheim Korotan, meiner geliebten Wiener Operationsbasis, herrscht österreichische Sauberkeit und Zuverlässigkeit. Nach Hause zurückgekehrt (Samstagabend) habe ich das liebe Schreiben vorgefunden, inzwischen auch, mit Freund Uwe Baur, dem Grazer Assistenten, der auch nach Dubrovnik kommt,<sup>3</sup> Verbindung aufgenommen – er hat mich am Bahnhof in Graz begrüßt. Er wollte, mit seiner reizenden Frau (vielleicht veranstalten wir einen Wettbewerb, welcher von den germanis-

3 In Zusammenarbeit mit der interdisziplinären Poetik- und Hermeneutik-Gruppe der Universität Konstanz hatte Škreb vom 20. bis 23. März 1975 eine Literaturtheorie-Tagung im 1972 gegründeten IUC (Inter-University Centre of Postgraduate Studies, ›Collegium Ragusinum‹) durchgeführt. Zur Diskussion standen Beiträge der teilnehmenden Konstanzer Hans-Robert Jauss, Karl Eimermacher, Dieter Grimm, Jurij Striedter und Wolfgang Preisendanz und seines bereits nach Erlangen berufenen Assistenten Theodor Verweyen sowie der Zagreber Alexander Flaker, Ivo Frangeš, Viktor Žmegač und Zdenko Škreb, der neben dem Göttinger Assistenten Albrecht Schönes Hans-Jürgen Schrader (\*1943) und seiner Frau Eveline auch seinen Grazer Freund Uwe Baur (\*1939) nebst Frau Eva hinzugeladen hatte, mit dem er wissenschaftlich eng zusammenarbeitete. Mit Baur hat er langjährig den Studienband *Erzählgattungen der Trivialliteratur* geplant und nach mancherlei Aufhaltungen 1984 in der Serie Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 18, herausgeben können. Baur war auch der Planer und ›Bergführer‹ der sommerlichen alpinen Wanderwochen mit den (zumeist germanistischen) Freunden v.a. aus Kroatien, Österreich und Westdeutschland in Slowenien rings um den Triglav 1975 und in den folgenden Jahren zu Hüttentouren in den Karnischen Alpen, im Krainer Bergland um Bovec und im Tal der Soča (Isonzo) oder durch die Steiermark zwischen Graz und Mariazell.

tischen Assistenten die bezauberndste Österreicherin gekapert hat), vor dem 20. nach Dubrovnik kommen – das hat sich zerschlagen. Sie haben die Absicht, von Graz in der Nacht wegzufahren, und dann von Zagreb aus, in Tagesfrist, Dubrovnik zu erreichen. Mich nehmen sie als Führer mit. So würden wir dann erst in Dubrovnik zusammentreffen. Nachher will ich gerne mit Ihnen beiden noch ein paar Tage Ausflug machen, wohin Sie wollen – ich muß am 28., das ist Karfreitag, in Zagreb sein. Machen Sie einen hübschen Plan für das *Après!* Was die Führung betrifft, erwarte ich Belehrung und Aufklärung von Ihnen, mir ist dieses Dalmatien touristisch und kunstgeschichtlich weitgehend unbekannt.<sup>4</sup>

Wenn Sie damit zufrieden sind, würden Sie dann am 19. in den Abendstunden den Beograd-Express besteigen, in Zagreb, leider ohne mich, Halt machen, um am 20. um 16 Uhr mit dem Flugzeug weiterzufahren. Ich weiß nicht genau, wann Sie am Jat (Jugoslavenski aerotransport) am Zrinjevac<sup>5</sup> sich einzufinden haben, um zum Flughafen gefahren zu werden, das steht aber wohl auf dem Fahrschein. Oder bitte fragen in Zagreb. Zum Mittagessen rate ich Gradski podrum (Stadtkeller) am Trg republike, 10 bis 15 Minuten vom Bahnhof, Richtung Nord (Bahnhof liegt in Ost-West-Richtung). Bei diesem Spaziergang zum Trg werden Sie links die Lokalitäten des Jat erblicken.

Sollte etwas an diesem Plan Ihnen nicht annehmbar erscheinen, bitte Eilbrief an meine Zagreber Adresse. Ich werde vom 12. bis 14. in Novi Sad an der Donau sein, kehre am 15. vormittag zurück. Eilbriefe wandern schnell. Ich habe Ihre Telefonnummer in Göttingen, falls etwas nicht klappen sollte, Ihr Zimmer ist reserviert.

Der schwere Unfall Professor Schönes wurde mir von Frau Dr. Kayser gemeldet – allerdings schrieb sie nicht, wie schwer es war.<sup>6</sup> Du lieber Him-

4 Die dem Dubrovnik-Symposion folgenden unbeschwerten Sommerferientage (Einladung zu der den Altersunterschied vergessen machenden Du-Anrede auch der nachfolgenden Briefe) wurden gemeinsam auf der Insel Hvar verbracht.

5 Trg Nikole Šubića Zrinskog, Platz in Zagreb zur Erinnerung an den Ban von Kroatien und Heerführer in den Türkenkriegen Nikolaus Zrinski, dem Theodor Körner in seinem Drama *Zriny* (1812) ein literarisches Denkmal gesetzt hat, mit anschließendem Park, dort Büro der damaligen Fluggesellschaft JAT.

6 Škrebs Freundschaft mit Dr. Ursula Kayser (vgl. Anm. 1) ging zurück auf gemeinsame Jugoslawienbesuche mit ihrem Mann, dem Göttinger Germanistikprofessor Wolfgang Kayser (1906–1960), dem (neben Emil Staiger, dem Škreb einen umfassenden wissenschaftshistorischen Aufsatz gewidmet hat) Hauptvertreter einer textimmanenten Werkinterpretation (New Criticism), bei dem anstoßgebenden Deutschlehrer-Ferienkurs mit dem Ehepaar Kayser an der Adria 1953 und bei seinen Zagreber Lehraufenthalten 1954 und 1957. Škreb hatte Frau Kayser nach dem Tod ihres Mannes 1960 für eine Weile auf die Lektorstelle am Zagreber Institut eingeladen. Kayzers vormaliger Assistent und später nach Göttingen zurückberufener Kollege auf

mel! Aber, Gott sei Dank, er ist zähe, aus hartem Holz geschnitzt; so wird ers überleben. Lieber Herr Schrader, Sie, mit Ihrem empfindlichen Gemüt, müssen schwere Stunden durchlebt haben!

Gott gebe, daß es uns unten gut geht! Gruß und Freude auf baldiges Wiedersehen!

Zdenko Škreb

[3]

Zagreb, am 1. Mai 1975

Lieber Hans-Jürgen!

Entschuldige bitte, daß ich so spät antworte auf Dein liebes Schreiben, das einem wieder einmal Herz und Geist warm werden läßt. Ein kroatisches Sprichwort sagt, der Hund bellt nicht um des Dorfes, sondern um seinetwillen. So wars auch bei mir. Durch Eure liebe Gesellschaft habe ich mir die Tage in offizieller Umgebung in herrliche Tage des Genusses und der Freude wandeln dürfen, von irgendeinem Dank Eurerseits braucht also überhaupt keine Rede zu sein – beim Verkehr zwischen Jung und Alt ist die Jugend immer die größere Spenderin. So ist es auch richtig. Um nur einen Augenblick herauszugreifen: als wir auf Hvar, leicht alkoholisiert, als Trupp unter Scherz und Lachen nach Hause marschiert sind, wars doch wesentlich anders als bei den Konstanzern, als die vollgesoffenen Jüngeren den

dem zweiten Neugermanistik-Lehrstuhl, dann jedoch sein eigentlicher Nachfolger Albrecht Schöne (\*1925) war im Februar 1975 durch einen Hufschlag seines Pferdes lebensgefährlich an der Milz verletzt worden. Vgl. Albrecht Schöne: *Erinnerungen*, Göttingen 2020, S. 25–29 (Unfall), ebd. zu Kayser und der Göttinger Assistentenzeit und Nachfolge S. 179f., 183f., 189f. und 246; zu Maximilian Braun (vgl. Anm. 1) vgl. S. 181f. Schönes Beitrag zur *Dreiviertel-Säkular-Zdenkschrift* (wie Anm. 1) war neben einem Widmungsbrief an den Jubilar eine Auslegung der mystischen Epigramme des Johannes Scheffler, später veröffentlicht als Albrecht Schöne: ›*Transzendente Meditation*‹. *Über Gedichte von Angelus Silesius*. In: *Der Aquädukt 1763–1988. Ein Almanach aus dem Verlag C.H. Beck*. München 1988, S. 331–334. Vgl. dazu und zur Škreb-Zueignung Schöne: *Keine Gesänge aus dem Elfenbeinturm. Sechs Kleinigkeiten, eine Reverenz und das Schriftenverzeichnis*. Hg. von Ulrich Joost und Thedel v. Wallmoden, Göttingen 2015, S. 68. Für die Würdigung der ›textimmanenten Methode‹ vgl. den in einem Bekenntnis zu notwendiger Methodenvielfalt der Literaturinterpretation gipfelnden monographischen Aufsatz von Zdenko Škreb: *Mjesto i značenje Emila Staigera u njemačkoj nauci o književnosti*. »Pogledi 55«, Zagreb 1955, S. 70–107 sowie übersetzt im Sammelband wichtigster literaturtheoretischer Studien aus den ersten zehn Jahrgängen der »Umjetnost riječi«, ders.: *Place et signification d'Emil Staiger dans la science littéraire allemande*. In: *The Art of the word (Umjetnost riječi). Selected Studies 1957–1967*. Hg. Zdenko Škreb. Zagreb 1969, S. 3–73.

schwankenden Preisendanz nach Hause geschleppt haben.<sup>7</sup> In Eurer lieben Gesellschaft habe ich mich so wohl, so beschwingt und so glücklich gefühlt wie selten einmal. Du siehst, auch ich habe aus vollem Herzen zu danken, Eveline und Dir. Es freut mich außerdem ungemein, daß Ihr Euch mit Baur angefreundet habt, die beiden sind ganz wunderbar liebe, offene und gescheite Leute, ohne jeden geistigen Hinterhalt. So hat mir Dein freundlicher ausführlicher Bericht lauter liebe und willkommene Nachrichten beschert. Frau Kayser hat sich schon lange nicht gemeldet, hat aber ihre Bereitschaft Frau Sertić erklärt, im September nach Novi zu kommen.<sup>8</sup> Darauf freue ich mich sehr. Auch sonst sind es lauter gute Nachrichten, die mir von Dir und durch Dich zukommen – nur Eveline erwähnst Du kaum. Das einzige, was ich an Deinem lieben Schreiben auszusetzen habe! Nach Hause zurückgekehrt hatte ich meine Verpflichtung wahrzunehmen, zweimal im April auf jeweils drei Tage nach Novi Sad (Donau, zwischen Draumündung und Beograd) zu kommen, um dort mit den postgraduates, Mitglieder unseres jugoslawischen zweijährigen Aufbaustudiums, nach der den vierjährigen Studiengang abschließenden Diplomprüfung, einen Gastsemesterkurs durchzunehmen: Vom Sprichwort zur Novelle. 24 Stunden, dreimal zu acht Stunden – am 16. fahre ich zum letzten Mal hin. Sechse sind es, die sich mit mir zusammensetzen, nicht Germanisten, und so lieb und wissensdurstig sind sie, daß die Stunden eine helle Freude sind. Und doch finde ich sie sehr ermüdend, die Verbindung mit Zagreb ist sehr schlecht, so fühle ich mich ziemlich abgespannt. Die Vorbereitung für Novi Sad – theoretisch – hat auch Zeit und Arbeit gekostet, und andere Verpflichtungen zur Seite gedrängt, so daß ich augenblicklich in etwas prekärer Lage bin – dabei ist leider, wie gewöhnlich bei mir, die Korrespondenz völlig ins Hintertreffen geraten.

- 7 Der von Škreb als Literaturtheoretiker hochgeschätzte Konstanzer Germanist Wolfgang Preisendanz (1920–2007) hatte beim Dubrovniker Symposium (wie Anm. 3) über *Die umgebuchte Schreibart. Heines literarische Rezeption* referiert. Die hier erinnerte Szene allerdings war ein von Preisendanz mutwillig inszeniertes Rollenspiel. Eine Wiederbegegnung ergab sich bei der von Škreb und Mira Sertić besuchten Jahresversammlung der Raabe-Gesellschaft vom 20./21. August 1977 in Bad Bevensen, auf der Preisendanz einen Vortrag über *Provokativer Humor – Wilhelm Raabes ›Horacker‹* hielt (»Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft« 1977, S. 9–25).
- 8 Dr. Mira Sertić (1906–1993), 1960 an der Universität Zagreb mit einer Arbeit zur Balladendichtung und mit zahlreichen Publikationen besonders zur Volksliteratur und volkstümlichen Dichtung hervorgetreten, war hier 1949–1971 die Bibliothekarin der Germanistischen Abteilung, mit Zdenko Škreb übrigens weitschichtig verwandt. In ihr in der Saison an Feriengäste vermietetes Haus in Novi Vinodolski liebte Zdenko Škreb (der von dem Badeort stets nur abkürzend als »Novi« sprach und schrieb) auswärtige Gäste einzuladen (das Ehepaar Schrader hat dort mit ihm im Herbst 1976 geurlaubt). Sie begleitete ihn im August 1977 zur Tagung der Internationalen Wilhelm-Raabe-Gesellschaft in der Donnersmarck-Stiftung in Bad Bevensen / Lüneburger Heide (s. Anm. 7 und 44). Auch ihre Schreiben nach Göttingen sind Teil des nach Zagreb zurückzuführenden Korrespondenzkonvoluts.

Ja, richtig, auch Claude David<sup>9</sup> von der Sorbonne war hier, zwei Tage, ein Kafka- und ein Karl-Kraus-Vortrag an der Universität, im Institut français Hofmannsthal en France. Schöner Vortrag, große Gelassenheit, außer bei Hofmannsthal wenig überzeugend.

Wegen meiner schwierigen Lage mußte ich den Plan aufgeben, nach Graz zum Ödön-von Horváth-Symposium zu fahren, was mir leid tut, Uwe hätte ich gerne wiedergesehen. Sonst befinde ich mich wohl und freue mich ganz außerordentlich auf den 27. Juli.<sup>10</sup> Wie schön, daß Ihr beide kommt!

Nun zum kritischen Teil Deines Schreibens: ich kann mir eben keinen lieberer Leser wünschen als Dich, auch wenn er auszusetzen hat – es ist ja doch der gleiche Gedankengang auf den gleichen Gehirnbahnen, der uns eint, nur werden jeweils die Akzente verschieden gesetzt. Ich habe ja selbst im Aufsatz darauf hingewiesen, daß die Frage der Abgrenzung der »Literatur« eine nicht einwandfrei gelöste Frage bildet – in Dubrovnik habe ich betont, daß es letztlich eine Frage der besseren Anwendbarkeit ist.<sup>11</sup> Wellek und Warren beginnen ihr wenig ergiebiges Kapitel über die Funktion der Literatur mit dem Horazischen *prodesse et delectare*,<sup>12</sup> was sehr einfach, aber auch wenig ertragreich bei ihnen verläuft. Schöne Literatur klingt etwas banausisch – sollte man nicht den praktischen deutschen Gegensatz von Schrifttum und Literatur beibehalten, Schrifttum als den allumfassenden Begriff, Literatur, mit Dichtung gleichgesetzt, als Sondergebiet des ersteren? Ich kann allerdings auch andere Trennungslinien ziehen: mündlich – schriftlich; nichtkünstlerische – künstlerische Sprachgestaltung; Vers – Prosa; monumental – utilitär (Voßler);<sup>13</sup> ohne – mit Bildungsvoraussetzungen (also etwa Faust und Hegel zusammen) – usw. Und doch scheint

9 Claude David (1913–1999), renommierter französischer Germanist (Schwerpunkt von der Romantik bis Brecht, George, Kafka), erhielt 1978 den Friedrich-Gundolf-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (Laudatio von Jan Aller), mit dem im Jahr darauf Zdenko Škreb als Gelehrter und Brückenbauer zwischen den Nationen, Fächern und Forschungsmethoden geehrt wurde (vgl. Anm. 1 sowie Fritz Martini: *Laudatio auf Zdenko Škreb*. In: »Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch 1979«, S. 77–87).

10 Treffen der Bergwander-Freunde 1975 zur Höhentour am Triglav und zum Wocheiner See (Bohinjsko jezero).

11 In der Diskussion zum Beitrag des Konstanzer Slawisten Jurij Striedter bei der Dubrovnik-Tagung 1975 (vgl. Anm. 3) hatte Škreb in Abgrenzung von der linguistischen Negierung eines sprachlich bestimmbar Kunstcharakters der schönen Literatur durch den Zagreber Freund und (als Kroatist, allgemeiner Sprachwissenschaftler und Komparatist) Fakultätskollegen Radoslav Katičić (1930–2013) als deren Differenzkriterium gegenüber rein pragmatischen Textgattungen statt der »Fiktionalisierung« den umfassenderen Begriff der »Entpragmatisierung« vorgeschlagen.

12 René Wellek / Austin Warren: *Theory of Literature*, New York 1949 u.ö., dt. Ausgabe Berlin 1959 u.ö.

13 Karl Vossler (1872–1949) war Romanist (Dante-Forscher) und Germanist an der Universität Würzburg.



mir die Trennungslinie Wahrheitsentscheidung – Wahrheitsindifferenz die einzige zu sein, die die meisten Vorteile bietet. Sie geht durch alle die vorher erwähnten Trennungsgebiete hindurch, macht sie nicht überflüssig, gibt ihnen aber einen festen Rahmen. Natürlich soll man – Du gehst von Deinen Sammelbiographien aus – alle Gebiete des Schrifttums untersuchen,<sup>14</sup> gegenseitige Beeinflussung findet immer statt, die Aufforderung an den Leser ist aber eine ganz andere. Deine Bestimmung der Lyrik ist ja Wasser auf meine Mühle;<sup>15</sup> sie zeigt, daß sie nichts gemein hat mit einem Kochbuch. Ein Kochbuch in Versen wäre eben, wenn es solche gegeben hat, ein Lehrgedicht gewesen, wie viele Seiten von Brockes, aber es hätte bewußt dazu den Vers benützt. Für Novi Sad habe ich das gute Einführungscolleg für Textlinguistik durchstudiert,<sup>16</sup> das auch andere Argumente gegen Katičić<sup>17</sup> bereitstellt. Auch das Prozedere bildet gewisse sprachliche Erscheinungsformen, transphrastische, wenn Du so willst, aber sie sind völlig, als »Gattungen«, ihrem praktischen Zweck untergeordnet, über den sich auch der größte Stilkünstler nicht hinwegsetzen kann. Schon Fechner<sup>18</sup> hatte gelehrt, eine Teekanne ohne Öffnung könne nicht schön sein – daran muß sich auch der Kochbuch-, aber auch der Biographieautor halten. Katičić hat nachher noch mit mir gesprochen, er scheint etwas aus der Sicherheit geweckt, aber noch

- 14 Die Debatte versteht sich aus den Bemühungen der Germanistik dieser Zeit, weg von einer reinen Dichtungswissenschaft zu einem erweiterten Literaturbegriff und konzentrierterer Erforschung auch der außerpoetischen Gattungen (etwa auch der Briefe, Selbstzeugnisse und Biographien) zu gelangen, worin Schrader im Rahmen seiner Doktorarbeit zu *Literaturproduktion und Büchermarkt des radikalen Pietismus* des 18. Jh.s engagiert war. Vgl. zu dieser Fragestellung ders.: *Probleme der bibliographischen und editorischen Erschließung pietistischer Literatur*. In: *Bibliographische Probleme im Zeichen eines erweiterten Literaturbegriffs*. Hg. Wolfgang Martens. Weinheim 1988 (»DFG. Mitteilung IV der Kommission für Germanistische Forschung«), S. 83–111. Revid. Wiederabdruck in: Schrader: *Literatur und Sprache des Pietismus. Ausgewählte Studien*. Mit einem Geleitwort v. Bischöfin Petra Bosse-Huber. Hgg. Markus Matthias, Ulf-Michael Schneider. Göttingen 2019 (»Arbeiten zur Geschichte des Pietismus« 63), S. 63–90. Dr. Ulf-Michael Schneider, \*1956, von 1990 bis zur Pensionierung 2019 als Germanist an der Fern-Universität Hagen wirkend (Forscher insbes. zu den inspirierten Propheten der frühen Goethezeit, auch zu Wilhelm Raabe), war als Jungwissenschaftler ebenfalls an mehreren Bergwanderwochen mit Zdenko Škreb beteiligt; ihm verdankt dieser Kommentar eine produktive redaktionelle Durchsicht.
- 15 Ein Seminar-Handout zur Begriffsbestimmung der Lyrik (»Thesen zur Beförderung einer unmißverständlich-eindeutigen Gattungsterminologie«) hatte Škreb ins Kroatische übersetzt und publiziert, Hans-Jürgen Schrader: *O pojmu lirike. Teze u prilog općerazumljive jednoznačne naučne terminologije rodova*. »Umjetnost riječi. Časopis za nauku o književnosti« 20 (1976), S. 67–69.
- 16 *Lektürekolleg zur Textlinguistik*. Hgg. W. Kallmeyer, W. Klein, R. Meyer-Hermann, K. Netzer, J. Siebert. 2 Bde. Frankfurt/M. 1974 (»Fischer Athenäum Taschenbücher« 2050). Zu Škrebs Lehrtätigkeit in Novi Sad vgl. seine Briefe vom 11.3. und 1.5.1975).
- 17 Vgl. Anm. 11.
- 18 Der Philosoph Gustav Theodor Fechner (1801–1887): *Vorschule der Ästhetik*. 2 Bde. Leipzig 1876.

nicht überzeugt zu sein: »Darüber müssen wir noch lange diskutieren«. Ich war bei dem von ihm organisierten zweitägigen Symposium jugoslawischer Indologen, sehr eindrucksvoll.

Habe herzlichen Dank, daß Du für mich die Petsch-Literatur durchgesehen hast, mir die Quelle in der Gedächtnisschrift angegeben. Vielleicht ist der Titel ganz irreführend, mit Raabe, soweit ich mich erinnere, hatte es nichts zu tun.<sup>19</sup>

Ödön v. Horváths G'schichten aus dem Wienerwald haben einen Riesenerfolg in Zagreb, im kleinen Schauspielhaus, ich muß sie mir also ansehen – wenn man sich rechtzeitig keine Karte besorgt, geht man leer aus. Es soll eine gute Aufführung sein. Ich habe für ihn sonst nicht viel übrig.

Liebe Freunde, ein gütiges Geschick hat mir Euch beschert, ich weiß die Gabe zu schätzen!

Zdenko

[4]

Zagreb, am 25. Sept. 1975

Liebe Freunde!

Daß Ihr Euch das Datum meines Geburtstags gemerkt habt, und Sorge getragen, an eben diesem Tag mich Eure Stimme hören zu lassen – welch schöneres Geschenk könnte sich der Alternde von den lieben Jungen wünschen?! Aber in unserer Gemeinschaft könnte ich mit dem Danken gar nicht aufhören, also unterlasse ich es. Doch – für die wunderschönen Aufnahmen, die mir riesige Freude bereitet haben, kann ich gar nicht genug danken!<sup>20</sup> Sie sind außerordentlich gut gelungen, wo da irgendwelche Mängel bemerkbar wären, bleibt mir schleierhaft. Über die Briefsache wollen wir recht ausführlich sprechen, das interessiert mich gewaltig, da kann ich viel erfahren.<sup>21</sup> Sehr hat es mich gefreut, daß Herr Neumann so freundlich

19 Vorbereitungsarbeiten für Škrebs ersten Raabe-Aufsatz, den Braunschweiger Festvortrag (s.u. Anm. 26). Die Anfrage nach dem Band *Vom Geist der Dichtung. Gedächtnisschrift für Robert Petsch (1875–1945)*. Hg. Fritz Martini. Hamburg 1949 beruhte wohl auf bibliographischer Verwechslung analoger Titel, tatsächlich gesucht war die *Raabe-Gedächtnisschrift*. Hg. Heinrich Goebel. Leipzig 1912 (Erstes Sonderheft der »Xenien«), 2. Aufl. 1913.

20 Fotos von der sommerlichen Triglav-Wandertour.

21 Neuerlich zur Debatte um den erweiterten Literaturbegriff. Für den Plan des Präsidenten der Kleist-Gesellschaft, Hans-Joachim Kreutzer (1935–2018), zu einer neuen historisch-kritischen Kleist-Ausgabe hatte Schrader die Herausgabe der Briefe übernommen. Ein Ertrag des nicht



meiner gedenkt, aber selbstverständlich ist es für mich ein ganz anderes, bei Euch als bei ihm unterzukommen.<sup>22</sup> Er würde es, so wie seine Frau, bestimmt an Freundlichkeit nicht fehlen lassen; hier darf ich mich einem schönen einzigartigen Erlebnis »entgegen« freuen. Ja, ich freue mich unheimlich auf die Göttinger Tage bei Euch, hoffentlich wirkt der vorhergehende Vortrag nicht als Mißton. Für die Vertiefung in diesen ganz eigenartigen Menschen, Wilhelm Raabe, danke ich Dir von Herzen, Hans-Jürgen – ohne den Vortrag hätte ich es nicht getan, und wäre um reiches Erleben ärmer aus der Welt geschieden. Die Konturen des Vortrags stehen schon fest, die ersten Sätze sind formuliert – Literatur, die eigentlich sehr viel nicht bietet, muß noch zu Ende ausgeschöpft werden. Die Anmerkungen der großen Ausgabe bieten in ihrer Anspruchslosigkeit eigentlich das Beste. Die Arbeit an Raabe macht mir ausgesprochen Freude. Mein Aufenthalt am Meer hat mich erfrischt, mehr noch Novi als Hvar. In Hvar war das Zusammensein mit guten Freunden wertvoll, aber für mich war es doch zu heiß. Aber Novi! Kinder, nächstes Jahr *müssen* wir Evelines Septemberferien in Novi verleben, es ist zu schön. Die meisten ausländischen Gäste sind weg, das große einstöckige Haus meiner Kollegin Dr. Mira Sertić<sup>23</sup> steht fast leer, hier ist man zu Hause, nicht im Hotel, man geht auswärts essen zu Mittag, Frühstück und Abendimbiß nimmt man ein auf einem prächtigen Balkon, in Sonnen- und Mondschein. Das war auch so geplant, das müssen wir machen!

Sage bitte Herrn Gerloff ergebensten Dank für die launigen Früchte seines Geistes.<sup>24</sup> Allerdings, da es sich, ohne irgendwelche stichhaltige

realisierten Editionsplans waren seine Aufsätze: (zur Gattungsfrage) *Unsägliche Liebesbriefe. Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge*. »Kleist-Jahrbuch« 1981/82, S. 86–96 sowie (interpretatorisch) »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen«. *Widerrufene Rollenentwürfe in Kleists Briefen an die Braut*. »Kleist-Jahrbuch« 1983, S. 122–179.

22 Pläne zu einem an den Braunschweiger Festvortrag Škrebs (s.u., Anm. 26) anschließenden Forschungsaufenthalt an der Göttinger Universitätsbibliothek. Der Göttinger Altgermanist (insbes. Mystik-Forscher und Hg. des Grimmschen *Deutschen Wörterbuchs*) Hans Neumann, war 1933 wegen seines jüdischen Großvaters aus dem Amt und in die Emigration nach Rumänien gedrängt (der Altgermanist Hans Neumann an der Universität Iași ist sein Enkel), dann aber doch als »wehrgpflichtiger Mischling« zum Militärdienst (in Griechenland) verpflichtet worden. Als politisch unbelastet wurde ihm nach dem Krieg der Wiederaufbau der Göttinger Germanistik übertragen (Ordinarius 1948, bis zur Emeritierung 1969). Zur *Zdenkschrift* (wie Anm. 1) trugen er und seine Frau Gerda eine handschriftliche Glückwunschadresse (»unserm treuen und geliebten Freunde und Kollegen Škreb«) bei. Neumann war der mediävistische Lehrer des Ehepaars Schrader, Korreferent seiner Doktorarbeit und später persönlicher Freund.

23 Vgl. Anm. 8.

24 Ludwig Gerloff (1888–1981), aus großbürgerlich-braunschweigischer Familie (»Gerloffsche Villa«) hatte die Göttinger Ortsvereinigung der Raabe-Gesellschaft von 1946 bis 1966 geleitet und war ihr Ehrevorsitzender (Nachruf von Schrader in »Mitteilungen der Raabe-Gesellschaft« 64/1981, S. 15f.). Ihn und die seinen Haushalt führende Frau Marquardt hat Škreb wiederholt besucht, durch ihn auch Kontakt gewonnen zum hochbetagten niederdeutschen Autor Moritz

theoretische Grundlage, eingebürgert hat, die Bezeichnung Epigramm nur Versgebilden zu geben, hat er mich mit Aphorismen beschenkt, die meiner Vorliebe aber ebenso willkommen sind wie Epigramme.<sup>25</sup>

Was die Fahrkarte betrifft, ist es am besten so, Du schickst mir die Karte Spielfeld-Straß – Braunschweig,<sup>26</sup> ich löse sie hier bis zur Staatsgrenze, da

Jahn (1884–1979). Vgl. zu Škrebs persönlichem Begegnen mit ihm: Hans-Jürgen Schrader: *Moritz Jahns unkepunzianisches Denk- und Poesiemodell*. In: *August Hinrichs und Moritz Jahn. Ein literaturwissenschaftlicher Vergleich 1870–1970*. Hgg. Eberhard Rohse, Dieter Stellmacher u.a. Frankfurt/M. u.a. 2011, S. 133–163, hier 138.

- 25 Der konzisen Gattung des Epigramms galt ein besonderes Forschungsinteresse Škrebs bereits seit seinem Aufsatz *Grillparzers Epigramme. Ein Beitrag zur Lehre von der reinen Form*. »Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft« 3 (1960), S. 39–55 (wieder abgedruckt in: *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*. Hg. Gerhard Pfohl. Darmstadt 1969, S. 416–431). Vgl. Škreb: *Das Epigramm in deutschen Musenalmanachen und Taschenbüchern um 1800*. In: »Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft« (Wien) VIII,2 (1977), S. 191–201 (diesen Vortrag hielt er auch am 5. Febr. 1977 für die Raabe-Gesellschaft im Collegium Albertinum Göttingen, vgl. Anm. 42); weit umfassender als monographische Akademie-Publikation, ders.: *Das Epigramm in deutschen Musenalmanachen und Taschenbüchern um 1800*. »Österr. Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte. Phil.-hist. Kl. 33«. Wien 1977 (84 S.); ferner ders.: *Das Epigramm in Schwaben. Vortrag zur Eröffnung einer Tagung der Internationalen Lenau-Gesellschaft in Esslingen am Neckar 1977* [Separatdruck der Lenau-Gesellschaft, hg. Nikolaus Britz]. Wien 1977; schließlich ders.: *Die rhythmischen Schemata des deutschen Epigramms*. In: *Proceedings of the IX<sup>th</sup> Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbruck 1979 / »Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft«, Sonderh. 49 (1981), S. 209–216. Die kleineren dieser Studien hat er auch auf kroatisch in seinem Studien-Sammelband vorgelegt, Škreb: *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb 1981 (»Biblioteka Suvremena misao«). Doch auch dem Aphorismus galt sein Forschungsinteresse, vgl. Zdenko Škreb: *Arthur Schnitzlers Kunst des Aphorismus*. In: *Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Österreich. Festschrift für Alfred Doppler*. Hg. Johann Holzner u.a. Innsbruck 1981, S. 79–88. Ein weiteres umfangliches Produkt der Durchforschung der Taschenbücher und Almanache erschien noch als postume Akademie-Publikation, Zdenko Škreb: *Gattungsdominanz im deutschsprachigen literarischen Taschenbuch oder Vom Sieg der Erzählprosa*. »Österr. Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte. Phil.-hist. Kl. 471«. Wien 1986 (145 S.). – Einen besonders intensiven Moment dieser Arbeiten reflektiert sein Brief an Schrader vom 25.4.1977: »Aus Wien hab ich die Nachricht erhalten, daß mein Vortrag im 2. Halbjahr 1977 in der Wiener Sprachkunst erscheinen soll – gut! / Nun habe ich den Entschluß gefaßt, zwei Lücken der Epigrammarbeit zu füllen – den Schwäbischen Almanach bzw. Blumenlese, und Taschenbücher der ersten Hälfte des 19. Jh. Dem Schwäbischen bin ich nachgelaufen in Göttingen, in Wien – umsonst! Göttingen hat nur den ersten Jahrgang 1782. Nun kann ich meine Interessen verbinden mit dem längst versprochenen, abzustattenden Besuch der Familie des Bruders des berühmten Jauß, Kurt Werner in Stuttgart. Er wohnt in Uhingen neben Stuttgart, fährt jeden Tag ins Amt. Er hat telefonisch zugestimmt, wenn ihm auch das Datum paßt, wäre ich vom 10. bis um 15. in Stuttgart, könnte dann mit dem Pariser Nachtzug nach Wien fahren, wo ich mir schon im März ein Zimmer reserviert habe vom 16. bis 20. In Wien werde ich mich niemand melden, sondern von Morgen bis Abend in Taschenbüchern wühlen, die Nationalbibliothek hat nämlich die wichtigsten komplett. Schreyvogls Aglaja habe ich bereits in Graz durchgepflügt.«
- 26 Anreise zur Jahrestagung der Raabe-Gesellschaft 1975 in Braunschweig, auf der Škreb am 19. Oktober den Festvortrag über *Die Gestalt des jungen Mannes in Raabes Erzählwerk* hielt (»Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft« 1975, S. 124–145 mit der Widmung »Für Eveline und Hans-Jürgen Schrader«).

die Ermäßigung immerhin die Hälfte des Fahrpreises beträgt. Wenn der Express in Kreiensen hält, steige ich gerne dort um, lieber als am Riesenbahnhof Hannover, ich wurde dann nur falsch hier beraten.

Was meinen Aufenthalt in Göttingen selbst betrifft, so werde ich selbstverständlich bei Frau Dr. Kayser vorsprechen und mich so oft mit ihr treffen, als es ihr paßt; ich werde mich gerne von Euch auch ins Theater verführen lassen – aber sonst bitte ich um die Erlaubnis, kein Gesellschaftsleben führen zu müssen. Ich muß in den paar Tagen die mir fehlenden oder von mir übersehenen Angaben und Ausgaben intensiv zu erjagen versuchen, für anderes, außer meinen lieben Gastgebern, wird nicht viel Zeit bleiben. Selbstverständlich muß ich Neumanns aufsuchen.

Entschuldigt bitte das unanständige Betragen meines Füllers – er dient mir sonst recht gut!

Auf Wiedersehen!

Zdenko

Frau Dr. Kayser schickte eine Karte aus dem Harz, Bestätigung der erfolgten Benachrichtigung Deinerseits. Schönes Bild einer Harzlandschaft – gleich ist mir das Herz aufgegangen!<sup>27</sup>

[5]

Zagreb, am 12. August 1976

Lieber Hans-Jürgen

(das: Liebe Eveline, immer mit einbegriffen)!

Du schreibst aus der Hitze Anfang Juli, sie hat erträglicheren Temperaturen den Platz überlassen, es ist ja, unheimlich rasch, ein Monat vergangen. Wo soll ich anfangen? Zuerst wohl mit innigem Dank für Deine ganz unerwartete freundliche Wertung für meinen Grillparzer – ein echter Freundschaftsdienst, für den ich keine Gegenleistung weiß!<sup>28</sup> Danke! Dann mit

27 Dem nördlichen Harz-Gebirge gehörte Škreb's besondere Neigung. Nachdem ihm die Hochtouren in den Alpen zu beschwerlich geworden waren, lud Schrader die Wandergruppe im Sommer 1981 zu einer Sternwanderwoche (von Torfhaus aus) in den Oberharz ein.

28 Endlich erschienen war im Scriptor-Verlag die grundlegend im Manuskript bereits 1971 abgeschlossene große Monographie Zdenko Škreb: *Grillparzer. Eine Einführung in das drama-*

dem Dank für das mitgeteilte Raabe-Programm für Dein Seminar, das ich ganz vorzüglich finde. Seit dem mir bei unserem Harz-Ausflug mitgeteilten Programm für Dein Heine-Seminar (es war, glaube ich, ein Proseminar), weiß ich, daß Du ein Meister in der Gestaltung von Seminarübungen bist. Dann aber gibt es unser Herbsttreffen. Die für das Treffen zur Verfügung gestellte Zeit scheint mir unnatürlich kurz zu sein – könnte man sie nicht nach vorne oder nach hinten verlängern? Ab 1.X. bin ich bestimmt in Zagreb, also könnt Ihr auch früher kommen oder später wegfahren – wärs nicht schön, wir feiern Evelines Geburtstag am Meer? Aber darüber kann ich nicht bestimmen, ich gebe es nur zu bedenken – wir alle verdienten auch etwas längere wirkliche Ferien! Du schreibst mir noch, ob nicht eine kleine Verlängerung doch möglich ist. Jedenfalls machen wirs so: Ihr kommt am Sonntag (jetzt ist es der 6.) so früh wie möglich in Zagreb an, zu mir, wir frühstücken und machen dann sightseeing. Am Abend dann Treffen alter Freunde (Maja und don Pepe),<sup>29</sup> die begierig darauf warten. Eins darf ich nicht verschweigen: In Crna Gora waren wir die beiden letzten Tage allein, Maja, don Pepe und ich, selbst Baur wollten früher weg. Der letzte Ausflug war der längste, zwar gab es nirgends Schwierigkeiten wie in den Julischen, alles ist milder und überall grün, auf 2300 m Höhe liegt man auf samtweichen Wiesen, aber es war immerhin 5 Stunden hin, 3 ½ zurück, da machten wir Rast, wie gewöhnlich, im kleinen Kaffeehaus am See, kurz vor dem Hotel, um mit einer Flasche Bier und einer turska die Lebensgeister aufzufrischen – plötzlich beginnt don Pepe mit einer

*tische Werk*. Kronberg/Ts. 1976 (285 S.). Der Plan, im selben Verlag (kooperierend mit der befreundeten Verlegerin Beate Pinkerneil, 1942–2016) auch den mit Uwe Baur hg. Sammelband *Erzählgattungen der Trivalliteratur* (vgl. Anm. 3) erscheinen zu lassen, zerschlug sich, sodass dieser nach weiteren Verzögerungen im Innsbrucker Universitätsverlag erschien. Schrader hatte für die Übersendung des *Grillparzer* mit einem launigen Epigramm gedankt: »Dies späte Erscheinen, war's Wille | Des Schicksals, ein grausiger, schwarzer? | So laß doch den Parzen die Grille, | Denn herrlich geriet Dein Grillparzer!«

- 29 Maja Häusler (\*1952), spätere Leiterin des Lehrstuhls für Didaktik des fremdsprachlichen Deutschunterrichts an der Zagreber Germanistik (Forschungen insbesondere zur Geschichte des Deutschunterrichts in Kroatien), war ebenso wie der spätere Lehrstuhlinhaber für Neuere deutsche Literatur Marijan Bobinac (\*1952), hier mit dem Freundschaftsnamen »Don Pepe«, mehrfach in den international wie interdisziplinär offenen Bergwandergemeinschaften dabei, die Škreb aus seinem Freundeskreis zusammenrief. Prof. Häuslers liebenswürdiger Durchsicht und Erinnerungshilfe verdankt dieser Kommentar zahlreiche Präzisierungen. Die anschließend erwähnte Montenegro-Wanderung mit den Zagreber Freunden ging durchs Durmitor-Gebirge. Die Grundlage der Verbindung der beiden Jungen noch in der Endphase ihres Studiums zu den fast ein Jahrzehnt älteren Eveline und Hans-Jürgen Schrader war die Bergtour in den Julischen Alpen rings um den Triglav im Sommer 1975 gewesen, die sich durch weitere »Zdenko-Gruppenwanderungen, meist in Slowenien, später aber auch in Kroatien, Österreich und im Harz gefestigt hat.

an ihm ungewöhnlichen Rührung eine Rede, worin er mir dankt, daß ich die Jungen mit so ungewöhnlich hervorragenden Menschen bekannt gemacht habe – Schraders, Bours, Aspetsbergers.<sup>30</sup> Schon Baur hatte bitter die Abwesenheit der Triglav-Gruppe beklagt – zwei neue Mitglieder, mich haben sie nicht gestört, scheinen nicht Anklang gefunden zu haben. Don Pepe will uns in Novi von Bakar aus besuchen. Den nächsten Tag – Ihr übernachtet in meiner Wohnung, Platz gibt es – fahren wir früh morgens zu den Seen von Plitvice und sind am Abend in Novi. Bei der Rückreise nehmt Ihr mich hoffentlich mit. Dann habe ich es vor, oben zu bleiben.<sup>31</sup> Crna Gora – eine Woche waren wir da – ist zauberhaft schön, von einer eigenartigen, großartigen, aber milden Schönheit; steht in keiner Hinsicht Slowenien nach, überall mehr Grün als Stein. Vorher war ich eine Woche in Dubrovnik mit einem Vortrag am slowenischen Ferienkurs, so daß ich zum erstenmal die Festspiele aus der Nähe sehen und einige Male genießen konnte. Aber Sommer am Meer ist nichts für mich – ich war ständig furchtbar müde; sobald uns der Bus in die Höhe trug, bin ich buchstäblich aufgelebt! Also: etwas länger!

In alter treuer Verbundenheit grüßt Zdenko

[6]

Zagreb, am 17. Sept. 1976

Lieber Hans-Jürgen!

Die Zeit des Wiedersehens naht, wie ich mit großer Befriedigung feststelle: aber die Kartenskizze ist nicht nur flüchtig hingeworfen worden, augenblicklich stimmt sie auch nicht. Die sog. Autobahn ist neuerdings, zwecks Umbau und Erneuerung, unmittelbar von der Unterführung an für den Verkehr gesperrt worden, bis wann, nicht ganz klar. Sollte die Sperre anhalten,

30 Friedbert Aspetsberger (\*1939), 1973–2007 Ordinarius für Neuere deutsche Literatur (Schwerpunkt: Geschichte und Sozialgeschichte der Literatur seit dem Fin de Siècle) an der Universität Klagenfurt, war mit seiner Frau Ingrid (Malerin) gelegentlicher Mitwanderer der Bergtouren (Triglav, Hüttenwanderung in den Karnischen Alpen). Durch ihn war Škreb auch mit dem dortigen altgermanistisch-linguistischen Kollegen, dem österreichischen Schriftsteller Alois Brandstetter (\*1938), in Konnex gekommen, wie dieser sich in einem Brief an Schrader (2.3.2021) erinnert: »Ja, mit Škreb bin ich einmal über Aspetsberger bekannt geworden. Ich hatte großen Respekt vor ihm, weil er offenbar im kommunistischen Jugoslawien als christlicher Mensch und Gelehrter unterwegs war. Mit Aspetsberger war er wohl befreundet.«

31 Die gemeinsamen Herbstferien in Novi im Haus der Mira Sertić (siehe Anm. 8) verliefen ganz nach diesem Plan.

erhältst Du noch eine nachträgliche Anweisung, wie Ihr zu mir kommt. Da mein jüngerer Neffe auf die Mietertafel mit den Läutevorrichtungen meinen Namen draufgeklebt hat, brauche ich nicht unten zu warten: Ihr läutet, und ich komme im Fahrstuhl hinunter, Euch abzuholen – am Abend des 5., bitte! Das ist ein Dienstag, da ist Marijan in Zagreb. Aber, wie ich eben höre, auch Frau Dr. Sertić ist in Zagreb – gibt es Platz im Wagen, daß wir auch sie hinunter mitnehmen? Das Wetter ist augenblicklich scheußlich, nach dem Dürre-Sommer kalt und regnerisch, nun, so wird es wohl nicht bleiben, es soll nur jetzt seinen Unwillen loswerden.

Die Ranken der österreichischen Kultur auf kroatischem Boden brauchst Du nicht zu kennen, außer Meštrović, dem Bildhauer,<sup>32</sup> sind es alles Lokalgrößen, das Architektonische wirst Du, so Gott will, zumindest im Überblick kennenlernen.

Den Barockband werde ich erst oben konsultieren können,<sup>33</sup> ich habe ihn vom Informationszentrum bestellen lassen, ist aber wohl noch nicht eingetroffen.

Den ersten Raabe-Briefband habe ich durchstudiert und durchnotiert, sehr aufschlußreich, nun möchte ich den Jensen-Band anpacken,<sup>34</sup> bisher war er in der Bibliothek »nicht an Ort und Stelle«. Das gabs leider auch in Göttingen. Jedenfalls bin ich sehr zufrieden, daß Raabes Briefe keine meiner Behauptungen entwerten oder bestreiten.

Nun aber zu meinem Göttinger Aufenthalt. Da ich mindestens zwei Wochen oben zu bleiben gedenke, kann ich nicht Milak ins Haus fallen,<sup>35</sup>

32 Ivan Meštrović (1883–1962), bildender Künstler und Architekt, war nach der Ausbildung in Wien und Paris Kunstprofessor in Zagreb, emigrierte 1947 in die USA. Mausoleum in seinem Geburtsort Otavice bei Drniš.

33 Anscheinend handelt es sich nicht um den bekannteren, ihm schon zugänglichen Band *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*. Hg. Albrecht Schöne. 2. verb. u. erw. Aufl. München 1968 (»Die deutsche Literatur«, Bd. 3), sondern um den gerade erst erschienenen Berichtsband von der Schöne übertragenen ersten der Epochen-Forschungsplattformen der DFG, *Barock-Symposium 1974. Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert*. Hg. Albrecht Schöne. München 1976, zu dem Schrader einen »Diskussionsbericht« (S. 123–172) beigesteuert hatte. Škreb kam im Januar/Februar 1977 neuerlich zu Recherchen, auch für den bevorstehenden Raabe-Vortrag, nach Göttingen, hielt einen Vortrag über das Epigramm um 1800 und nahm als Gast an Schönes Seminaren und Doktorandenkolloquium teil. Kollegiale Kontakte auch mit Frau Dr. Kayser und den Professoren Neumann (wie Anm. 22) und Theo Buck (1930–2019).

34 Die beiden Briefbände der »Braunschweiger Ausgabe«, Wilhelm Raabe: *Briefe*. Bearb. Karl Hoppe unter Mitarbeit von Hans-Peter Werner, Göttingen 1975 (BA, Erg.-Bd. 2) und *Briefwechsel Raabe – Jensen*. Bearb. Else Hoppe, Hans Oppermann, Göttingen 1970 (BA, Erg.-Bd. 3).

35 Vladimir (»Vladko«) Milak, \*1932, ein ehemaliger Schüler Škrebs, lebte in Göttingen und widmete sich der Übersetzung kroat. Märchen (*Kroatische Volksmärchen*. Düsseldorf – Köln 1975). Eine Reihe von Gedichten (*Riječ, Susret...*) hat er Zdenko Škreb gewidmet (»Podravski zbornik« 9/1983, S. 306).



das wäre eine etwas ausgedehnte Gastfreundschaft, natürlich kommt auch kein anderer Gastgeber in Betracht. Frau Kayser hat mir von Mallorca eine Karte geschickt, sie erkundigt sich nach dem Oktober. Könnt Ihr beide für mich etwas ausknobeln, nur das morgendliche Bad ist wichtig, tagsüber bin ich ja in der Bibliothek. *Auf keinen Fall Gastfreundschaft!*, das kann ich niemand zumuten. Bitte denkt ein wenig darüber nach.

In der FAZ vom 4.IX. hat der »große« Hans Weigel, ein bekannter geistvoller Wiener Kritiker, vor Jahren von Käthe Dorsch geohrfeigt,<sup>36</sup> eine auf seine Weise lobende Besprechung des Grillparzer veröffentlicht. Er – wird ja auch von mir zitiert – ist einer der österreichischen Grillparzer-Verächter, und doch hat er sich dazu aufgerafft. Besser als das Gegenteil.

Wir sehen uns ja bald! Alles Gute!

Zdenko

Das mit dem Senioren-Paß ist eine glänzende Sache! Ich löse dann die Karte bis zur jugoslawischen Grenze, dort löse ich wieder mit Senioren-Paß, nur Österreich entgeht der Verbilligung!

[7]

Schenectady, 30.11.1976

Liebe Eveline, lieber Hans-Jürgen!

Ich habe die halbe Ansichtskartenproduktion von Schenectady aufgekauft, um an alle Bekannten Grüße zu senden – meinem Bruder<sup>37</sup> und Euch muß

36 Der Autor und Theaterkritiker (überscharf insbesondere gegenüber dem Burgtheater) Hans Weigel (1908–1991) war 1956 im Wiener Café Raimund aufgrund eines Verrisses von der Schauspielerin Käthe Dorsch (1890–1957) öffentlich geohrfeigt worden, mehr jedoch schadete ihm sein dieserhalb angestrenzter Prozess, in dem alle Schauspiel-Größen gegen ihn aussagten. Škreb hatte in seinem *Grillparzer*-Buch (wie Anm. 28) unter der benutzten Literatur auch Weigels *Flucht vor der Größe*, Wien 1960, angeführt (S. 241), dazu aber vermerkt, dass »er leider für Grillparzers Kunst und Grillparzers Dichterpersönlichkeit, milde gesagt, recht wenig Verständnis aufbringt« (S. 265).

37 Der als Professor (Embryologe) am Institut für Biologie der Medizinischen Fakultät in Zagreb tätige jüngste Bruder Nikola Škreb und dessen ebenfalls in der Forschung tätige Frau Yvette sowie deren Söhne (Škrebs Neffen Pipo und Marko) waren die nächsten Verwandten, bei denen er die Jahresfeste zu begehen pflegte. Der mittlere Bruder Juraj war vor dem Zweiten Weltkrieg Direktor der Siemens-Werke in Jugoslawien und wurde deshalb nach 1945 von den Kommunisten ins Gefängnis gesteckt. Dort ist er unter ungeklärten Umständen gestorben (freundliche Mitteilungen von Maja Häusler).

es schon ein Schreiben sein. Alles ist bisher wunderbar gut verlaufen, Flug, Ankunft, Unterkunft.<sup>38</sup> Mein Freund Professor Strelka<sup>39</sup> hat ein wunderschönes Haus, von außen als Fachwerkbau anzusehen, im Grünen, zweistöckig, mit drei Badezimmern. Schenectady hat 80.000 Einwohner, aber da es wenige Hochbauten hat – vier- bis fünfstöckige apartment houses, für die upper middle class wäre es ein Absinken vom standard, kein eigenes Haus zu haben und darin zu wohnen – dehnt sich das Weichbild der Stadt riesig aus, ohne eigenen Wagen ist man verloren. Ich werde hier allseitig verwöhnt, kein Unterschied, in dieser Beziehung, von den Rohnsterrassen.<sup>40</sup> Hochwichtig war es für mich, daß die Universitätsbibliothek von Albany (½ Stunde Wagenfahrt von Schenectady, Strelka ist dort Ordinarius) fast alle items hat von der Liste, die ich hergebracht habe, ich also überreiche Belehrung hier erfahre. Man hat mir eine Überraschung angekündigt: in der Nähe hat das kleine Williamstown ein großartiges Museum mit ganz besonders reicher Auswahl französischer Impressionisten. Nach Concorde und Boston hat man mich geführt, um mir den bicentennial Freiheitskampf an Ort und Stelle vorzuführen, die bridge, an der die farmers stood and fired the shot heard round the world, wie es Longfellow gedichtet hat.<sup>41</sup> Bevor steht mir noch New York, das ich 1970 doch schon gründlich besichtigt hatte, und wohl auch Pennsylvanien, wo Strelka bis 1971 gelehrt hatte. Am 13. soll ich zurückfliegen. So weit von mir hier.

Nun zu Göttingen: nochmals herzlichsten, allerherzlichsten Dank für die für mich gefundene Wohnung, es ist ja spottbillig. Ich werde wohl 2,

38 Schon im Brief vom 17. Juli 1976 hatte Škreb diese USA-Reise in Einlösung eines alten Versprechens angekündigt: »Nun wollte ich dieses Jahr zum Grillparzer-Forum nach Burg Forchtenstein (13.–16.VI.), da ich ja diesmal auch mit Eigenem aufwarten konnte, bekam aber ein Telegramm von dem in Europa sich aufhaltenden Strelka, er käme am 13. zu mir nach Zagreb [...], ich habe Grillparzer abtelegrafiert und Strelka in Empfang genommen. Der Freund angekommen (Feuchtwangers Stil!) [...] wurden alte Freundschaftsschwüre erneut, und so werde ich aller Voraussicht nach den September in Nordamerika verbringen – umso leichter, da die jugoslawische Fluggesellschaft JAT eben, als obs zu meinen Ehren geschähe, eine Linie Beograd–Zagreb–Neuyork aufgenommen hat. Ich besteige also das Flugzeug in Zagreb, und drüben holt mich Strelka ab. Neun Flugstunden! Mir liegt daran, mich drüben für die mich interessierenden Anliegen mit amerikanischer Literatur einzudecken.« Und vom Abflugtag meldete er in seinem Brief vom 16.11.1976: »Heute – ja, heute – fliege ich zu Strelka nach Amerika und bleibe dort bis zum 12. Natürlich melde ich mich. [...] Ich fliege mit etwas geteilten Gefühlen, ich weiß nicht genau, wie es ausfallen wird, hoffentlich bringe ich reiche literarische Ausbeute heim.«

39 Der Germanist (Schwerpunkt Literatur Alt-Österreichs) und Komparatist Joseph P. Strelka (\*1927) war nach seiner Wiener Habilitation 1964 in die USA gegangen, lehrte zuletzt an der State University of New York in Albany, NY und wohnte im nahen Schenectady, NY am Mohawk River.

40 Göttinger Wohnung des Ehepaars Schrader am Rande des Hainbergs.

41 Verse aus der *Concord Hymn* (1837) auf die Fertigstellung des Monuments an die den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg eröffnende Battle of Concord von 1775, nicht von Longfellow, sondern von Ralph Waldo Emerson (1803–1882).



3 Tage später angerückt kommen, wegen meiner Lehrverpflichtungen in Novi Sad, das macht aber nichts aus, bitte meine Wohnung ab 10. für mich reserviert zu halten.<sup>42</sup> Meine Amadis-Bitte brauche ich nicht zu wiederholen. Du hast sie wohl schon verdaut, aber, Hans-Jürgen, darum möchte ich Dich bitten, Müller-Dyes an den Puls zu fühlen, wie es mit ihm steht, bis Ende Februar hat er Zeit. Sein Beitrag ist von der allergrößten Wichtigkeit. Meine Epigramme beginnen mir im Kopf schon eine bestimmte Gestalt anzunehmen, Du wirst Dich mit den Pietisten schon beeilen müssen.<sup>43</sup>

Nun, so Gott will, wird es ein reiches Jahr werden, ein Jahr vieler schöner und wertvoller Erlebnisse. In den Weihnachtsferien habe ich vor, einen Sprung nach Graz zu Uwe zu machen, um für den gemeinsamen Band alles in Ruhe zu besprechen. Unbändig freue ich mich auf Göttingen!

Ein österreichisches Grüß Gott!

Zdenko

[8]

Zagreb, am 28.VIII.1977

Liebe Eveline, lieber Hans-Jürgen!

Mira fährt erst Ende der Woche nach Novi, so hatte ich mich bei ihr gestern zum Kaffee angesagt, um einen begeisterten Schlußpunkt gemeinsam zu setzen auf unsere Fahrt in die Raabe-Welt.<sup>44</sup> Dank Euch, wars wieder einmal über alle Maßen schön, fröhlich – ach Gott, für unsere Jahre war es, als ob ganze Jahrzehnte von den Schultern abgefallen wären!

42 Škreb wohnte im Collegium Albertinum im Bonhoeffer Weg, in dessen Saal er am 5. Februar 1977 für die Raabe-Gesellschaft seinen Vortrag über »Die Rolle des Epigramms in den deutschen Musenalmanachen und Taschenbüchern um 1800« hielt, abgedankt von Moritz Jahn (wie Anm. 24), der auch eigene Epigramme vortrug: Bericht in »Mitteilungen der Raabe-Gesellschaft« 64 (1977), S. 4f.

43 Wiederholt hat sich Škreb bemüht, Schrader und seinen Göttinger Kollegen Klaus Müller-Dyes (\*1937, Akad. Oberrat) zu Beiträgen für den zusammen mit Uwe Baur vorbereiteten Sammelband *Erzählgattungen der Trivilliteratur* zu motivieren. Müller-Dyes (*Der Schauerroman und Ludwig Tieck*, Diss. Göttingen 1965) hat den Band im »Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft« 1986, S. 192–194, besprochen. Schraders Beschäftigung mit der Tradition der *Amadis*-Romane schlug sich später nieder im Aufsatz *Mit Feuer, Schwert und schlechtem Gewissen. Zum Kreuzzug der Hainbündler gegen Wieland*. »Euphorion« 78 (1984), S. 325–367. Die Einreichung der Doktorarbeit musste damals – ganz gemäß Škrebs berechtigtem Drängen – Vorrang haben.

44 Tagung der Raabe-Gesellschaft in Bad Bevensen am 20./21.8. 1977 mit Preisendanz' Festvortrag (s.o., Anm. 7).

Ich muß aber über die Heimfahrt berichten. Wir hatten uns in dem erstgefundenen Abteil so ziemlich eingerichtet, als ich das Bedürfnis verspürte, meine gewislichiu manheit (H. v. Aue)<sup>45</sup> hervorzukehren und bin also auf die Suche nach einem völlig unreservierten Abteil gezogen. Und siehe da, das Glück war mir hold, ich fand es am andern Ende des Wagens. Wir bezogen es, später kam, so um Regensburg, ein stilles jugoslawisches Mädchen herein, man spürte kaum ihre Anwesenheit. Die Fahrt durchs Ennstal konnte nach Gebühr beschaut und bewundert werden. In Österreich erlitt meine manheit einen bösen Stoß, der Mann mit dem Wagerl war nicht da – Österreich wendet sein Antlitz vom Beograd-Express – und wären Vorräte nicht gewesen... Wütend dachte ich: besser Vorrat als Hofrat! Zu Hause paradiere ich mit dem Feuerstein,<sup>46</sup> der großartigen Anklang findet – den gibt es noch, der Wein wartet, die Wurst ist aber schon weg. Beide Neffen<sup>47</sup> sind zurück, in vorzüglicher Stimmung, der ältere von Zell am See, eine Woche, der jüngere aus Frankreich, drei Wochen. Sie waren schon bei mir zum Mittagessen.

29.<sup>48</sup> Uwe hat angerufen, also es geht los! Sonia hat sich noch nicht gemeldet, Maja kann leider nicht, Schulverpflichtungen, unerwartet. Karten werdet Ihr sicher bekommen – sind die aus Montenegro eingetroffen?

Es ist gut, daß der Mensch kein geflügeltes Wesen ist, Ihr wärt sonst auf den Rohnsterrassen vor mir nicht sicher! Jedesmal ist die Trennung bitter! Nun, zumindest Esslingen!

Eveline, küß die Hand!

Zdenko

[9]

Zagreb, am 28.I.1978

Lieber Hans-Jürgen!

Du wunderst Dich, so rasch ein schriftliches Lebenszeichen von mir zu erhalten? Mein Schreibtisch ist immer noch sauber, alle Korrespondenz

45 Höfische Verpflichtung gegenüber Damen bei Hartmann von Aue, *Das Klagebüchlein* (um 1180). Hg. Ludwig Wolff. München 1972 (2. Aufl. 1982) (»Altdeutsche Texte in kritischen Ausgaben« 4), Vs. 1318.

46 Bei einem Heidespaziergang aufgefundenener Flint- oder Silex-Mineralstein; dort verbreitete Eiszeitablagerung.

47 Vgl. Anm. 37.

48 Datum der Brief-Fortsetzung am folgenden Tag.

geregelt, kilometerlange Schreiben abgefaßt und abgeschickt, es geht nicht mit rechten Dingen zu! Sollten das, trotz meinem Wohlbefinden, Todesahnungen sein?

Aber Spaß beiseite, Dein liebes Schreiben hat zwei ganz hervorragende Abschnitte aufzuweisen. Erstens die Nachricht, daß Ladungen von 100 Seiten Pietismus auf die Schreibmaschine kommen – Hans-Jürgen, auf den Nobelpreis könnte ich mich nicht so freuen, wie auf diese Nachricht! Amate scientiam, sed antiponite caritatem, hat der heilige Augustinus behauptet. Scientia, ubi sola est, inflat.<sup>49</sup> Ich kenne niemand auf der ganzen weiten Welt, der die »Prinzipien« scientia und caritas so fugenlos in Personalunion hätte zu verschmelzen gewußt – außer Dir. Beides in durchaus vernünftigen, jeder Phantasterei abholdem Höchstmaß. Daß Du nun die scientia tüchtig vorantreibst in praktischer Hinsicht, bereitet mir die allergrößte Freude – denn mit inniger Rührung darf ich sagen, dieser junge Mann ist mein Freund. Und dabei – dabei hat mir das Glück außerdem gelächelt, daß er noch in jungen Jahren das große Los gezogen hat – Eveline. Nun, das ist der zweite Abschnitt, für den ich ganz besonders danke. Aus Deinen Zeilen ist Eveline plötzlich vor mir aufgestiegen, wie ich sie in den schönen Tagen meines Aufenthaltes bei Dir erleben durfte – Helle, Heiterkeit, Frieden, aber immer voll nie aussetzender geistiger Tätigkeit.

Für die beiden Adressen sei Dir hoher Dank gespendet – allerdings scheint es bei Milak die alte zu sein, zum Umzug ist es wohl noch nicht gekommen. Beiden habe ich geschrieben. Ich finde es großartig, daß es Dir gelungen ist – denn natürlich bist Du die treibende Kraft dabei, und Dein ist das Verdienst – dank der Mitarbeit von Frau Dr. May die Göttinger Ortsgruppe der Raabe-Gesellschaft zu einem Zentrum für wissenschaftliche Mitteilung an weite Kreise umzugestalten. So etwas müßte überall aus den Ortsgruppen erwachsen. Vom Kaffeekränzchen zur Bildungsstätte, schrieb ich Frau Dr. May.<sup>50</sup>

Caritas: Du trägst Dich mit dem Gedanken, für mich eine deutsche Tageszeitung zu abonnieren. Ich weiß, welch wunderbaren freundschaftlichen Gefühlen der Plan entspringt, aber ich glaube, es lohnt doch nicht der Mühe.

49 Bezug auf Augustinus von Hippo (354–430): *De doctrina christiana* (Vier Bücher über die christliche Lehre, *Sermo CCCLIV ad Cont. C. VI*), aufgenommen in das Apostolische Schreiben von Papst Pius XI., *Inigenitus Dei filius* (1924), *Heilslehre der Kirche*. Hg. Anton Rohrberger. Fribourg 1953, S. 936–954.

50 Oda Carola May (1914–2005), Witwe des Germanisten Kurt May (1892–1959), wirkte als Akademische Direktorin am Göttinger Seminar für Deutsche Philologie und übernahm 1978 die Leitung der Göttinger Ortsvereinigung der Raabe-Gesellschaft. Zur *Zdenkschrift* steuerte sie einen persönlichen Glückwunsch bei.

Die Zeit erhalte ich ja regelmäßig – wie sie mir weiter zukommen wird, weiß ich nicht, alle Periodika sollen in Zukunft nur über staatliche Versandstellen geliefert werden, augenblicklich ist das nur teilweise in Kraft getreten. Das lohnte doch nicht die Mühe, daß ich mir jede Nummer abholen müßte.

Ja, Marijan Bobinac! Er ist momentan ganz nach Rijeka versetzt worden,<sup>51</sup> wohnt auch dort, und ich sehe ihn kaum – das heißt gar nicht. Außerdem habe ich von Maja erfahren, daß er heiraten wird. Es soll eine große Liebe sein – das freut mich. Ich werde mich nach der Adresse erkundigen.

Danke, danke innig für die freundliche Bereitwilligkeit, dem Albaner unter die Arme zu greifen!<sup>52</sup> Wenn es so weit ist, werde ich mir erlauben, Dich mit seinen Nöten zu behelligen. Du wirst ein Paketchen Drucksachen erhalten, fünf Sonderdrucke meines Wiener Epigrammvortrags: für Eveline und Dich, für Frau Dr. Kayser, Frau v. Petzold, Moritz Jahn und Herrn – Gott im Himmel, der Name des Hausgenossen von Frau Marquardt ist mir entfallen!<sup>53</sup> Für ihn also. Für alle Leidtragenden des *conférence-fleuve*. Sei nicht böse, daß ich Dich damit belästige, ich müßte sonst an jeden einzelnen eingeschrieben schicken (Drucksachen!). Du gibst das bei Gelegenheit ab, es eilt durchaus nicht. Frau Dr. May habe ich mit dem Schreiben geschickt.

Noch eins. Zu meinem größten Leidwesen ist ein Blödsinn, verschuldet durch die Dame, die für mich schreibt, im Text sträflich von mir übersehen worden und stehen geblieben. Die S. 199 erwähnte Anthologie ist bei Orell, Geßner, Füßli erschienen und zwar 1788.<sup>54</sup> So etwas darf nicht vorkommen – und gerade mir muß das passieren! Mache bitte die Empfänger darauf aufmerksam, die das verstehen.

51 Durch seine Versetzung und die damit verbundenen Arbeitsverpflichtungen konnte Marijan Bobinac (siehe Anm. 29) nur mehr sporadisch an den von Škreb zusammengerufenen Bergwandertouren teilnehmen. Die Wertschätzung, die der akademische Lehrer seinem Schüler entgegenbrachte, wird daran ersichtlich, dass er ihm das mit seiner Herder-Preis-Auszeichnung 1983 verbundene Stipendium für einen herausragend begabten Jungwissenschaftler zu einem ganzjährigen Forschungsaufenthalt in Wien zusprach.

52 Anton Nikë Berisha (\*1946) wurde, u.a. von Škreb betreut, 1981 in Zagreb promoviert, wirkte von 1973–1991 am Albanologischen Institut der Universität Priština, danach bis zur Emeritierung 2011 als Albanologie- und Komparatistik-Professor an der Università della Calabria in Arcavacata (u.a. Hg.: *Antologia della poesia orale arbëreshe*. Soveria Mannelli 1998), seither wieder in Priština. Er kam im Oktober 1978 zur Erweiterung seiner komparatistischen Kompetenzen für ein Jahr nach Göttingen.

53 Regelmäßig besuchte Göttinger Bekannte Škrebs. Zu Moritz Jahn und Ludwig Gerloff (dessen Namen ihm hier momentan nicht einfiel) vgl. oben Anm. 24. Dr. Gisela von Pezold-Hünigen (1935–2012), zuvor (auf Empfehlung Ursula Kaysers als deren Nachfolgerin) Lektorin in Zagreb, war Akademische Oberrätin am Göttinger Seminar für Mittlere und Neuere Geschichte.

54 Epigramm-Aufsatz in »Sprachkunst« VIII/1977, vgl. Anm. 25.

Mitte Februar soll die Arbeit in der Akademie herauskommen.<sup>55</sup> Ich werde mir wieder die Freiheit nehmen, Dir Sonderdrucke zu schicken, sieben diesmal – auch für Frau Dr. May und Ohage.<sup>56</sup> Ich habe 70 Exemplare bestellt – 20 zu den unentgeltlichen 50 –, werde also austeilten können. Dort ist alles in Ordnung.

Ich habe Dir, glaube ich, nichts davon erzählt, daß Freund Konstantinović in Innsbruck, der 1979 den Kongreß der Komparatisten dort leiten soll, an mich mit dem Vorschlag herangetreten ist, eine Sektion zu leiten, eine überaus liebe, warm freundschaftliche Geste. Ich habe gesagt, es gäbe nur ein Gebiet, wo ich halbwegs komparatistisch beschlagen wäre, und das sei das Epigramm. Nun gut, er war es zufrieden.<sup>57</sup> Du erinnerst Dich, bei Jahn habe ich voll Neid die vier Bände der Anthologie, Ausgabe Beckby, griechisch und deutsch betrachtet – nun hat sie mir Peppmüller besorgt, ich habe sie.<sup>58</sup> Die muß ich nun langsam durchnehmen.

Übrigens: wäre es nicht wunderschön, wenn Du auch zum Kongreß kämest? Für mich, der ich das Gewühl fremder und teilnahmsloser Menschen schwer vertrage, wärest Du geradezu eine Rettung. Wenn Du einwilligst, Du und Eveline, kommt gleich die Einladung von Innsbruck. Wir könnten uns nachher Tirol ansehen, ohne Klettereien, die ich weitgehend aufgegeben habe.<sup>59</sup>

Aber abgesehen von der Anthologie habe ich die intensive Arbeit am Epigramm abgeschlossen, und nun geistern einige Gedanken in meinem Kopf. Sollte einer davon, mein Lieblingsgedanke, konkrete Gestalt annehmen, würde ich auf längere Zeit nach Göttingen, d.h. in seine Bibliothek kommen müssen. Aber das muß abgewartet werden. Deine lebenswürdige

55 Die Monographie *Das Epigramm in deutschen Musenalmanachen*, vgl. Anm. 25.

56 August Ohage, \*1933, Akad. Direktor am Göttinger Seminar für Deutsche Philologie. Zusammen mit Frau Sigrid und den Kindern Ulrike und Ettore steuerte er zur *Zdenkschrift* 1979 in Erinnerung an eine Schneewanderung von Bad Harzburg zu den Kästeklippen eine Fotoreportage *Harzreise im Winter zu siebt* bei.

57 Zoran Konstantinović (1920–2007), serbischer Komparatist mit breitem polyglottem Œuvre, war 1964–1970 Professor in Beograd und wurde dann zum Aufbau eines Instituts für vergleichende Literaturwissenschaft an die Universität Innsbruck berufen, das er als Ordinarius bis zur Emeritierung 1990 leitete.

58 *Anthologia Graeca*. Hg. Hermann Beckby. 4 Bde, München 1957 (»Sammlung Tusculum«). In der Bibliothek des Dichters Moritz Jahn (vgl. Anm. 24) hatte Škreb dessen griechisch-deutsches Exemplar der für die antike Frühgeschichte seiner Epigramm-Studien relevanten Sammlung angeschaut und dann über seine bevorzugte Göttinger Buchhandlung bestellt.

59 Škreb hatte Schrader zuvor zur Tagung der Internationalen Lenau-Gesellschaft vom 19.–23. September 1977 nach Esslingen hinzu einladen lassen. Er selbst hielt dort den Vortrag über *Das Epigramm in Schwaben* (wie Anm. 25). Für eine zusätzliche Teilnahme Schraders auch am Innsbrucker Kongress aber fehlte die Zeit.

Aufforderung, zu Euch hinaufzukommen, wirkt wie der Magnetberg – ich möchte aber einige Klärungen abwarten.

In Sachen Trivalliteratur müßten Uwe und ich zusammenkommen<sup>60</sup> – nun will mich mein älterer Neffe gern nach Graz fahren, er möchte dort Einkäufe besorgen, und das Benzin geht dann auf meine Kosten. Vielleicht kommen auch der andere Neffe und die Schwägerin mit. Jetzt erwarte ich den Bescheid von Uwe.

Eben wo ich Eveline bitten wollte, mir gut zu bleiben, fällt mir ein Trostwort für sie ein. Als alter Schulfuchs sehe ich ein, daß die vom Lehrer verlangten Verpflichtungen in Eurer neuen ordo sehr anspruchsvoll sind – sie sind aber keineswegs unvernünftig. When there's madness, there's method in it.<sup>61</sup> Dagegen bei uns! Man reformiert auch, die Hauptlinien sollen Hand und Fuß haben, aber die Art der Durchführung!

Bien à vous, tout à vous, toujours à vous

Zdenko

[10]

Zagreb, 18.IX.1980

Liebe Eveline, lieber Hans-Jürgen!

Es ist, auch im Alter, wirklich und wahrhaftig schön zu leben, wenn man sich Freunde gewonnen hat, solche Freunde, wie Ihr beide seid. Eifersüchtig – das kann nur ein böser Scherz sein, wer sollte mir je Euch beide ersetzen können! Bleibt mir gewogen und – *sublimi feriam sidera vertice*.<sup>62</sup> Ein wenig muß ich auch vor Eveline bestehen können. Die Fotos sind exzellent, eine Augenweide. Du tröstest lieb, mein Freund, doch tröstest Du, was meine Wanderkühnheiten betrifft.<sup>63</sup> Ich muß mich in Zukunft an meine Möglichkeiten halten,

60 Wegen der bei Scriptor – auch durch säumige Manuskriptbeiträge – stockenden Vorbereitungen, vgl. Anm. 3 und 28.

61 Polonius über Hamlet: »Though this be madness, yet there is method in't.«. Shakespeare: *Hamlet, Prince of Denmark. The complete Works of William Shakespeare*. Hg. B[řetislav] Hodek, London [1958], S. 956.

62 Horaz: *Carmina* I,1,36: Q[uintus] Horatius Flaccus: *Oden und Epoden*. Hgg. Adolf Kießling, Richard Heinze. 10. Aufl. Berlin 1960, S. 10 (»Mit erhabenem Scheitel werde ich die Sterne berühren.«)

63 Die von Uwe Baur organisierte Gruppenwanderung in den Karnischen Alpen oberhalb von Kartitsch und Birnbaum vom 18. bis 28. Juli 1980 (Viktor-Hinterländer-Hütte, Eduard Pichl-Hütte, Marinellihütte) war für den unermüdlichen 76jährigen doch zu anstrengend geworden. Daher der Plan einer gemächlicheren Harz-Wanderwoche 1981 (vgl. Anm. 27).

einen gewissen Spielraum bieten sie immerhin. Nun wäre die Harzwoche eine wunderbare Sache, wenn sie sich für 1981 gestalten ließe – sie braucht meinen Plan Bovec – Novi keinen Abbruch zu tun, der wäre ja speziell für eine kleine Gruppe vorgesehen, in der Hauptsache Ihr beide und ich, nach Novi können wir nicht scharenweise kommen. Am 1. November bin ich besetzt – am 30. Okt. spricht Professor Kreutzer in Zagreb.<sup>64</sup> Frau Stoop-Wirth vom Informationszentrum in Zagreb hat sich als überaus zuvorkommend erwiesen, sie bestreitet die Reisespesen und noch DM 100 für den Vortrag im Zentrum. Ich habe Professor Kreutzer gebeten, Honorar hin, Honorar her, einen Vortrag im Zentrum zu halten – etwa Kleist. Einen neuen Vortrag kann er nicht verfertigen; da hat die Chefin inständig gebeten, die Marquise von O. zu wählen, sie beschafft den Film, der Vortrag wäre dann die Einleitung dazu. Er hat zugestimmt, er nimmt ein Kapitel aus einem alten Kolleg – nun, für Zagreb wird es immer noch neu sein. Die Idee ist glänzend, der Film wird auch seinen Vortrag füllen. In der Sektion spricht er: Der Mozart der Dichter. Wechselwirkungen zwischen Literatur und Musik im 19. Jahrhundert. Man wird auch die Musiker, d.h. Musikologen, dazu einladen. Kreutzer sagte, er kenne Stanonik aus Ljubljana (jetzt Anglist, ursprünglich Germanist, Kelemina-Schüler, Dissertation: Slowenische Landschaft im Parsifal),<sup>65</sup> und er werde auch in Ljubljana sprechen – nicht vor Zagreb. Her kommt er spätestens am 29., dann spricht er 18<sup>30</sup> im Zentrum, am 30., 20 Uhr in der Sektion. Die übrige Zeit werde ich versuchen, ihm das Leben hier irgendwie angenehm zu machen. Ich freue mich sehr, daß es dazu kommen wird.

Gelacht habt Ihr über meine Bemerkung unserer verwaisten Schlußwanderung – wir waren aber anfangs sehr besorgt: todkrankes Kind, verzweifelte Mutter, kein Arzt in der Nähe, dann haben sich die Wogen gelegt.

Gut, daß ich in den Magris mich verbissen habe, denn jetzt ist mir die Sache klar: als Hintergrund für die Nachkriegsentwicklung ist die Studie

64 Hans-Joachim Kreutzer (1935–2018) war 1968–1977 als Assistent, dann Privatdozent am Göttinger Seminar für Deutsche Philologie tätig gewesen, von 1977 bis zur Emeritierung Ordinarius in Regensburg. 1978–1992 war er Präsident der Kleist-Gesellschaft, in deren Vorstand er auch Schrader berief. Zur (seit September 1979 vorliegenden) *Zdenkschrift* trug er (im Kreise der »Göttinger Freunde und Verehrer« Škrebs) außer einem Widmungsbrief einen Beitrag *Über einige Probleme der neueren Kleist-Forschung* (22 S.) bei. Ein Schwerpunktthema der Forschungen des konzertanten Klavierspielers waren die Korrespondenzen zwischen Musik und Literatur.

65 Janez Stanonik (1921–2014, bei Jakob Kelemina [1882–1956] an der Universität Ljubljana promoviert mit einer Dissertation über *Ostanki srednjeveškega nemškega slovstva na Kranjskem*, »Reste der mittelalterlichen deutschen Literatur in Krain«) war 1961–1984 Vorstand der Abteilung für germanische Sprachen und Literaturen an der Philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana. Freundliche Auskunft der heutigen Abteilungsleiterin Prof. Dr. Irena Samide.



sehr gut geeignet,<sup>66</sup> das allenfalls. Da ich aber schon so weit gegangen bin, möchte ich Dir noch meine Überlegungen zum Terminus Mythos mitteilen. Vor einer Reihe von Jahren hat man bei uns unter gewissen Umständen bei einigen Kollegen alles und jedes Mythos werden lassen, Northrop Frye hat das Seinige dazu geleistet,<sup>67</sup> so daß ich allergisch wurde. Als Uwe in seiner schönen Gagernstudie von Slawenmythos sprach, fragte ich ihn geradeheraus, was er denn darunter verstehe.<sup>68</sup> Ganz hat mich seine Antwort nicht befriedigt, und ich habe mir auch weiter den Kopf darüber zerbrochen. Da kam die Aufgabe, für eine Beograder Zeitschrift Poetik und Hermeneutik III-VII zu besprechen, und Band IV ist dem Mythos gewidmet;<sup>69</sup> für mich wars der gehaltvollste und instruktivste von den vier. Nun, dort steht, was für mich absolut akzeptabel ist, »daß sich der Mythos der ›großen Dimension‹ zu bemächtigen sucht, der Dimension also, die dem Menschen schlechthin oder jedenfalls dem Individuum entzogen ist« (S. 9) – ähnlich in den anderen Studien des Bandes – Transzendenz also der Alltagserfahrung innerhalb der Erscheinungswelt. Und, wie immer man es drehen und wenden mag, etwas von diesem Schimmer von Transzendenz haftet jedem Gebrauch des Wortes an und macht es deshalb gefährlich vage und vieldeutig. Nun dürfte Slawenmythos und Habsburgermythos, frei von jeglicher Transzendenz, nur eine innergesellschaftliche Erscheinung oder Erfahrung zum Ausdruck bringen – was aber? Poetica 10, 1978, hat eine Studie von Frau Neschke-Hentschke,<sup>70</sup> die dem Ausdruck – nicht immer glücklich formuliert, eine dreifache Bedeutung zuschreibt: 1) »eine bestimmte Bewußtseinslage des Menschen von sich und seiner Welt«, 2) eine besondere Art der Erzählung – siehe Jolles<sup>71</sup> –; ist aber doch nur literarischer Ausdruck von 1) – 3) »ein Sinn- oder Wirkungspotential«, d.h. »Bilder und Wertungen, die – dem einzelnen unbewußt sein Denken oder Handeln bestimmen«. 1) ist zwei-

66 Claudio Magris (\*1939): *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Vom Verfasser autorisierte Übersetzung von Madeleine von Pásztor, Salzburg 1966. Škrebs Zustimmung findet der Titel-Begriff allenfalls für Kap. VI: »Eine Welt von gestern – ein Mythos von heute« zur Literatur nach dem Ersten Weltkrieg.

67 Gemeint ist das Werk des kanadischen Theologen und Philologen (1912–1991) *Fables of identity: Studies in poetic mythology*. San Diego u.a. 1956.

68 Uwe Baur: *Der Mythos von deutschen und slawischen Menschen im Werk Friedrichs von Gagern*. In: »Österreich in Geschichte und Literatur« 17, 1973, S. 92–199.

69 *Terror und Spiel. Arbeitsergebnisse einer Forschergruppe. Probleme der Mythenrezeption*. Hg. Manfred Fuhrmann, München 1971 (»Poetik und Hermeneutik« 4).

70 Besprechung dieses Bandes in »Poetica« 3, München 1970, S. 649–686.

71 Das Hauptwerk des Kunsthistorikers und Literaturwissenschaftlers André Jolles (1874–1946): *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle (Saale) 1930 (Forschungsinstitut für Neuere Philologie Leipzig; Neugermanistische Abteilung; 2); Neudruck Darmstadt 1958 gehörte zu Škrebs Standardreferenzen.



fellos die »große Dimension«, aber was ist 3)? Der Definition zufolge ein Wertbegriff, denn der Wert wird definiert als logische Setzung, die das Verhalten der Menschen regelt, aber was für ein Wert? Ich will Dir meine Antwort mitteilen, das Ergebnis langjährigen Kopfzerbrechens. Es gibt bei Gemeinschaften und bei einzelnen den bekannten inferiority complex – die Überzeugung, daß man in einer bestimmten Hinsicht, oder mehreren, gleichartigen Gemeinschaften oder einzelnen nachsteht, und daß es nicht zu ändern ist. Parallel dazu sehe ich in dem, was als Mythos bezeichnet wird, einen – nur bei Gemeinschaften auftretenden und nachweisbaren – superiority complex: durch geschichtliche Ursachen hervorgerufene Wertung und Hochschätzung von Vorstellungen und Idee, deren Erkenntniswert in keinem Verhältnis steht zu dieser Hochschätzung, sie außerhalb dieser einen Gemeinschaft auch keineswegs genießt. Beispielsweise hat der kroatische Stammesfürst Tomislav 925 vom Papst die Königskrone erhalten – das nationalbewußte Bürgertum hat daraus den Mythos des tausendjährigen kroatischen Reiches geschaffen, um sich als etwas Besseres zu fühlen als das übrige balkanische Raubgesindel (nach Marx), und alle Schuld an der eigenen politischen Unfähigkeit immer anderen zuschreiben zu können. In dem Sinne, als superiority complex, aber nur in dem Sinne, kann von einem Habsburger-Mythos gesprochen werden, wobei aber die Frage zu beantworten ist, wofür dann dieser »Mythos« als Zeichen oder Symbol gestanden hat. Immerhin hat der Vielvölkerstaat vier Jahre in den Kriegswirren sich bewährt; nun, nicht dank dem Mythos, sondern dank all dem, was durch den Mythos symbolisiert wurde. Nimm mirs nicht übel, daß ich Dich mit meiner Weisheit molestiere, Österreich liegt mir am Herzen, und, ich glaube, wir werden schon begrifflich zusammenfinden.<sup>72</sup>

Von Wien hat mir Uwe nichts erzählt, war das eine Freude, es zu erfahren! Ein Schlag gegen seine lieben Grazer Kollegen, die jungen, die sich ihm gegenüber scheußlich benehmen. Einmal eine gute Nachricht!

Kollers haben so überaus lieb geschrieben, mit Fotos, auch Ohage, ich schwimme in einer ganz seligen Stimmung.<sup>73</sup> Alt soll man werden, dann läßt es sich leben!

72 Anlass dieser Begriffsreflexion war der mitgeteilte Göttinger Seminarplan Schraders zur Einführung in historische Aspekte der Literaturwissenschaft im Wintersemester 1980/81 »Habsburg im Untergang. Der Weltkriegsschock in der österreichischen Literatur« (Roth, Herzmanovsky, Hofmannsthal, Kraus). Mit diesem Seminar wurde eine Exkursion nach Wien durchgeführt.

73 Göttinger Freunde, die an gemeinsamen Wanderungen teilgenommen hatten, Dres. Manfred (Mediziner, \*1953) und Ulrike Koller (\*1953, bei Albrecht Schöne mit einer Monographie über Raabes Verlegerbeziehungen promovierte Schülerin Schraders, Gymnasialdirektorin in Göttingen) und Akad. Direktor August Ohage (s. Anm. 56).

Normal setze ich Schöne nicht mit schriftlichen Expektionen zu. Diesmal habe ich ihm doch meine Freude darüber mitgeteilt, daß er sich wählen ließ – es ist ein gutes Zeichen!<sup>74</sup>

Hans-Jürgen, kannst Du wirklich glauben, ich könnte je vergessen, was ich Euch beiden alles verdanke? Wieviel Schönes von Eurer Hand in mein Leben gepflanzt wurde?<sup>75</sup> Schäm Dich!

Bis zum Wiedersehen!

Zdenko

74 Albrecht Schöne war 1980 in Basel zum Präsidenten der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft (IVG) gewählt worden. Er leitete zum Abschluss seiner Wahlperiode im August 1985 deren VII. Kongress in Göttingen, dessen Vorbereitung freilich sein ganzes Team für die folgenden Jahre markant mit in Anspruch nahm. Vgl. dazu Schöne: *Erinnerungen* (wie Anm. 6), S. 304–315.

75 Škreb bezieht sich hier insbesondere auf die ihm zum 75. Geburtstag am 20.11.1979 übermittelte *Dreiviertel-Säkular-Zdenkschrift* (wie Anm. 1) der Göttinger Freunde. Dazu hatten seine ›Ivan Duro‹ und ›Evica‹ Schrader ihm als ihrem verehrten ›Sidonius‹ [Namenspatron aller ›Zdenkos‹] einen Widmungsbrief und Schraders (in dieser Form unveröffentlicht gebliebenem) Beitrag *Begeisterte Mägde, ›GOTTES=Cantzellisten‹ und neue Propheten als Wegbereiter der Geniezeit* (14 S.) beige-steuert. Die Substanz dieses Beitrags ist in verschiedene Aufsätze eingeflossen, die in Schrader: *Literatur und Sprache des Pietismus* (wie Anm. 14, insbes. S. 91–133, 489–590, 665–730) gesammelt vorliegen. Seiner Freude über diese Freundesgabe, aus der er einige Beiträge für »Umjetnost riječi« übersetzt hat, hat Škreb in seinen Briefen (17.10.1979, 28.12.1979, 3.5.1980, 16.6.1980) wiederholt Ausdruck gegeben. Zudem konnte Schrader ihn einladen zur Braunschweiger Raabe-Tagung und zum anschließenden ersten internationalen Raabe-Symposium in Wolfenbüttel (10.–16. November 1981). Dort trug Škreb seinen richtungweisenden Beitrag vor: *Die künstlerische Wirkung erzählender Prosa*. In: *Revisionen. Festschrift zum 150. Geburtstag Wilhelm Raabes*. Hgg. Josef Daum, Hans-Jürgen Schrader. Braunschweig 1981, S. 10–34 (»Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft« 1981). Überdies hatte er die umfangliche Besprechung zur neueren Realismusforschung übernommen, zu *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift for Charlotte Jolles*. In *Honour of her 70th Birthday*. Hgg. Jörg Thuncke, Eda Sagarra. Nottingham 1979 (613 S.), im »Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft« 1982, S. 237–240. Und auch für die kommenden Jahre setzten sich die Besuche in Göttingen ebenso wie die gemeinsamen sommerlichen Wandertouren in den Bergen fort. Erst nach dem verhängnisvollen 26. September 1985, an dem Zdenko Škreb (sechs Tage nach seinem 81. Geburtstag) nach opulentem Mittagmahl überhitzt in die sturmgepeitschte Adria bei Novi Vinodolski gesprungen war und den Wassertod erlitt, kam eine (leider nicht im Konvolut seiner Briefe aufbewahrte und jetzt unauffindbare) Grußkarte von seiner Anreise ans Meer (von den durch ihn rund um seinen Geburtstag mitgestalteten Studienwochen im European Forum Alpbach) in Göttingen an: darauf das Bild eines springenden Rössleins und die Grußbotschaft von seiner Hand: »Freunde, es ist eine Lust zu leben. Zdenko«.

Viktor Žmegač | Zagreb

## Kino – die ›zappelnden‹ Bilder

Um Alfred Döblin kommt man nicht herum. Nur wenige Jahre nach der Entstehung der ersten Spielfilme äußerte sich der junge Autor aus zeitkritischer Sicht über das neue Medium, das »Theater des kleinen Mannes«. 1909 schreibt er:

Nunmehr schwärmt er in die Kientopps. Im Norden, Süden, Osten, Westen liegen sie; in verräucherten Stuben, Ställen, unbrauchbaren Läden, in großen Sälen, weiten Theatern. Die feinsten geben die Möglichkeiten dieser Photographentechnik zu genießen, die fabelhafte Naturtreue, optischen Täuschungen, dazu kleine Spaßdramen, Romane von Manzoni: sehr delikat. Oh diese Technik ist sehr entwicklungsfähig, fast reif zur Kunst. – In den mittleren Theatern leuchtet schon der ›Brand Roms‹, hetzen schon Verfolger Menschenwild über Dächer, Straßen, Bäume.<sup>1</sup>

Es ist bezeichnend, dass in einer im »Sturm« 1913 erschienen Besprechung von Döblins erstem Erzählband *Die Ermordung einer Butterblume* der Rezensent erklärt, dass sich der Autor in die Schule des Kinos begeben habe; man könne von einem Wortfilm reden.<sup>2</sup> Döblin selbst legte fünfzehn Jahre später noch nach, indem er in

Im Beitrag werden die Wechselbeziehungen zwischen Film und Expressionismus und anderer zeitgenössischer Literatur untersucht, ferner die Herkunft der Metapher ›zappelnde‹ Bilder. Besondere Aufmerksamkeit gilt den theoretischen Schriften Döblins sowie der Monographie *Der Geist des Films* von Béla Balázs (1930). Neben Döblin fällt Thomas Mann eine herausragende Rolle zu.

1 Kaes (Hg.): *Kino-Debatte*, S. 37–38.

2 Žmegač: *Döblins Poetik des Romans*, S. 298.

einem Aufsatz über den Ulysses von James Joyce feststellte: »In den Rayon der Literatur ist das Kino eingedrungen, die Zeitungen sind groß geworden, sind das wichtigste, verbreitetste Schriftenerzeugnis, und das tägliche Brot aller Menschen. Zum Erlebnisbild der heutigen Menschen gehören ferner die Straßen, die sekundlich wechselnden Szenen auf der Straße, die Firmenschilder, der Wagenverkehr.«<sup>3</sup>

Der Leser fragt sich nur, woher das Wort ›zappeln‹ aus dem Titel herührt, denn bei Döblin findet man es nicht. Dafür aber im Katalog einer Ausstellung des in der Bundesrepublik einmaligen Deutschen Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar. Sie lief 1976 unter dem zitathaften Titel *Hätte ich das Kino!* und führte in breitem Ausmaß vor, was man in den ersten dreißig Jahren des Mediums unter Bioskop, Kinematograph, Lichtbilder und Film verstand. Doch wem fiel die Zappel-Metapher ein? Der Katalog weist es nach. In einer von Max Mack 1916 in Berlin veröffentlichten Sammlung von Berichten aus der Filmwelt *Die zappelnde Leinwand* kommt das Wort erstmals vor.<sup>4</sup>

Liest man gleichzeitig Thomas Manns *Zauberberg*, so ist man verblüfft. Im fünften Kapitel (Abschnitt »Totentanz«) befindet sich die Schilderung eines Besuches der Patienten einer Vorstellung des Bioskop-Theaters unten im Tal (Davos/Platz). Eine Gruppe neugieriger Insaßen des Sanatoriums betritt das Kino. Die Beschreibung der Darbietungen gehört zu den Kabinettstücken des Erzählers. Der erste Eindruck der Zuschauer wird mit folgenden Worten wiedergegeben: Es »flirrte eine Menge Leben, kleingehackt, kurzweilig und beeilt, in aufspringender, zappelnder, verweilender und wegzuckender Unruhe...«<sup>5</sup> Was da über die Leinwand huscht, wird ebenfalls mitgeteilt. Zum Beispiel: »Man sah dann Bilder aus aller Welt: den Präsidenten der französischen Republik in Zylinder und Großkordon, vom Sitze des Landauers auf eine Begrüßungsansprache erwidern; den deutschen Kronprinzen auf einem Kasernenhofe zu Potsdam. Man sah das Leben und Treiben in einem Eingeborenendorf in Neumecklenburg, einen Hahnenkampf auf Borneo, nackte Wilde, die auf Nasenflöten bliesen...«<sup>6</sup>

Im Hinblick auf das eher mäßige Interesse des Autors an dem Medium des Kinos ist es kaum anzunehmen, dass er das für ihn entlegene Buch von Mack gekannt habe. Das ›Zappeln‹ zeigt vielmehr, dass die Metapher es in der Tat in sich gehabt hat, zum Symbolwert zu werden.

3 Döblin: *Aufsätze zur Literatur*, S. 288.

4 Greve u.a. (Hgg.): »*Hätte ich das Kino!*«, S. 65.

5 Mann: *Die erzählenden Schriften*, S. 415f.

6 Ebd., S. 417.

Eine weitere Frage ist nun wie die deutschen, an ›Kinodichtung‹ interessierten Autoren die Sprache der Leinwand zu nutzen verstanden. Die Praxis ging der Theorie voraus. Sie ist weitgehend fragwürdig. Man braucht sich nur das umfangreichste Erzeugnis anzusehen: das 1914 im Leipziger und Münchener Kurt Wolff Verlag erschienene und von Kurt Pinthus (dem späteren Herausgeber der berühmten Anthologie *Menschheitsdämmerung*) edierte *Kinobuch*. Es versammelte Drehbücher von Walter Hasenclever, Else Lasker-Schüler, Max Brod, Albert Ehrenstein, Ludwig Rubiner, Paul Zech u. a. Man muss vermerken, dass Pinthus sein *Kinobuch* als eine Art von höherem Jux verstand – »halb ein präziöser Scherz, halb ein ernstliches Bemühen«. <sup>7</sup>

Die meisten Stücke sind freilich nur flache Salonkomödien oder Erzeugnisse überhitzter Phantasie. *Ein* Text verdient es allerdings hervorgehoben zu werden, weil dieses Kinodrama die Nähe zur gleichzeitigen Dramaturgie expressionistischer Bühnenwerke vor Augen führt. Es handelt sich um Hasenclevers 1920 publizierte ›Film‹ *Die Pest*. Ich habe in einem Aufsatz <sup>8</sup> dieses Werk eingehend dargestellt. Da diese Zeitschrift nicht mehr leicht zugänglich ist, möchte ich hier knapp darlegen, worum es bei Hasenclever geht. Was zunächst auffällt, ist der Umfang (fünf Akte), ferner die Formgebung durch ein konsequent durchgeführtes Reihungsprinzip, durch eine Bilderfolge in krassen Kontrasten. Verklammert werden die Bilder durch den Gedanken des Untergangs, der durch eine Epidemie hervorgerufen wird. Diese führt schließlich zu einem allgemeinen Zusammenbruch der Gesellschaft und deren Institutionen.

Trotz mancher Stereotype ist das Werk, das zwischen Literatur und Film schwankt, aus zwei Gründen bemerkenswert. Der erste ist filmgeschichtlicher Natur. In den Anfängen des Kinos konnten sich die Produzenten schwerlich dazu entschließen, Untergangsszenarien auf die Leinwand zu bringen. Hasenclevers Stück darf daher als Gründungsdokument einer Gattung gelten, die heute von der Stange angeboten wird und die Bezeichnung ›Katastrophenfilm‹ trägt.

Der zweite Grund ergibt sich aus der Machart des Drehbuchs. Obwohl *Die Pest* filmisch nicht realisiert wurde, ist zu erkennen, dass dem Autor das Verfahren der Montage vorgeschwebt hatte, das einige Jahre später von Eisenstein (Sergej M. Ejzenštejn) angewandt wurde. (Im deutschen Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* aus dem Jahr 1920 ist im Hinblick auf Kameraeinstellung und Schnitttechnik ein Meisterwerk der filmtechnischen

7 Greve u.a. (Hgg.): »Hätte ich das Kino!«, S. 92.

8 Žmegač: *Exkurs über den Film im Umkreis des Expressionismus*, S. 243–257.

Avantgarde entstanden. Ich klammere es hier aus, denn Kenntnisse darüber dürfen vorausgesetzt werden.)

Das Jahr 1920 war in mehrfacher Hinsicht ein Signaljahr. Einen Beweis dafür bietet auch das Schaffen des deutsch-französischen Dichters Iwan (Yvan) Goll. Mit seinem surrealistischen Poem *Paris brennt* ist er auch mit der Geschichte der kroatischen Literatur verbunden, denn das Werk erschien erstmals in der damals in Zagreb erscheinenden Zeitschrift *Zenit*. Erst drei Jahre danach wurde die Dichtung in den in Berlin erschienenen Gedichtband *Der Eiffelturm* aufgenommen. Im Bereich des Films ist Goll 1920 gleich zweimal vertreten: mit der ›Kinodichtung‹ *Die Chapliniade* und einem programmatischen Text. Das Stück über Chaplin verwendet Motive aus den damals überaus populären Kurzfilmen mit der Figur des ›Tramps‹ mit Halbzyylinder und Stöckchen. Leider wird Chaplins Witzigkeit von Goll ideologisch überfrachtet und der lebenswerte Strolch zum Verkünder der Botschaft vom »Kommunismus der Seele«. <sup>9</sup>

Da die folgenden Jahre in den deutschsprachigen Ländern nur wenige neue Anregungen bieten (Friedrich Wilhelm Murnau mit der *Letzte Mann* von 1924, und Fritz Lang mit *Metropolis* von 1926, sind wohl die gewichtigsten Ausnahmen), ist ein Werk aus dem Jahr 1927 eine wahrhafte Innovation in der Geschichte der zappelnden Bilder. Gemeint ist Walther Ruttmanns Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*. (Ich habe das Werk in einem deutschen Filmarchiv gesehen und kann nur sagen, dass er an die epochalen Leistungen des russischen Stummfilms heranreicht, sie in der Grundidee sogar übertrifft.) Mit der *Sinfonie* gelang ein Wurf von historischem Ausmaß. Der ›Streifen‹ besticht vor allem durch seine Folgerichtigkeit. Während frühere einigermaßen vergleichbare Versuche nicht auf gespielte Einlagen verzichten, zeigen Ruttmanns Bilder das durchschnittliche Großstadtleben im Wechsel der Tageszeiten: Morgen, Mittag, Abend, als eindringliches Spiel der Beleuchtungen und der Atmosphäre. Die Franzosen prägten dreißig Jahre später den Begriff der ›cinéma vérité‹. Im filmischen Porträt Berlins jener Zeit wird der Zuschauer gleichsam als stummer Zeuge behandelt, der durch die Straßen geführt wird. Ruttmann vermied daher alles, was diese Absicht stören könnte. In einem Eigenkommentar hebt der Autor hervor, dass es darauf ankam, das Verhalten von Menschen einzufangen, die sich unbeobachtet fühlen. Wenn es notwendig war, wurde die leicht handhabbare Kamera in einer Liftsäule verborgen. Der berühmte Berliner Theaterkritiker Alfred Kerr sprach von einem beweglichen Expressionismus, in dem es jedoch keine pathetischen Gebärden gibt, sondern Dinge, die »stoßen,

9 Greve u.a. (Hgg.): »Hätte ich das Kino!«, S. 406.



quellen, gleiten, schreiten, welken, fließen, schwellen, dämmern...<sup>10</sup> Einen wichtigen Mitarbeiter fand Ruttman in dem Berliner Komponisten Kurt Meisel, der eine Orchesterpartitur erstellte, die in den Vorführungen dargeboten wurde – im Gegensatz zu den anspruchslosen Klavierbegleitungen, die sonst üblich waren. Was das Klangvolumen betrifft, nimmt das Werk den Tonfilm vorweg.

Es bleibt noch, eine theoretische Schrift vorzustellen, bei der das Informationsbedürfnis beträchtlich ist. Das in Zagreb erschienene *Filmski leksikon*, das sich sonst um Vollständigkeit bemüht, bietet keine Auskunft. Und auch *The History of World Cinema* ist mehr als wortkarg. Dabei handelt es sich um ein fundamentales Werk der Filmtheorie, vor allem um eine spezifische Grammatik der bewegten Bilder. Es handelt sich um das Buch *Der Geist des Films*, verfaßt von dem (wie Lukács) deutsch schreibenden Ungarn Béla Balázs, erschienen 1930 in Halle an der Saale. Dieses Werk ist übrigens nicht der erste Beitrag des Autors zu diesem Thema. Schon 1924 war im genannten Verlag das Buch *Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie* publiziert worden. Diese Abhandlung gilt freilich nur der Sprache des Stummfilms, während *Der Geist des Films* auch den Tonfilm berücksichtigen konnte. Die Arbeiten von Balázs waren derartig bahnbrechend, dass man sich das häufiger zitierte Buch *Theory of Film. The Redemption of Physic Reality* (Oxford University Press 1960) ohne die Schriften von Balázs nicht vorstellen kann. Der vielseitige deutsche Literat Sigfried Kracauer war bereits in Frankfurt zur Zeit der Weimarer Republik unter anderem mit Filmkritiken hervorgetreten. Der Autor, ein Freund Theodor W. Adornos, mußte 1933 ins Exil gehen, nach New York, wo er seine späten Jahre verbrachte.

*Der Geist des Films* also. Seine so gelehrt wie witzig verfasste Studie ist genau das, was der Autor in der Einleitung verspricht: seine Absicht sei es gewesen, eine Grammatik der Filmsprache und wohl auch eine Stilistik und Poetik zu entwerfen.<sup>11</sup> Gleich das erste Kapitel, über die »produktive Kamera«, enthält den Kernsatz der Grammatik. Die besondere Sprache der Kinostreifen beruht auf drei Verfahrensweisen: der Großaufnahme, der Einstellung sowie der Montage. Die Technik der Nahaufnahme versetzt uns in einen der Mittelpunkte des Filmidioms. Die Kamera, die das Gesicht isoliert, hebt den Raum auf und lässt nur das Hier und Jetzt gelten. In der Erfahrungswelt sind solche Situationen höchst selten. Die konsequente Großaufnahme bürgt für das Besondere der Kamera. Untersucht man die Eigenheit des Films, so muss man die der Handlung dienende Funktion

10 Ebd., S. 377.

11 Balázs: *Der Geist des Films*, S. 7.

berücksichtigen. Balázs zeigt an einigen markanten Beispielen, worauf es ankommt. Da ist zunächst die Übertreibung. Erschienen nur Schreibmaschinen, Akten und Tintenfässer im Bild, erkennt man sofort die karikaturistische Metapher für Bürokratie. Großartige Szenen dieser Art enthält Eisensteins berühmter Film *Panzerkreuzer Potemkin*. Auf der breiten Treppe zum Meer in Odessa liegen tote Menschen. »Von den Soldaten sieht man nur große, rohe Stiefel. Es sind eben bloße Stiefel, keine Menschen, die da auf Menschen treten.«<sup>12</sup>

Das französische Wort *Montage* bezeichnet das mächtigste technische Mittel des Films, erklärt der Verfasser. Die ›dichtende Schere‹ eröffnet der Kinoleinwand ungeahnte Möglichkeiten, wie das umfangreiche Montagekapitel erläutert.<sup>13</sup> In der Befreiung des Films von der in Drama und Roman vorherrschenden Fabel sieht Balázs die Zukunft des Mediums, das sich auf seine eigenen Verfahrensweisen stützen muss. Doch ist Vorsicht geboten, mahnt der Autor. Denn die Flucht vor der Fabel führt entweder zu ungehobeltem Lebensstoff (d. h. zur bloßen Reportage, in der es freilich keine reine Objektivität geben kann, denn schon die Auswahl aus der Realität ist schon eine gewisse Stellungnahme). Der andere Weg führt zum abstrakten Film, der sich auf die Komposition von reinen, etwa geometrischen Formen beschränkt. – Ich möchte an dieser Stelle einen kurzen Einblick in persönliche Erfahrungen bieten. Vor rund fünfzig Jahren sah ich in Göttingen einen dokumentarischen Film des Franzosen Jean Vigo, aus den dreißiger Jahren, sowie phantasievolle, teils ebenfalls ›zappelnde‹ abstrakte Filme des Schweden Viking Eggeling und des Deutschen Hans Richter. Beide gehörten zur Gruppe der Dadaisten und hatten Beziehungen zur abstrakten Malerei. Für jemanden, der aus dem Bereich des sozialistischen Realismus kommt, sind solche Hervorbringungen ein willkommener Schock, fast eine Offenbarung.

Einen letzten, theoretisch relevanten Schritt tut Balázs mit seinen Erörterungen über den Tonfilm – der damals noch in den Kinderschuhen steckte. Es ist erstaunlich, mit welcher Hellsicht der Autor wesentliche, zum Teil auch heute noch gültige Merkmale der ›tönenden Leinwand‹ vorwegnahm. Zentrale Bedeutung hat seine These, dass der Tonfilm das Theater rettete (und rettet). Wenn die bewegliche Kamera das Bedürfnis nach Realität erfüllt, kann das Theater neue Wege gehen. Es kann mit den technischen Möglichkeiten der Kamera erstaunliche Wirkungen erzielen, die Rampe überspielen, episches Theater werden, oder (wie im Jahrzehnt nach der Oktoberrevolution), ›entfesselt es Theater‹ auf die Bühne bringen,

12 Ebd., S. 36.

13 Ebd., S. 46–81.



das in krassem Gegensatz zu der naturalistischen Illusions-Spielfläche steht. Regisseure wie Meyerhold, Tairov und Vahtangov ließen neue Gesamtkunstwerke entstehen, in denen sich karikaturistische Mimik und Gestik, Musik, Tanz und Rhythmik zu einem Ganzen vereinen. (In Deutschland haben zur selben Zeit Piscator und Jessner, einigermmaßen auch Reinhardt, neue Formen erprobt.)

In seinen Betrachtungen über die Beziehung von Film und Theater folgte Balázs, vermutlich ohne es zu wissen, Ansichten von Šklovskij, dem Wortführer der sogenannten Russischen Formalisten in Petersburg. In einem 1923 erschienen Aufsatz *Literatura i kinematograf* legt er dar, dass der Film das Zeug dazu hat, wesentliche Veränderungen im Bereich der Kunst im Allgemeinen hervorzurufen. Die Entfaltung des Kinos kann andere Kunstgattungen ersetzen, zum Beispiel die erzählende Prosa. Der Roman wird es mit dem Film aufnehmen müssen. Freilich auch das Drama. Šklovskij und Balázs haben wichtige Fragen aufgeworfen. Wie die Sache ausgegangen ist, wissen wir schon lange.

Im Mittelpunkt des Tonfilmverständnisses von Balázs steht eine Definition, die es verdient, Wort für Wort betrachtet zu werden. Ein längeres Zitat erscheint daher als gerechtfertigt.

Die Forderung, die wir an den Tonfilm stellen, legitimiert ihn als eine neue und bedeutende Kunst. Dies ist die Forderung: nicht bloß den stummen Film zu ergänzen und ihn natürlicher zu machen, sondern an die Natur von einer ganz anderen Seite heranzugehen. Die Forderung ist, eine neue Sphäre des Lebens zu erschließen. Wir verlangen noch keine technische Vollendung, aber bereits den *neuen Gegenstand* der Darstellung.

Denn, wenn der Tonfilm nur sprechen, singen und musizieren wollte, wie es das Theater schon seit Jahrhunderten tut, dann würde er noch in seiner höchsten technischen Vollendung nur ein Reproduktions- und Vervielfältigungsverfahren bleiben und niemals eine neue Kunst werden. Aber eine neue Entdeckung in der Kunst entdeckt etwas, was bislang verdeckt gewesen ist. Verdeckt vor unseren Augen. Oder unseren Ohren [...]

Der Tonfilm wird unsere akustische Umwelt entdecken. Die Stimmen der Dinge, die intime Sprache der Natur. Alles, was außerhalb des menschlichen Dialogs noch mit-spricht, noch zu uns spricht, in der großen Lebenskonversation und unser Denken und Fühlen ununterbrochen tief beeinflusst. Vom Brausen der Brandung, vom Getöse der Fabrik bis zur monotonen Melodie des Herbstregens an den dunklen Fensterscheiben und dem Knarren des Fußbodens in der einsamen Stube. Sensitive lyrische Dichter haben diese bedeutungsvollen Stimmen, die uns begleiten, oft beschrieben. Der Tonfilm wird sie darstellen, er wird sie wieder ertönen lassen. Und die Empfindlichkeit des Membrans wird unsere Sensibilität steigern.<sup>14</sup>

In diesem Zusammenhang vertritt Balázs einen Gedanken, der heute so aktuell ist wie damals. Der Abschnitt trägt den Titel *Die Stille*. »Und auch die Stille wird der Tonfilm unter allen Künsten zum erstenmal darstellen

14 Ebd., S. 144–145.

können. Die Stille, das tiefste und bedeutendste Menschenerlebnis, das keine stumme Kunst, nicht Bild und Skulptur, noch der stumme Film gestaltet hat. Am ehesten noch manchmal die Musik, wenn es schien, als würden innere Klänge in der Tiefe des Schweigens hörbar.«<sup>15</sup>

Die Bedeutung dieses Gedankens wird nur der Zuschauer zahlloser Filme neueren Datums verstehen. In den meisten Kinowerken der letzten sieben oder sechs Jahrzehnte, vor allem der amerikanischen, ist die Musik eine tönende Kulisse, die zumeist zu nachahmendem Getrappel oder zu sentimentalem Schmalz verkommt. Nur ganz große Filmkünstler wie Clouzot, Fellini, Bergmann, Herzog oder Resnais haben es verstanden, die Stille paradoxerweise hörbar zu machen. Hätte Balázs im Tonfilmkapitel nichts anderes geschrieben als diese Gedankenfolge, sein Buch wäre schon deswegen eine Kostbarkeit.

### Literaturverzeichnis

- Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Halle an der Saale: Wilhelm Knapp 1930.
- Döblin, Alfred: *Aufsätze zur Literatur*. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter Verlag 1963.
- Greve, Ludwig u.a. (Hgg.): »Hätte ich das Kino!« *Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N.* Marbach am Neckar 1976.
- Kaes, Anton (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. München, Tübingen: Niemeyer 1978.
- Mann, Thomas: *Die erzählenden Schriften*. Bd. III. Berlin: S. Fischer Verlag 1928.
- Žmegač, Viktor: *Döblins Poetik des Romans*. In: *Deutsche Dramentheorien*, Hg. Reinhold Grimm. Frankfurt/M. und Bonn: Athenaion 1968.
- Žmegač, Viktor: *Exkurs über den Film im Umkreis des Expressionismus*. »Sprache im technischen Zeitalter« 35 (1970), S. 243–257.

Wolfgang Müller-Funk | Universität Wien, wolfgang.mueller-funk@univie.ac.at

## Der ›arme‹ Werther und der kühne Don Juan

Zwölf Überlegungen zu einer Archetypik der Liebe im Dialog mit Lukács, Kristeva, Stendhal, Camus, Barthes, Truffaut und Luhmann<sup>1</sup>

### 1. Werther-Liebe

*Die Leiden des jungen Werthers* (1774) ist eines der erfolgreichsten Werke der deutschsprachigen literarischen Hochkultur, vor allem wenn man die breite Rezeption des ersten Romans von Goethe auch außerhalb des deutschen Sprachraums in Rechnung stellt. Umso erstaunlicher mutet an, dass Goethes Jugendwerk, später, 1787, vom Autor selbst noch einmal korrigiert, niemals den Status eines beispielgebenden Romans erlangt hat. Zwar zitiert György Lukács in seiner *Theorie des Romans* mehrfach Goethe und betont auch, dass dieser wie Schiller »die Passivität des epischen Helden«<sup>2</sup> betont hätte. Der ungarische Philosoph, der sich 1916 in den Spuren der deutschen Romantik bewegt, diskutiert beispielsweise den kritischen Kommentar des Novalis zum *Wilhelm Meister*, in dem die Leitfigur der Jenaer

Dieser in zwölf Miniaturen untergliederte Beitrag schließt methodisch an die Publikationen *Die Dichter der Philosophen* (2013) und *Erfahrung und Experiment* (1995) an, in der Literatur als Medium von Philosophie und Theoriebildung begriffen wird. Im vorliegenden Fall wird Goethes früher Roman *Die Leiden des jungen Werthers* als eine Folie für eine Theorie der Liebe gelesen. Dadurch entsteht im Sinne intertextueller Theorien (Bachtin, Kristeva) ein dialogischer Zusammenhang zwischen Goethes Roman und Abhandlungen, Essays und Kommentaren anderer prominenter Autorinnen und Autoren, darunter auch einem filmischen Werk.

1 In Erinnerung an die gemeinsam mit Marijan im Wintersemester 2006 und im Sommersemester 2007 gehaltene Vorlesung *Deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts* an der germanistischen Abteilung der Philosoph. Fakultät, Univ. Zagreb.

2 Lukács: *Theorie des Romans*, S. 78.

Frühromantik Goethes Roman Modernität attestiert, ihm zugleich aber bescheinigt, dass in ihm formal betrachtet die Romantik zugrundegeht.<sup>3</sup> In Lukács' epochalem Werk findet der *Werther* indes ungeachtet der Definition, wonach der (moderne) Roman durch »das Suchenmüssen und das Nichtfinden-Können«<sup>4</sup> bestimmt sei – keine Erwähnung, obschon doch diese Zuschreibung wie angegossen auf den frühen Brief-Roman Goethes passt.

Erst sehr viel später wird Goethes Erstling von Lukács aus einer nunmehr marxistischen Perspektive als Dokument eines revolutionären Bewusstseins gedeutet, das die Französische Revolution antizipiert.<sup>5</sup> Damit hat der Mitbegründer der Theorie des modernen Romans ein Deutungsmuster geschaffen, das für die 1960er und 1970er Jahre nicht nur in der DDR, sondern auch in der Bundesrepublik bestimmend gewesen ist. Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* waren eine ironische Replik auf die Betonung des jugendlichen Rebellen. Die westdeutsche Jugendbewegung von 1968, ansonsten durchaus Goethe-kritisch, erkannte sich in Goethes Helden wieder, auch wenn diese Interpretation (die sich auf zeitgenössische Kommentare von Lenz und Heinse berufen kann), wie Waltraud Wiethölter in ihrem Kommentar festhält, nicht unwidersprochen geblieben ist.<sup>6</sup> Die Autorin spricht in diesem Zusammenhang von einer Dreiteilung der *Werther*-Rezeption. Goethes Protagonist als »gekreuzigter Prometheus« (Lenz) und als linker Rebell gegen die bürgerliche Ordnung, erscheint dabei psychoanalytisch als »Narziss und Opfer einer nicht bewältigten Mutterbindung« oder als »exaltierter Selbstmörder«, der schon von Friedrich Engels als »Jammerschrei eines schwärmerischen Tränensacks« verunglimpft worden ist, der die bestehenden Geschlechterverhältnisse keineswegs subvertiert, sondern indirekt einzementiert.<sup>7</sup>

Wir möchten im Folgenden einen in der deutschen Germanistik eher unterbelichteten Interpretationsrahmen vorschlagen, der sich vor allem auf die Deutung des Romans seitens französischer Autoren stützen kann. Man kann im Falle dieses Werks von einer französischen Aneignung sprechen, die *Werther* beinahe zu einer Figur eines französischen Kontexts macht. *Werther* mutiert hier, ähnlich und doch merklich von Don Juan, Don Quijote, Faust oder Hamlet unterscheidbar, zu einem literarischen Archetyp der Neuzeit, der in der Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts Spuren

3 Ebd., S. 124.

4 Ebd., S. 108.

5 Lukács: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, S. 53–68.

6 Wiethölter: *Kommentar*, S. 941ff.

7 Ebd., S. 942.

hinterlässt. Was er dabei präsentiert, ist eine neue Form individualistischer Liebe, in der Individualismus und Liebe einander bedingen.

Wenn sich der junge, vornamenlose Bürgersohn mit dem sprechenden Nachnamen Werther im Mai 1771 – so die Fiktion – auf die Reise macht, die Mutter und den Brieffreund Wilhelm zurücklässt, dann bedeutet dies, wie dem Leser sehr schnell signalisiert wird, einen Aufbruch zu neuen Ufern des Lebens und der Liebe. Vorab lässt sich fragen, ob mit dem *Werther*-Roman, diesem poetisch-prosaischen Werk Goethes, eine neue Form leidenschaftlicher Liebe *erfunden* oder *entdeckt* wird.<sup>8</sup>

Entdecken, das würde bedeuten, etwas finden, was schon – wenn auch verborgen – vorhanden war, etwas aufzudecken, schlummernde, natürliche Möglichkeiten des Menschen ans Tageslicht zu befördern. Demgegenüber trägt das Erfinden den Gestus des Künstlichen in sich: Es bedeutet etwas in die Welt zu setzen, was vordem nicht gegeben war, etwas, das womöglich unwahrscheinlich, zufällig und unerwartet sich vollzieht. Die Postmoderne, die im Schatten der Künstlichkeit unseres technisch-zivilisierten Daseins denkt und an dieser Diagnose ungebrochen festhält, bevorzugt den Terminus des Erfindens und sie würde gegen den Natürlichkeitskult im *Werther* davon ausgehen, dass der Roman eine neue Künstlichkeit der Liebe kreiert, die nicht ein Entdecken des Immer-schon-Vorhandenen, ein Ausschöpfen von Möglichkeiten beinhaltet, sondern viel eher die Kreation von etwas durch und durch Artifiziellem, das ganz spezifisch für einen geschichtlichen Zeitpunkt und womöglich für unsere abendländische Kultur ist. Es mag schon sein, dass es anthropologische Vorgaben für Liebe und Begehren gibt, aber die Liebe und erst recht die Werther-Liebe ist nicht ewig, sondern ganz und gar zeitspezifisch. Sie ist in der Hemmungslosigkeit ihres Pathos und der damit eingehenden Gefühle, in ihrem Postulat vermeintlicher Authentizität, in ihrer schroffen Ausschließlichkeit nicht erst heute gerade jüngeren Menschen überaus fremd.

Bereits Anfang der 70er Jahre hat Ulrich Plenzdorf aus diesem Zwiespalt einen hübschen Text zusammengebaut, in der ein junger unbekümmerter, eher ›cooler‹, also pathetisch abgerüsteter Werther sich in seinem pompösen alter Ego spiegelt, sich erkennt und auch nicht wieder erkennt.

Werther begibt sich auf die Reise, der Leser, die Leserin mit ihm. Eine ganze Schar von Reisenden, hunderte, tausende, hunderttausende deutscher und fremder Zunge, darunter bekanntlich auch Napoleon, der Kaiser, der es sich nicht nehmen lässt, den Dichturfürsten, dem Erfinder des Werthers, seines Werthers persönlich seine Aufwartung zu machen. Manche schlüp-

8 Müller-Funk: *Die Dichter der Philosophen*, S. 93–122.

fen in seine Kleidung (»blauen, einfachen Frack [...] Kragen und Aufschlag und auch wieder so gelbe West und Hosen dazu«),<sup>9</sup> werden gleichsam zu Werther, andere weinen wie Lotte.

Plenzdorfs junger unbotmäßiger, Slang redender und Blue Jeans tragender Held Edgar Wibeau aus der Peripherie des deutschen Ostens, die DDR-Version von Jerome David Salingers *Der Fänger im Roggen* (*The Catcher in the Rye*), ist ein später Leser des Romans.<sup>10</sup> Julia Kristeva, prominente Verfasserin der *Geschichten von der Liebe*, bekundet demgegenüber im Einklang auch mit einschlägigen psychoanalytisch gestützten germanistischen Interpretationen, ein tiefsitzendes Unbehagen am Goetheschen Archetyp des vorbehaltlos liebenden Subjekts Werther. Sie sieht im *Werther*-Leser Stendhal einen zu Werther gewordenen Autor, einen unfreiwillig tugendhaften Narziss:

Doch wer wird in dieser Verschmelzung des Blicks mit dem erblickten Objekt eigentlich getötet? Die Geliebte? Oder das ›Weibliche‹ des Liebhabers?; seine unsägliche Leidenschaft, seine an Werther, an Narziß gemahnende, brav im mütterlichen Kontinent aus der Zeit vor dem Spiegel angesiedelte Schwäche?<sup>11</sup>

Wie schon Stendhal und Camus zuvor, hält Kristeva an der in der französischen *Werther*-Rezeption so auffälligen Gegenüberstellung von Don Juan und Werther fest, verschiebt aber die perspektivischen Sympathien, verkörpert doch für sie Don Juan »die Liebe zum Können«.<sup>12</sup>

Ganz anders sieht das ihr Mentor und Wegbegleiter Roland Barthes. Von ihm stammt der einschlägige Satz: »Werther ist reiner Diskurs des liebenden Subjekts.«<sup>13</sup> Der historisch gesehen erste Autor, der sich in engen Dialog mit Goethes *Werther* begibt, ist selbst beinahe lebenslang unglücklich verliebt. Sein Name: Marie Henri Beyle, besser bekannt unter dem Pseudonym Stendhal, dessen Abhandlung *De l'amour* (1822) zwei Generationen nach dem *Werther* und noch zu Lebzeiten Goethes erschienen ist. Obschon Stendhal Rousseaus Natürlichkeits-Sentimentalität, ohne die die Kunstfigur Werther undenkbar wäre, zutiefst verabscheut und als flach geißelt, lässt er keinen Zweifel an der Dignität und Dimension der *Werther*-Liebe:

Die Wertherliebe öffnet die Seele allen Künsten, allen süßen und romantischen Eindrücken, dem Mondschein, der Schönheit der Wälder, der Schönheit der Malerei, mit einem Wort dem Gefühl und Genuss des *Schönen* in jeder Form, in der es erscheint und wäre

9 Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 166.

10 Plenzdorf: *Die neuen Leiden des jungen W.*, S. 17–19: Edgar spricht Textabschnitte aus Goethes Roman auf Tonband.

11 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 342.

12 Ebd., S. 183–196.

13 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 208.

es in einem härenen Kleide. Sie findet das Glück auch ohne Reichtum. Diese Seelen sind nicht der Blasiertheit ausgesetzt wie ein Meilhan, ein Bezenval u.a.; aber sie werden toll vor lauter Überempfindlichkeit wie Rousseau.<sup>14</sup>

Aber nicht diese bewundernde Bewertung und Einordnung der Werther-Liebe bildet die Pointe von Stendhals Werther-Porträt, sondern der Umstand, dass er Werther als eine archetypische Kunstfigur einer anderen gegenüberstellt: Don Juan, dem Profanierer der Liebe, der in den Frauen eine feindliche Partei – so wenigstens sieht es Stendhal – erblickt. Ganz abgesehen von Stendhals Bewertung ist das ein genialer Gedankenschachzug, reiht er doch Werther in die Abfolge jener merkwürdigen nach-mythischen männlichen Heroen der Neuzeit ein: Don Quijote, Faust, Hamlet und Don Juan. Werther wäre demnach ein später Nachzügler, der Proponent des reinen Diskurses des liebenden Subjekts. All diese männlichen Figuren verkörpern einen radikalen Mangel an Sein; Protagonisten eines jeweils Absoluten – der Erkenntnis, des Glücks, der Phantasie, des Begehrens, der Liebe – gelangen sie niemals an ihr Ziel.

Ein anderer französischer Schriftsteller wird über hundert Jahre später – *Der Mythos von Sisyphos* erschien 1942, mitten in der Zeit der deutschen Besetzung – an diese ›mythische‹ Deutung des *Werther* anschließen, freilich unter umgekehrten Vorzeichen. Er bestätigt die Möglichkeit des Vergleiches zwischen Don Juan und Werther, kehrt aber die Wertung wie später Kristeva radikal um. Camus bezweifelt nämlich, dass Goethes Werther ein großer Liebender ist. Für ihn wird Don Juan zu einem Heroen des Absurden, der auch dann noch kämpft, wenn keine Aussicht auf Erfolg besteht. Anders als Werther, der selbstverliebte Schwächling des Liebens, weiß er um die Aussichtslosigkeit seines Unterfangens, die ihn in die Nähe des mythischen Sisyphos rückt, von dem Camus (zu denken wäre auch an Franz Kafka) annimmt, dass er – anders als Werther – als ein glücklicher Mensch gesehen werden muss:

Es gibt auch kaum Leidenschaft ohne Kampf. Eine solche Liebe findet ihr Ende nur im letzten Widerspruch, dem Tod. Man muss *Werther* sein oder nichts. Auch da gibt es noch mehrere Arten Selbstmord zu begehen; eine davon ist die völlige Hingabe und Selbstaufgabe [...] Eine andere Liebe erschüttert Don Juan, und die macht frei. Sie bringt alle Gesichter der Welt mit sich, und ihr Schaudern kommt aus dem Wissen, dass sie vergänglich ist. Don Juan hat gewählt, nichts zu sein.<sup>15</sup>

Don Juan wäre demnach der Typus des männlichen Liebenden, der der Vergänglichkeit überhaupt, und damit auch der Liebe unerschrocken ins

14 Stendhal: *Über die Liebe*, S. 284f.

15 Camus: *Der Mythos von Sisyphos*, S. 64.



Auge sieht, Werther wiederum ist – so das Zugeständnis Camus' – derjenige, der sich von der Vergänglichkeit des Lebens abwendet und die Ewigkeit der Liebe für sich gewinnt. Der Preis für diese Ewigkeit ist bei Goethe tragisch bezeichnet: das Opfer des eigenen Lebens: »Es ist nicht Verzweiflung, es ist Gewissheit, dass ich ausgetragen habe, und dass ich mich opfere für Dich, ja Lotte, warum sollt ich' s verschweigen: eins von uns dreyen muss hinweg, und das will ich seyn.«<sup>16</sup>

Für die ewige und unvergänglich-unaufhörliche Liebe ist kein Ort auf dieser Erde; d.h. die Werther- Liebe ist ihrer ganzen Anlage nach: tragisch. Für sie gibt es nur einen imaginären Raum und einen transzendenten: den Himmel. Im Zeitalter des Geistersehers Swedenborg weiß man, dass die wahre Liebe ihre Erfüllung im Jenseits findet und dass die Paare, die hienieden nicht zueinander finden konnten, dies himmlisch nachholen können:

Ich hab sie in ihrer ganzen Himmelswonne geschmeckt diese Sünde, habe Lebensbalsam und Kraft in mein Herz gesaugt, du bist von dem Augenblicke mein! Mein, o Lotte. Ich gehe voran [...] ich fliege dir entgegen und fasse dich und bleybe bei dir vor dem Angesichte des Unendlichen in ewigen Umarmungen [...]<sup>17</sup>

Das Über-Menschliche, das Über-die-Maßen-Geratene an Don Juan besteht für Camus in seinem Kampf und seiner Werbung um die Frau/en. Das Übermenschliche an Werther ist demgegenüber nicht prometheisch oder dem Sisyphos nachgeraten: Es hat viel eher mit der psychologischen Unwahrscheinlichkeit des kampflosen Verzichtes zu tun. Die vorgebliche Aussichtslosigkeit seiner Bewerbung um Lotte verdeckt nämlich nur die Struktur der Werther-Liebe, die Roland Barthes in seinen alphabetisch geordneten *Fragmenten einer Sprache der Liebe* unter dem Leitwort »Figuren« – wiederum ist die Analogie zu Don Juan frappant – als eine fortlaufende Verausgabung beschreibt. Der Liebende »[...] müht sich mit einem etwas närrischen Sport ab, verausgabt sich wie der Athlet; er phrasiert wie der Redner; er wird, in einer Rolle erstarrt, wie eine Statue erfaßt. Die Figur – das ist der Liebende in Aktion«.<sup>18</sup>

## 2. Warum er so heißt

Man darf sich Werther nicht – trotz gewisser weiblicher und kindlicher Züge – als schüchternen passiv-männlichen Typus vorstellen. Barthes zufolge

16 Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 224.

17 Ebd., S. 143.

18 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 16.



identifiziert er sich mit jedem verlorenen Liebenden. Das macht ihn zum Melancholiker. Wie Don Juan ist er indes jemand, der Liebe zu erregen und zu erwecken vermag. Er heißt Werther, weil er den Frauen und den Kindern lieb und *wert* ist, beständig bereit, sich zu verlieben und zu verschenken. Er heißt Werther, weil er ein *Wärter*, ein Gewährmann der reinen Liebe ist. Die Gegenwart von Männern erträgt er nur schwer und zumeist aus der Distanz. Er liebt die Umgebung von Frauen und Kindern; gegenüber Männern wie Albert oder Herrn Schmidt, Friederikes Verlobten, verhält er sich latent zuweilen auch manifest feindselig-abweisend und polemisch-agonal. Einzig zu Lottes Vater, dem Amtmann, und zu dem fernen Freund Wilhelm unterhält er ein leidlich freundschaftliches Verhältnis.

Bereits der erste Brief macht deutlich, dass Werthers Abreise auch eine Flucht darstellt: vor vergangenen Liebschaften, die ihn als eine männliche Figur mit durchaus donjuanesken Anlagen zeigt, wie die Episode mit der von ihm verlassenen »arme[n] Leonore« offenbart:

Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig! Konnt ich dafür, dass während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir einen angenehmen Unterhalt verschafften, dass eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete! Und doch – bin ich ganz unschuldig? Hab ich nicht ihre Empfindungen genährt? Hab ich mich nicht an denen ganz wahren Ausdrücken der Natur, die uns so oft lachen machten, so wenig lächerlich sie waren, selbst ergötzt! [...] lieber Freund, ich verspreche Dir's, ich will mich bessern, will nicht mehr das Bisgen Uebel, das das Schicksal uns vorlegt, wiederkäuen, wie ich's immer gethan habe. Ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen seyn.<sup>19</sup>

So spricht kein ahnungsloses Opfer der Liebe, sondern ein (un)schuldiger Verführer, der darum weiß, dass er Liebe zu erwecken vermag. Er ist unschuldig auf Grund seiner spielerischen Naivität, die er durchaus mit Don Juan teilt. Werther braucht den Brieffreund so wie Don Giovanni den Leporello. Wie Don Juan ist sein Tun – wenigstens zu Eingang – radikaler Gegenwärtigkeit geschuldet. Don Juan hat kein Gedächtnis; es ist der Diener, der die Liebschaften bucht und abbucht. Werther, der seine Vergangenheit vergessen will, heißt Werther, weil er von den Frauen und von den Kindern als liebenswert befunden wird. Er erweckt Liebe und er erregt sich an dieser.

Programmatisch sorglos und gemütlich-faul, richtet er es sich in seinem neuen bukolisch-natürlichen Exil ein, er stellt das Lesen ein und lässt das Malen sein (noch bevor er Lotte kennenlernt) und wartet ganz offenkundig darauf, sich zu verlieben. Vor dem tiefen Brunnen sitzend, wird er sich selbst zum leibhaftigen Tableau:

19 Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 10.

Es vergeht kein Tag, dass ich nicht eine Stunde da sizzle. Da kommen denn die Mägden aus der Stadt und holen Wasser, das harmloseste Geschäft und das nöthigste, das ehemals die Töchter der Könige selbst verrichteten. Wenn ich so da sizzle, so lebt die patriarchalische Idee so lebhaft um mich, wie sie alle die Altväter am Brunnen Bekanntschaft machen und freyen, und wie um die Brunnen und Quellen wohlthätige Geister schweben.<sup>20</sup>

Werther ist – das zeigt die überdeutliche Brunnensymbolik wie auch das arglose ›tête à tête‹ mit den Mädchen – bereits verliebt, bevor er Lotte trifft; was er unbewusst sucht, ist das ›reale‹ Gegenstück, die Projektionsfläche zu seinen sehnsüchtigen Bildern vollkommener Liebe.

Möglich immerhin, dass Werther, der die tote ältere Geliebte sowie die verschmähte Leonore vergessen will, im folgenden seine Donjuanismus gleichsam abbüßt, indem er sich in die Rolle des verlorenen Liebenden begibt und sich freiwillig zum Opfer der Liebe macht. Insofern käme die nachfolgende Liebe einem Akt der Selbstbestrafung nahe. Ja, es ließe sich behaupten, dass er sich in Lotte nicht zuletzt auch deshalb verliebt, nicht obwohl, sondern weil sie die Frau eines anderen ist. Das entspricht dem erotischen Kalkül Don Juans. Nicht bloß steigert der Umstand, dass sie von einem anderen begehrt wird, ihren erotischen Reiz- Wert, vielmehr ist es die Unmöglichkeit des »Besitzes«, der die Liebe anstachelt und den Liebreiz einer Frau, Lotte eben, in ungeahnte Höhen treibt. Barthes hat die provinzielle Durchschnittlichkeit Lottes, die zum Gegenstand der Imaginationen Werthers wird, pointiert zugespitzt, wenn er schreibt:

Lotte ist durchaus reizlos; sie ist die dürftige Hauptfigur einer starken, aufwühlenden, funkelnden, vom Subjekt Werther ins Werk gesetzten Inszenierung; aufgrund einer gnädigen Entscheidung dieses Subjekts wird ein unbedeutendes Objekt in den Mittelpunkt der Szene gerückt und dort angebetet, beweihräuchert, verantwortlich gemacht, mit Diskursen, Lobreden (und unter der Hand auch mit Schmähungen) eingedeckt; man möchte meinen, es handle sich um eine dicke, reglose, in ihr Federkleid geplusterte Taube, um die ein etwas närrisches Männchen balzt.<sup>21</sup>

### 3. Ein negativer Held der Liebe

Mit dem französischen Literaturtheoretiker Gerard Genette, der Prousts großen Roman auf den Satz *Marcel wird Schriftsteller* zusammengeschmolzen hat, ließe sich Goethes Geschichte auf folgenden Kernsatz komprimie-

20 Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 16.

21 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 85; s. den Brief vom 26. Oktober im zweiten Teil des Romans, die Szene, in der er, der heimlich Lauschende, der banalen Seite Lottes gewahr wird, s. Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 174.

ren: Ein junger Mann verliebt sich in eine junge Frau, die die eines anderen ist, erschießt sich am Ende und hinterlässt Briefe.

Die Pointe daran ist, dass dieser ›plot‹ nicht die Pointe des Romans wiedergibt. In dieser Form hat Goethe, quellengeschichtlich betrachtet, die Geschichte auf gelesen. Kurz nach Goethes Abreise aus Wetzlar im Jahre 1772 erschoss sich der junge Legationssekretär Karl Wilhelm Jerusalem, weil seine Liebe zu der literarisch gebildeten Gattin des pfälzischen Gesandtschaftssekretärs unerwidert geblieben war. Wie Goethe in *Dichtung und Wahrheit* erzählt, trägt Jerusalem bereits die durchaus elegante Werther-Tracht nach englischem Vorbild: »blauen Frack, ledergelbe Weste und Unterkleider, und Stiefeln mit braunen Stolpen«. <sup>22</sup>

Andere, eigene Erfahrungen wären zu nennen: Goethes Liebe zu Charlotte Buff, die mit dem Gesandtschaftssekretär Johann Christian Kestner verlobt war, die Neuaufnahme dieser Dreiecks-Konstellation zwei Jahre später mit Maximiliane von La Roche und Peter Brentano, ein klassischer Fall von Wiederholung und jenes gespannte Trigonon, das zwischen ihm, seiner Schwester Cornelia und deren Mann Johann Georg Schlosser bestand. Vier Dreiecke also, und davon drei in eigener Aktion. Ein Viereck wird Goethe sehr viel später in den *Wahlverwandtschaften* vorführen. <sup>23</sup>

Aber was hier interessiert, sind nicht die verblüffenden biographischen Details, die die realen Begebenheiten mit der poetischen Konstruktion verbinden, sondern die Unterschiede. Ein junger verliebter Mann, dessen Liebe keine Gegenliebe erweckt, ist eine traurige Gestalt, die allenfalls Mitgefühl verdient und womöglich Spott erntet; er eignet sich indes nicht zum Archetyp des großen Liebenden, als der uns Werther im Roman begegnet. Dass ein junger Mann Selbstmord begeht, war zu damaliger Zeit gewiss ein unerhörtes Ereignis, dessen Schwere auch in Werthers Abschiedsbrief seinen Nachhall findet.

Wenn der Kern der *Werther*-Geschichte nur aus dem oben skizzierten Satz bestünde, dann wäre Werther nicht zu jener Figur der Weltliteratur geworden, sondern eine lesenswerte, aber eben literarische Episode geblieben. Was also interessiert, ist die Transformation, die aus dem jungen verliebten Mann von Nebenan eben jene mythisch modellierte Figur Werther macht.

Dass Liebe unglücklich machen kann, ist an sich keine Schande: »Die Liebe treibt mehr Leute in den Selbstmord als der Überdruß.« <sup>24</sup> Die Macht und der Einspruch der Väter wissen oft, die Liebe zu verhindern. Das ist ein

22 Vgl. Anm. 9.

23 Zum historisch-biographischen Hintergrund vgl. Wiethölter, *Kommentar*, S. 909–925.

24 Stendhal: *Über die Liebe*, S. 295.

Generalthema des auslaufenden 18. Jahrhunderts. Wer indes im Diskurs der Liebe nicht liebt oder geliebt wird, der macht eine schlechte Figur. Warum also erscheint dieser Werther, dieser Verlierer alles andere als lächerlich, warum nimmt er seine Leser, vor allem aber die Leserinnen so für sich ein, warum wurde es Mode, sich unglücklich zu verlieben?

Die Antwort lautet: weil Werther als ein zärtlich-polygames Wesen erscheint, das sich auch in seinen Wesenszügen dem Weiblichen nähert (und sich schon allein dadurch von den prosaischen Männern im Roman abhebt), das überall, wo es auftritt, Liebe auslöst (so jedenfalls die Selbstwahrnehmung in den Briefen), bei den Dienstmägden am Brunnen ebenso wie bei Hofe, als er dem Fräulein B. näherkommt und sich daraus eine zärtliche Liaison entspinnt, von der ihn – nebenbei bemerkt – seine exklusive Liebe zu Charlotte keineswegs abhält. Das ist genau jener Charakterzug, den Stendhal ins Auge fasst, wenn er meint, dass Werther als ein großer Liebender ein Versprechen für die Frauen ist.<sup>25</sup> Er ist die Stimme einer allgegenwärtigen Liebe, die die Menschen bezaubert, die Frauen, die Kinder, wenige Männer. Mit seiner Stimme, seinem Sprechen, seiner Geselligkeit taucht er die Menschen in eine andere Wirklichkeit. Lotte wird am Ende sehr viel ärmer sein, nicht nur weil sie den Geliebten verloren hat, sondern vor allem diese Liebe, die sie größer machte und ihre Leidenschaft erweckte. Mit Ernst Bloch gesprochen ist Werther ein zu Literatur geronnenes Wunschbild. Dadurch also wächst er sich zu einer mythischen Figur aus. Die andere Qualität besteht in seinem übermenschlichen Leiden, das er freiwillig auf sich nimmt; das verleiht ihm jesuanische Züge.

Kein Zufall, dass sich das ›crimen‹ im Roman am 24.12., am Heiligen Abend, ereignet, ein Jahr nachdem Werther das Fräulein B., das adlige Gegenstück zu Lotte, in der Residenzstadt kennengelernt hat. Er stilisiert sich am Ende selbst zu einem edlen Verzichtenden; aber dass er verzichtet, darf auch so gelesen werden, dass seine Liebe anders als bei allen historischen Vorbildern (Jerusalem, aber auch Goethe) nicht unerwidert geblieben ist. Werther, der sich zuvor an Leonore schuldig gemacht hat, akzeptiert die Liebe zu Lotte als Strafe. Er unterwirft sich ihr freiwillig. Warum er dies tut und darauf verzichtet, Lotte für sich zu gewinnen, bleibt sein Geheimnis.

So dürfte der Plot also lauten: Ein junger Mann, allseits geliebt, verliebt sich in eine Frau, weil sie die Frau eines anderen ist. Er erweckt ihre leidenschaftliche Liebe und erschießt sich am Weihnachtsabend.

25 Stendhal: *Über die Liebe*, S. 292f.

#### 4. Nicht- Habenwollen

Lotte ist, wenn wir Roland Barthes Glauben schenken dürfen, reizlos, zumindest aber mittelmäßig. Was sie groß macht, ist die maßlose Liebe eines Mannes, der nicht der eigene ist. An dieser Maßlosigkeit wird die prosaische Liebe Alberts gemessen und diese nimmt sich im Vergleich zur überschäumenden Werther-Liebe zwangsläufig schäbig aus. Dass die Geliebte reizlos ist, verweist weniger auf ein äußerliches Defizit, man darf sich Lotte durchaus als anmutig und hübsch vorstellen, so wie alle jungen Frauen im Frühling ihrer Liebe. Was sie aber für sich selbst so attraktiv macht, ist Werthers überschäumende projektive Liebe.

Die Reizlosigkeit bezieht sich gleichsam auf die zunächst spannungslose innere Verfassung. Durch die erotisch aufladende, sie verschönernde Begegnung mit Werther erfolgt eine tiefe Spaltung. Verständigkeit und Begehren, die Prosa des Lebens und die Würze einer nicht alltäglichen, außerordentlichen erotischen Poesie prallen aufeinander. Lotte möchte prosaisch mit Albert leben, aber nicht auf die zunächst sublimierte Leidenschaft Werthers verzichten. Sie ist – unbeabsichtigt oder nicht – die ›Autorin‹ der ›menage à trois‹. Albert und Werther können einander ohne weiteres entbehren. Was sie verbindet, ist einzig die jeweils unterschiedliche Liebe zu ein und derselben Frau: patriarchal-bevormundend und praktisch-brutal die eine, während die andere doch ein Hauch von Gleichberechtigt-Sein umweht, ein Effekt jedweder leidenschaftlichen Liebe: »Ein Liebender sieht die geliebte Frau in den Linien des Horizonts aller Landschaften, durch die er kommt.«<sup>26</sup> Im Gefühl steckt ein Moment wechselseitiger Anerkennung, der keine Minderstellung gestattet.

Umgekehrt lebt die Werther-Liebe von der Bürgerlichkeit und Heimgeliebtsein des weiblichen Pendants, vom Geruch von Brot und Herd. Weil Werther selbst unstet und unheimlich ist – so wie andere neuzeitliche Archetypen, Faust, Don Quijote und Don Juan, auch –, steigert sich die Reizlosigkeit Lottes, die Enge ihrer Welt, zu einer erotischen Utopie, so als könnte ihm, dem frühen Anti-Bürger ohne Vornamen die Bürgerin ohne Nachnamen Lotte ein Dasein bescheren, das das unmöglich Kompatible – Behaglichkeit und Leidenschaft – zu vereinen imstande wäre. Friedrich Schlegel wird, »den hohen Leichtinn unserer Ehe« in der *Lucinde* zum romantischen Ideal erheben. Hier muss es freilich Utopie bleiben.<sup>27</sup>

26 Stendhal: *Über die Liebe*, S. 292.

27 Schlegel: *Lucinde*, S. 21.

Die Gegenläufigkeit von Mann und Frau, von Poesie und Prosa, gehört zur Werther-Liebe. Was wäre, wenn Werther und Lotte zusammen durchbrennten und den besserwisserischen Spießbürger Albert hinter sich ließen? Oder wenn einer der beiden Männer, Werther vermutlich, im Duell fiele? Es kommt nicht zum letzten, weil weder Lotte noch Werther aus unterschiedlichen Gründen wollen, dass es zur Erfüllung ihrer Liebe kommt. Das ist der Punkt, an dem Camus die Werther-Liebe nach verächtlich erscheint.

Roland Barthes hat daraus freilich einen ganz anderen Schluss gezogen, wenn er in seinen *Fragmenten einer Sprache der Liebe* unter dem Stichwort »Habenwollen« notiert:

In der Einsicht, dass die Komplikationen der Liebesbeziehung daher rühren, dass es sich das geliebte Wesen unaufhörlich auf die eine oder andere Weise aneignen will, fasst das Subjekt den Entschluss, fortan auf jedes »Habenwollen« zu verzichten. Sich nicht (aus Liebe) töten will besagen: eben diesen Entschluss fassen, den Anderen nicht in Besitz zu nehmen. Es bleibt sich gleich, ob sich Werther tötet oder darauf verzichtete, Lotte zu begehren: entscheidend ist jenes Das oder der Tod (mithin ein feierlicher Augenblick).<sup>28</sup>

## 5. Lotte-Leserinnen, Werther- und Wilhelm-Leser

Nicht-Haben-Wollen, sich der sinnlichen Welt nicht widersetzen und in »sich die Begierde kreisen lassen«,<sup>29</sup> das lässt sich auch als ein intelligenter Hinweis, Goethes Buch zu lesen, verstehen. Während das Nicht-Haben-Wollen für die Figur tödlich endet, darf der Leser und die Leserin sinnlich sublimieren. Die Literatur ist das Medium, in dem geschieht, was die Menschen haben und doch nicht haben wollen.

Der Spaltung Lottes entspricht vermutlich jene der historischen Leserin, die es sich in der Welt der Alberts gerichtet hat und sich nach der Werther-Welt sehnt, die mit dem unglücklich Verliebten empfindet und sich doch lebenspraktisch für Albert entscheidet. Immerhin bleibt ihr, anders als Lotte, der Trost der Literatur, Werthers ›Roman‹. So wie Lotte als Stellvertreterin des weiblichen Lesers begriffen werden kann, so Wilhelm, der Freund Werthers, als jener des männlich-vernünftigen, allen Extravaganzen abholden Lesers. So füllt sich der Raum mit der Polyphonie der Stimmen, mit jenen Werthers, Alberts, Lottes, die freilich durch einen anderen zu Wort kommen, eben durch Wilhelm, den Adressaten von Werthers Briefen den

28 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 121.

29 Ebd.

ruhigen Herausgeber des Werkes. Wilhelm ist wiederum der Stellvertreter des empathischen, einfühlsamen geschlechtsneutralen oder männlichen Lesers. So ist und bleibt die Werther-Liebe, die eine des Nicht-Habenwollens ist, auf den Ort der Literatur beschränkt und wird durch den Wilhelm-Leser gleichsam in Klammern gesetzt. Sie ist das Pendant zum ungewiss gewordenen Himmel, in dem Lotte und Werthers Liebe in Erfüllung gehen soll.

Werther gewinnt Lottes Liebe nicht zuletzt deshalb, weil er ihr vorliest, das ist ein damals durchaus übliches Rollenspiel. Er trägt vor. Wenigstens befindet er sich in der aktiven Rolle. Wenn es nicht das Klavier ist, so ist es das Buch, das verbindet. Werther steigert die Dosis, bis er am Ende Ossian, den Lieblingsdichter des ausgehenden Jahrhunderts, den Werther selbst übersetzt hat, deklamiert, und damit das kommende Geschehen poetisch überhöht vorwegnimmt:

Warum weckst du mich Frühlingsluft, du buhlst und sprichst: ich bethaue dich mit Tropfen des Himmels. Aber die Zeit meines Welkens ist nah, nah der Sturm, der meine Blätter herabstört! Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, rings wird sein Auge im Felde mich suchen und wird mich nicht finden.<sup>30</sup>

## 6. Literatur als erotische Stimulation

Das Buch, das er ihr vorliest, wirkt wie eine erotische Droge und generiert Kontrollverlust. Es stimuliert und potenziert die Leidenschaft. Stendhal zufolge macht Don Juan demgegenüber die Liebe zu einer »gewöhnlichen Angelegenheit« und passt seine Wünsche der Wirklichkeit an, während Werther sich eine Wirklichkeit schafft, die er nach seinen Wünschen formt.<sup>31</sup> Don Juanismus bedeutet im Kern den kalten Tod der Liebe. Sie erzeugt Überdruß. Die Werther-Passion impliziert hingegen, dass die Liebe den Menschen überlebt:

Die ganze Gewalt dieser Worte fiel über den Unglücklichen, er warf sich vor Lotten nieder in der vollen Verzweiflung, faßte ihre Hände, druckte sie in seine Augen, wider seine Stirn, und ihr schien eine Ahnung seines schrecklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen. Ihre Sinne verwirrten sich, sie druckte seine Hände, druckte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmütigen Begegnung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich. Die Welt verging ihnen, er schlang seine Arme um sie her, preßte sie an seine Brust und deckte ihre stammelnden Lippen mit wüthenden Küssen.<sup>32</sup>

30 Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 244.

31 Stendhal: *Über die Liebe*, S. 287.

32 Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 246.



## 7. Zurück zur Natur

Werther, der Maler, der nicht malt, reist von seiner Heimat ab in die Natur Rousseaus. Keine gelehrten Bücher, nichts Künstliches, schiere Authentizität. Aber die vermeintlich natürliche Werther-Liebe ist das artifizielste, das sich denken lässt, mitsamt dem Ekel vor der Gesellschaft. Die Rousseausche Natur hat die Gesellschaft zu ihrem Gegensatz. Ihre Utopie besteht in der Sehnsucht nach einer Gesellschaft ohne Konvention und Rollenspiel, wo jeder so ist, wie er eigentlich ist. Die Rousseausche Natürlichkeit, die Werthersche Wahl- und Waldheimat ist ein imaginiertes Urzustand, in dem das *Gemüt*, die deutscheste aller Gestimmtheiten, zu seinem Recht kommen soll, die Tiefe, die nicht nur ein Symbol des weiblichen Geschlechts, sondern auch einer unbegreiflichen Dimension ist, an die Rationalität nicht hinreicht. Wenigstens programmatisch bedeutet diese Suche nach Eigentlichkeit, diese ichbezogene Eingestimmtheit auf sich selbst Unlust an Spiel und Konvention. Dem geordneten Hausstand Lottes steht eine bürgerliche Antibürgerlichkeit gegenüber, ein Hauch von Anarchie, der auf Frauen wie Lotte anziehend wirkt, weil sie als die schwächere Repräsentantin der bürgerlichen Ordnung, deren Kehrseite sehr wohl sieht, während sie von der Albertschen Männerwelt als bedrohlich abgewehrt wird: als Unernst des Lebens, als Verweigerung, erwachsen zu werden. Werther, der Liebling nicht nur der verlorenen Liebenden, sondern auch der Kinder, weigert sich in der Tat, erwachsen zu werden, d. h. sich konventionell zu verhalten. Die Präferenz für das Kindliche und die Rousseau-Natur sind ein und dasselbe: Unberührtheit von der gesellschaftlich-zivilisatorischen Verderbtheit, Eigensinn, der noch nicht durch Regeln eingeengt ist, Wachstum, das selbst- und nicht fremdbestimmt ist. »Vergnügen an sich selbst«. So stellt sich Werther sowohl gegen die adlige Welt der Konvention wie auch die arbeitsame Welt des Bürgertums.

## 8. »Sie hielt ein schwarzes Brod und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem sein Stück«

Wahrscheinlich – statistisch lässt sich derlei schwer ermitteln – ist dieser Satz aus dem Brief am 16. Juni der meistzitierte aus dem *Werther*. Es handelt sich um jene Szene, in der das beginnt, was Stendhal die erste Kristallisation nennt:

Man gefällt sich darin, eine Frau, von der man sich geliebt weiß, mit tausend Vorzügen zu schmücken; mit endlosem Wohlgefallen vergegenwärtigt man sich sein Glück bis in

alle Einzelheiten. Dies führt zur Überschätzung eines köstlichen Besitzes, der uns vom Himmel gefallen ist, und den man, ohne ihn zu kennen, mit Sicherheit zu besitzen meint.<sup>33</sup>

Werthers liebesbereites und -hungriges Herz entzündet sich an diesem »reizendsten Schauspiel«. <sup>34</sup> »Lotte tanzte nicht, sie schnitt Schwarzbrot«, kommentiert ein lakonischer Leser, der Soziologe Niklas Luhmann diese Stelle und fügt ironisch hinzu: »Auch das kann der empfindsamen Seele genügen.«<sup>35</sup>

Eine ganz andere Lesart hat diese erotische Initialszene bei Roland Barthes erfahren:

Werther ist von jenem berühmten Bild gefangengenommen: Lotte schneidet Brot und verteilt die Scheiben an ihre Brüder und Schwestern. Lotte ist ein Kuchen, und dieser Kuchen wird aufgeteilt: jedem sein Stück: ich bin nicht der einzige, ich habe Brüder, Schwestern, ich muss teilen, muss mich in die Teilung fügen [...] wenn ich die Teilung des geliebten Wesens nicht hinnehme, leugne ich seine Vollkommenheit, denn zur Vollkommenheit gehört es, dass sie sich teilen lässt.<sup>36</sup>

Barthes' psychoanalytisch geschulte Einfühlsamkeit läuft hier ins Leere: Die Deutung könnte stimmen, wenn es nicht eben die Initialszene wäre. Nicht das Teilennüssen, sondern das Versprechen friedlichsten und reinsten Glücks, kommt in dieser Kristallisation zum Tragen, im verliebten projektiven Blick, ein Glück, das für den nicht bieder wirkt, der in seiner antibürgerlichen Verletzlichkeit besonders empfindsam, ausgeschlossen und anfällig ist. Lotte, die Amtmanns Tochter, ist ausgiebig, eben kein Kuchen, der einmal aufgeteilt wird, sondern Brot, das immer nachwächst; Lotte ist umgeben von der ganzen Aura der selbstverständlich Gebenden: anmutig, spontan, kinderlieb – darin treffen sich Rousseau-Welt und bürgerliche Idylle. Was sie verspricht, ist Liebe zu den Kindern und zu dem Mann, der Kind und Vater sein darf. Lotte ist die Geliebte mit dem Versprechen der Mutterschaft. Nicht die gefütterten Kinder, wohl aber Albert ist es, der Werther Lotte »stiehlt«.

Lotte schnitt »schwarzes Brod«. Die Szene wirft einen langen intermediären Schatten. In Francois Truffauts *Die Frau nebenan* (1981), einem seiner intensivsten Filme, verliebt sich Bernard (Gerard Depardieu) in Mathilde (Fanny Ardent), weil sie Kindern Brot schneidet, genauso wie Lotte vor den Augen Werthers. Das signalisiert hier wie dort die Liebesbereitschaft und -fähigkeit einer Frau, eine romantisch obsessive Liebe, die ohne die Di-

33 Stendhal: *Über die Liebe*, S. 33.

34 Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 40.

35 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 43.

36 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 73.

mension, die das Kind symbolisiert, undenkbar ist. Davor schrickt Bernard in Truffauts Film zurück. Er heiratet eine andere, ehe er wieder Mathilde begegnet, was schließlich zur Katastrophe führt.

Mathilde ist aber nicht nur eine modernisierte französische Lotte, sondern zugleich auch Werther: Sie ist kreativ, sie ergreift die erotische Initiative, während Bernard fast immer passiv reagiert. Als sie die Aussichtslosigkeit ihrer Situation, ihre erotische Verfallenheit an Bernhard erkennt, erschießt sie unmittelbar im Geschlechtsakt zuerst den Liebhaber und dann sich selbst – sie übertrifft in ihrer Radikalität die Werther-Liebe: Sie ist kompromisslos und schließt den anderen mit ein: Dem kleinen Tod, dem Koitus, folgt der große. So weit wären Lotte und Werther, Vorromantiker beide, niemals gegangen. Truffauts Protagonistin führt demgegenüber die romantische Liebe zu einem konsequenten Ende, freilich ohne heitere Versöhnung, wie sie Friedrich Schlegel frühromantisch in seiner *Lucinde* propagierte, Ehe als eine auf Dauer gestellte Leidenschaft.

## 9. Der Brief über eine andere

Die Liebe, nicht nur die Werthersche, hat einen Spannungsbogen, und sie hat bis zur digitalen Revolution vornehmlich ein Medium: den Brief.<sup>37</sup> Stendhal hat dem Spannungsbogen der Liebe sieben zentrale Szenen zugeordnet: erstens die Bewunderung, zweitens das Begehren, drittens die Hoffnung, viertens die erste Liebe, fünftens die Kristallisation, sechstens den Zweifel siebtens die zweite Kristallisation. Wahrscheinlich sind andere Akteinteilungen des Dramas der Liebe möglich. Hin-und-hergerissen-Sein zwischen Bejahung und Zweifel, zwischen stürmischer Nähe und Flucht; und immer in Angst, nicht geliebt zu werden oder die Liebe zu verlieren, weil die imaginäre Energie, die sie antreibt, erlöschen könnte.

Als ob es Albert gar nicht gäbe und ohne dass es zu einem offenen Liebesbekenntnis käme – nur in der Welt der Blicke, Gesten, Fingerberührungen und beredten Schweigens –, durchlaufen Lotte und Werther unter dem Vorwand freundschaftlicher Anteilnahme all diese Stadien der Liebe. Es ist nicht bloß die Ankunft des Verlobten, Alberts, der Werther in die Flucht treibt, sondern entspringt der Eigendynamik von Menschen, die sich zu nahe gekommen sind.

Erst in der Ferne schöpft die Liebe wieder Hoffnung, gewinnt sie neue Farben. Dazu die Möglichkeit des Schreibens: Der Brief des ausgehenden

37 Müller-Funk: *Die Erfindung der Liebe*.

18. Jahrhunderts ist das Medium von Intimität und Selbstversicherung, von Zweifel und Selbstoffenbarung, von Scham und Geständnis. Obschon schamhaft ist dieser Werther ganz und gar nicht, wenn er am 20. Januar an Lotte schreibt, dass er, der Rousseau-Mensch, mitten in der hölzernen Marionettenwelt eine Frau kennengelernt hat: »Ein einzig weiblich Geschöpf hab ich hier gefunden. Ein Fräulein von B. Sie gleicht Ihnen liebe Lotte, wenn man Ihnen gleichen kann.«<sup>38</sup>

Der ›authentische‹ Mensch dieser Epoche kann ganz schön raffiniert sein; nebenbei bemerkt widerlegt der Brief Roland Barthes' Ansicht, wonach Liebesbriefe nicht taktisch seien. Intentional mag das dem Liebenden so vorkommen, faktisch stimmt es sicher nicht. Was Barthes selbst an einer Stelle durch seine Interpretation bestätigt:

Als der (beim Gesandten) angestellte Werther an Lotte schreibt, befolgt sein Brief das folgende Schema: 1. Welche Freude, an Sie zu denken! 2. Ich befinde mich hier in mondäner Gesellschaft und fühle mich darin ohne sie allein. 3. Ich habe jemand getroffen, der Ihnen ähnelt und mit dem ich von Ihnen sprechen kann. 4. Ich wünsche mir sehnlichst, dass wir wieder vereint sein mögen. – Es wird, nach Art eines musikalischen Themas eine einzige Information variiert: *ich denke an Sie*.<sup>39</sup>

Was Barthes eigentümlich unterschlägt, ist das Prinzip Umweg, das in dem Brief obwaltet, der Umweg über die Eifersucht: Um den eigenen Wert zu erhöhen, muss die Eifersucht, die, wenn auch nur formal, einem anderen gehört, als Hilfsmittel eingesetzt und erprobt werden. Ein Testfall der Liebe: Die andere Frau erhöht den eigenen Status als liebenswerter und begehrter Mensch und die Eifersucht ist jenes willkommene Signal, dass sie oder er mich noch immer liebt.

## 10. Warum Werther nicht kämpfen will

Warum Werther von Anfang an aufgibt, ist Camus' großes Problem mit Werther. Die Frage ist nicht leicht zu beantworten, wenn es doch die einzige und große Liebe ist. Ob das nicht den Versuch wert wäre? Schließlich kehrt Werther ja nach seinem Aufenthalt in der feudalen Residenz in die Lotte-Welt zurück und beichtet – es ist der Zeitpunkt der zweiten Kristallisation – seinem besonnenen Freund Wilhelm:

Es ist alles gut! Ich ihr Mann! O Gott, der du mich machtest, wenn du mir diese Seligkeit bereitet hättest, mein ganzes Leben sollte ein anhaltende Gebet seyn [...] Sie meine Frau!

38 Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 134.

39 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 65.

Wenn ich das liebste Geschöpf unter der Sonne in meine Arme geschlossen hätte – Es geht mir ein Schauern durch den ganzen Körper, Wilhelm, wenn Albert sie um den schlanken Leib faßt.<sup>40</sup>

Von Anfang an weigert sich Werther, der schon vor Kierkegaard die »Krankheit zum Tode« in sich trägt, um Lotte zu kämpfen. Im Unterschied zu Kierkegaard ist sein ›Zum-Tode-krank-Sein‹ durchaus, wie der Schlusspunkt zeigt, ein Sterben-Können.<sup>41</sup> Eine rätselhafte Schwermut, eine Art von Blockade hindert ihn lange daran zu handeln. Gegen die Maxime Entweder-Oder seines Freundes Wilhelm wendet er trotzig ein:

Entweder sagst du, hast du Hoffnung auf Lotten, oder du hast keine. Gut! Im ersten Fall such sie durchzutreiben, suche die Erfüllung deiner Wünsche zu umfassen, im andern Fall ermanne dich und suche einer elenden Empfindung los zu werden, die all deine Kräfte verzehren muß. Bester, das ist wohl gesagt, und bloß gesagt.<sup>42</sup>

Der Zustand, in dem sich Liebe und Leid kreuzen, ist offenkundig der angemessene für jene Befindlichkeit, die Werther selbst als eine Krankheit zum Tode begreift. Das schließt aus, an Alberts Stelle treten zu wollen. Nichts würde Werther mehr in Verlegenheit bringen, als wenn sich Lotte ihm in die Arme würfe! Nichts wäre verderblicher für die Werther-Liebe als der Eintritt in die Welt der Verantwortung und in die Wirklichkeit jenseits der eigenen Wünsche und ein Eheversprechen wäre es allemal. In diesem Sinn ist Werther ein Vorläufer Kierkegaards und Kafkas, der um die eigene Unfähigkeit zur Prosa der gelebten Liebe weiß. So ist Albert weniger der Konkurrent als der Statthalter jenes prosaischen Lebens, das mit der Unbedingtheit und Radikalität der Werther-Liebe unvereinbar ist. Darin, dass der Roman das Anarchische und verstörend Unstillbare des Begehrens aufzeigt, ist er radikal und antibürgerlich. Was nämlich tragisch-anarchisch, uferlos-gefährlich und selbstzerstörerisch ist, das ist die Radikalität der Liebe, der er sich verschrieben hat.

## 11. Kurzer Auftritt Niklas Luhmann

Auch wenn Niklas Luhmann in seinem so spröden wie gescheiterten Buch *Liebe als Passion* nur einmal Goethes *Werther* kommentiert, so lässt sich doch behaupten, dass seine systemtheoretische Abhandlung ebenso wie Barthes *Fragments* Goethes Text zum zentralen Ausgangspunkt hat. Die

40 Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 156.

41 Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*.

42 Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 88.

Geschichte, die Luhmann erzählt, lässt sich unsoziologisch so darstellen: Moderne Gesellschaften zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht nur die Möglichkeiten zu extensiver und anonymer Kommunikation, sondern auch zu intensiv-intimer steigern. Da es Soziologen lieben, uns genüsslich darzulegen, dass die Dinge eine ganz andere Bedeutung haben, als wir ihnen beimessen, wird doch die Liebe zu einem symbolischen Code der Gestaltung von Intimität und Individualität entzaubert. Eigentlich hatten wir gedacht, wir schreiben Liebesbriefe, weil wir verliebt sind. Das sind wir wohl auch, aber zugleich, unter der Hand, tapezieren wir symbolisch unsere Innenräume aus, gestalten sie, geben ihnen Farbe und vor allem: Sprache. Wenn die Liebe nicht mehr an einen Tugendkatalog, an bestimmte Eigenschaften und konventionelle Bilderwelten geknüpft wird und sich nur mehr durch sich selbst rechtfertigt, dann ist sie autonom geworden, mit ihr werden das auch die Beteiligten. So wäre Goethes Werther als der Prototyp dieser neuen Form unkonventioneller Liebe zu verstehen. Das Authentizitätspathos resultiert aus der Annahme, dass nur die eigene Erfahrung zählt. Insofern befinden wir uns noch immer, obgleich skeptischer geworden, in der Werther-Welt:

Der Dialog von Verführung, Widerstand und Hingabe, mit dem man bis dahin zurechtzukommen zu müssen meinte, wird gesprengt und die eigentliche Liebeserfahrung zieht sich – vom Werther bis zur Lucinde – ins liebende Subjekt zurück, das nicht mehr zureichend und vor allem nicht mit hinreichendem Erfolg kommunizieren kann.<sup>43</sup>

## 12. Statt eines Schlusswortes

Mit der Individualisierung wächst die Gefahr. Werther ist eine Figur literarischer Phantasie und trotz aller realer Vorlagen eine hinreichend imaginäre Konstruktion. Er gehört in das Arsenal dessen, was Luhmann durchgängig als ›symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium‹ bezeichnet.

Briefe, Romane, Traktate geben nicht die ›Sache‹ selbst wieder, sondern die Vorstellungen, die die Menschen sich von ihr machen. Mit der Werther-Liebe wird eine Abgründigkeit sichtbar, die die Selbstausslöschung – bei Goethe wie bei Truffaut – in sich trägt. Aber nicht dieser Selbstmord sei das Verstörende, sondern dass mit dieser Liebe ein Moment ins Spiel kommt, das im Widerstreit mit dem Pragmatismus bloßen Nützlichkeitsdenkens liegt. Werther ist für Roland Barthes, der bekanntlich selbst nicht hetero-

43 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 43.

sexuell war, ein Heroe des Widerstandes, ein »Liebender« und »Utopist«, der »niemand ›verbunden‹ ist als sich selbst«:

Ich führe Werther in jenem fiktiven Fall (der eigentlichen Fiktion, der Fiktion an sich) vor Augen, wo er darauf verzichtet hätte, sich umzubringen. Es bleibt ihm dann nur noch das Exil: nicht sich von Lotte fernhalten (das hat er einmal bereits ergebnislos getan) sondern sich von ihrem Bild zurückziehen, oder schlimmer noch: jene rauschhafte Energie versiegen lassen, die man das Imaginäre nennt. Und damit beginnt »eine Art langer Schlaflosigkeit«. Eben dieser Preis ist zu entrichten: der Tod des Bildes für mein eigenes Leben.

## Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übers. Hans-Horst Hentschen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
- Camus, Albert: *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*. Übers. Hans Georg Brenner, Wolfdietrich Rasch. Hamburg: Rowohlt 1959.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werther* (1774). In: Ders.: *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften, Kleine Prosa. Epen*. Hg. Waltraud Wiethölter. Bd. 11. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker-Verlag 2006.
- Kierkegaard, Søren: *Die Krankheit zum Tode*. In: Ders.: *Werke in fünf Bänden*. Bd. 4. Frankfurt/M.: EVA 1984, S. 17–21.
- Kristeva, Julia: *Geschichten von der Liebe*. Übers. Dieter Hornig, Wolfram Bayer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.
- Lukács, Georg: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Neuwied: Luchterhand 1964.
- Lukács, Georg: *Theorie des Romans* (1916/1920). Neuwied: Luchterhand 1971.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Dichter der Philosophen. Über den Zwischenraum von Denken und Dichten*. München: Fink 2013.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Erfindung der Liebe aus dem Medium des Briefes. Sophie Mereau und Clemens von Brentano*. In: *Liebe und Widerstand. Ambivalenzen historischer Geschlechterbeziehungen*. Hgg. Ingrid Bauer, Christa Hämmerle, Gabriella Hauch. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2005 (»L' Homme. Schriften zur feministischen Geschichtswissenschaft« 10), S. 89–109.
- Plenzdorf, Ulrich: *Die neuen Leiden des jungen W.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Schlegel, Friedrich: *Lucinde*. Frankfurt/M.: Insel 1985.
- Stendhal: *Über die Liebe*. Übers. Franz Hessel. Zürich: Diogenes 1981.
- Wiethölter, Waltraud: *Kommentar*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*. 2. Auflage. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2018.



Tatjana Jukić | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, tjukic@ffzg.hr

## Austen and Osterhammel

### The Transformation of the World and the Novel in the Nineteenth Century

#### 1.

There is an embryonic theory of the novel in a letter Jane Austen wrote to her sister Cassandra on 4 February 1813, in a sentence where Austen, with habitual irony, discusses *Pride and Prejudice*:

The work is rather too light, and bright, and sparkling; it wants shade; it wants to be stretched out here and there with a long chapter of sense, if it could be had; if not, of solemn specious nonsense, about something unconnected with the story; an essay on writing, a critique on Walter Scott, or the history of Buonaparté, or anything that would form a contrast, and bring the reader with increased delight to the playfulness and epigrammatism of the general style.<sup>1</sup>

The novel, Austen suggests, forever fails to coincide with itself; it is either too much of something, that is not the novel itself, or too little of it. It follows that the novel is relative to begin with, failing to supply an *idea* of the novel. As it is, the novel can only be outstripped by light and brightness and sparkle, indeed, by the Enlightenment. Also, this may be why Austen associates »long

With a focus on J. Austen's concept-novels (*Sense and Sensibility*; *Pride and Prejudice*; *Persuasion*), I argue that *Persuasion* binds them into a trilogy. In *Persuasion*, the Napoleonic Wars are to the novel what Mr. Darcy is to Elizabeth Bennet: a foreign body that the novel learns to accommodate in terms of education, intimacy and eroticism until the novel itself, or the novel's self, has been given up for the relation it has forged. It is thus not merely to history that Austen relinquishes the education of the novel in *Persuasion*; it is to the history of revolution, or history as revolution. Austen implies that global history in the 19<sup>th</sup> century may have no other viable rationale, and that the novel is how this rationale, as well as the rationality that subtends it, is negotiated.

1 Austen: *Letters*, p. 299–300.

chapter[s] of sense« with shade: she implies that light is always also engaged by the Enlightenment as excess and enjoyment, as delight – a condition to which the novel contributes a kind of psychoanalysis. In fact, what Austen calls style may be but a name for a crisis embedded in the Enlightenment, which seeks to define itself against philosophy («a long chapter of sense») even as it invites a residual, unattached wit of the novel that is relative and not conceptual. Philosophy can hardly accommodate this residue, but the novel can; this is why the novel may be as indispensable to an understanding of the Enlightenment as is philosophy. When D. A. Miller identifies style as »the first principle, the a priori«<sup>2</sup> of Austen's fiction and Austen as *stylothete*, he actually alludes to the novel as a precursor to psychoanalysis; it is only that, rather than taking style as the first principle of her novels, Austen shows how the first principle and the a priori (concepts suggestive of philosophy) are taken up as style – nowhere so explicitly as in the famous first sentence of *Pride and Prejudice*.<sup>3</sup>

Austen's first published novel, *Sense and Sensibility* (1811), is another case in point. Ostensibly named after two concepts, as if in an attempt to pass for a philosophical essay, it works towards dismantling the conflicted concepts (sense and sensibility) into a sustained narrative relation and assonance, which is how philosophy is given up for style without losing sense or sensibility. The same is true of *Pride and Prejudice* (1813). Not only does the novel work towards dismantling the conceptual rift between pride and prejudice into a sustained narrative relation and assonance, but, by foregrounding pride and prejudice, the novel also points to a likely *excess* in the intellectual processes and to an *overvaluation* of consciousness, to which style supplies operative, if transitory, reparation.

Austen thereby hones the novel into an exercise in empiricism, so much that the novel may be where empiricism finds its exemplary articulation in the nineteenth century; Austen's fiction may be how empiricism is ushered into the nineteenth century, and reconstituted in the novel. Gilles Deleuze asserts that empiricism is like the English novel: »[i]t is a case of philosophizing as a novelist, of being a novelist in philosophy«. <sup>4</sup> This is supported by the fact that Austen's first published novels were concept-novels (*Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*), as if to suggest that the novel served the purpose of undoing concepts into relations, a narrative machine no less.

2 Miller: *Jane Austen*, p. 8.

3 »It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.« (Austen: *Pride and Prejudice*, p. 3)

4 Deleuze/Parnet: *Dialogues II*, pp. 40–43.

(Deleuze comments that empiricism may never have had another secret, and that is thinking with *and*, instead of thinking *is* and thinking for *is*.) It is only later that Austen would publish name-novels (*Mansfield Park* in 1814, *Emma* in 1816, *Northanger Abbey* in 1818), where the name serves the purpose of keeping relations together short of generating concepts.<sup>5</sup>

Tellingly, Austen's last completed novel, *Persuasion* (1818), is again a concept-novel. However, the concept it engages, persuasion, is less of a concept than a relation to begin with. Also, persuasion implies that philosophy residual to sense and sensibility, even to pride and prejudice, is given up for rhetoric, even for a kind of psychopolitics, over and above what Austen's first novels promise as psychoanalysis. What persuasion ultimately flaunts is precisely style, over and above philosophy *and* psychoanalysis, which – paradoxically – is also how style is orphaned into a precarious historical circumstance. Finally, persuasion is how sense, sensibility, pride and prejudice are brought together into a sustained assonance, as if to suggest that *Persuasion* binds Austen's three concept-novels into a trilogy, and is this trilogy's conclusion.<sup>6</sup>

## 2.

It is therefore logical that *Persuasion* should be the novel where Austen carries her theory of the novel to the extreme, until theory has been given up for the novel and betrayed. If *Sense and Sensibility* and *Pride and Prejudice* were to play against long chapters of sense, *Persuasion* is put together, scrupulously, around what Austen in 1813 called »solemn specious nonsense, about something unconnected with the story« – the history of Bonaparte. It is only that the »solemn specious nonsense« is now intimately connected with the story, so that *Persuasion* seems to be tasked precisely with eman-

5 When J. L. Austin, between 1948 and 1959, gave a series of lectures entitled *Sense and Sensibilia*, published posthumously in 1962 (a seminal work of ordinary language philosophy), this was clearly with Austen in mind, as if to recover a philosophical argument from a novel that sought to dismantle sense and sensibility as concepts. What he also dismantled was name as a placeholder of authority and authorship: *Sense and Sensibilia* is not a name so much as a relation being traced to *Sense and Sensibility*. The same applies to Austin, no longer a name so much as a relation it traces to Austen.

6 *Persuasion* was published in December 1817 (together with *Northanger Abbey*, as a four-volume set), with 1818 on the title-page; Austen died in July 1817 (see Southam: *Jane Austen*, p. 269). While *Northanger Abbey* was one of Austen's early novels, published in 1817 after revisions, reviewers note as early as 1821 that *Persuasion* »is more strictly to be considered as a posthumous work« (ibid., p. 109).

cipating the novel from a theory of the novel, the novel itself becoming an instrument of emancipation.

Indeed, *Persuasion* is pointedly historical, unlike Austen's other novels, where historical details and dates, if there are any at all, are scarce; in the words of Claudia L. Johnson, »*Persuasion* is a calculated tangle of years and dates.«<sup>7</sup> Dates proliferate and circulate, and eventually amount to a temporal excess in which the story is overdetermined, so that the narration needs to work extra hard for the novel to make sense. In *Persuasion*, narration is overtaken, like a machine pushed to the point of breakdown. Because the history thus engaged is one of Bonaparte, a history Austen identified in 1813 as alien to her narrative intelligence (a contrast no less), the novel is now in a position to accommodate the French Revolution and its Napoleonic aftermath as Elizabeth Bennet ultimately accommodates the offensive Mr. Darcy in *Pride and Prejudice*. In *Persuasion*, writing history is to Austen's novel what Mr. Darcy is to Elizabeth Bennet: a foreign body that the novel learns to accommodate in terms of education, intimacy and eroticism until the novel itself, or the novel's self, has been given up for the relation it has forged. (The novel as narrative grammar is in *Persuasion* increasingly given up for the novel as narrative syntax; the novel's intelligence, Austen implies, is syntactical.)

Marilyn Butler makes much of the fact that Austen was an anti-Jacobin author whose conservative partisanship is revealed in a »striking thing about her novels«, that »they do not mention the French Revolution and barely allude to the Napoleonic Wars.«<sup>8</sup> By casting the Napoleonic Wars in her last finished novel in the role of Mr. Darcy, and the novel in the role of Elizabeth Bennet, Austen subjects her very authorship to the scrutiny to which the novel's intelligence was subjected in *Pride and Prejudice* – only to find out that her authorship suffers the same kind of undoing, and education. While authorship is thereby divested of uncontested authority, in favor of constitutional authority (as is the case with Elizabeth, the focalizing consciousness in *Pride and Prejudice*), Austen the author seems to be guillotined in the process. Miller laments Austen the stylothete turning »suicidal«<sup>9</sup> in *Persuasion*, along with »that godlike authority which we think of as the default mode of narration in the traditional novel«, of which »Austen may well

7 Johnson: *Jane Austen*, p. 147.

8 Butler: *Jane Austen and the War of Ideas*, p. 294.

9 Miller: *Jane Austen, or The Secret of Style*, p. 69.

be the *only* English example«;<sup>10</sup> Butler reluctantly concedes to *Persuasion*'s being ideologically »ambivalent«.<sup>11</sup>

In short, it is not merely to history that Austen relinquishes the education of the novel in *Persuasion*; it is to the history of revolution, or perhaps to history as revolution. Austen implies that history in the nineteenth century may have no other viable rationale, and that the novel is how this rationale, as well as the rationality that subtends it, is negotiated. It is in this sense that *Persuasion* is also Austen's shrewd, if suicidal, comment on »[o]ne vital fact« about her authorship: »that almost all her novels were drafted, revised, and published in the 22 long years that Britain was at war with France, first with Revolutionary France (1793–1799) and then with Napoleonic France after Napoleon Bonaparte became the nation's de facto ruler (1799–1804) and then emperor (1804–1814, 1815)«.<sup>12</sup>

If this is why *Persuasion* is fundamentally a historical novel, *and* a nineteenth-century novel, it is also how the novel engages »a critique on Walter Scott«, another point Austen identified in 1813 as »solemn specious nonsense« which is alien to her narrative intelligence; on her way to being guillotined as author, Austen drops a hint that Scott's historical novels are not rational, or justified, insofar as the history they engage is not necessarily one of revolution. In *Persuasion*, Austen explicitly references Scott twice,<sup>13</sup> both times in order to remove her novel from what she perceives to be self-serving historicism and »sentimental reflexion«,<sup>14</sup> and towards radical historicity.<sup>15</sup>

### 3.

The story of *Persuasion* begins »in the summer of 1814«,<sup>16</sup> after Bonaparte's abdication, and feeds on the navy officers returning to England after the war. Yet, the financial and political spoils of the Napoleonic Wars that they are bringing to England are reshaping fast the very England their war

10 Ibid., p. 31.

11 Butler: *Jane Austen and the War of Ideas*, p. 294.

12 Johnson/Tuite: *30 Great Myths about Jane Austen*, p. 93. See Roberts: *Jane Austen and the French Revolution*, Sponberg: *Jane Austen, the 1790s, and the French Revolution* and Russell: *The Army, the Navy, and the Napoleonic Wars* for Austen in the historical context of the French Revolution and the Napoleonic Wars.

13 Austen: *Persuasion*, p. 107 and 166.

14 Ibid., p. 166.

15 See Bobinac (*Uvod u romantizam*, pp. 202–204) for Scott's historical novel as a literary template in which empiricism is somewhat unexpectedly invoked, only to be betrayed.

16 Austen: *Persuasion*, p. 7.

effort was to preserve and enforce; this is how England, paradoxically, is caught in the very revolution it was trying to fend off. In *Persuasion*, Austen's proverbial irony is all on the side of history: it is in England that the French Revolution appears to persist as a game-changing historical and politico-economic transformation. The revolution seems to be spreading like a plague, a pandemic no less; it does not seem to rely on willing agents or full-fledged revolutionary subjects (on narcissism, political or otherwise), but on relations of proximity and contiguity, whose logic is ensconced in metonymy.

Drawing on a strict analogy between epidemics and democratic writing, Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse single Austen out as an author whose »style of writing contains what might otherwise become infectious forms of social contract«, with relationships that observe »the procedures of a biopolitical fantasy being implemented in Europe at that time«;<sup>17</sup> in a comment on *Pride and Prejudice*, they conclude that »two centuries have passed without producing a novelist nearly as capable of producing a heroine who seems so disciplined because her democratic tendencies are so strong«.<sup>18</sup> *Persuasion* seems to address this very condition, by emphatically cultivating pathology; there is hardly a character in *Persuasion* not tasked with negotiating an illness, even if it is only aging. The overwhelming suggestion is that the novel itself is falling ill, a spectacle of compromised immunity. It shrinks to two volumes (in contrast to the three volumes of *Pride and Prejudice*, or *Sense and Sensibility*); its story takes place over a period of only six months, between September 1814 and February 1815 (in contrast to full seasonal cycles in Austen's first two concept-novels).

The novel opens to this effect. »Sir Walter Elliot, of Kellynch Hall, in Somersetshire«<sup>19</sup> – these being the first words of the novel – is prevailed upon to rent his family estate to Admiral Croft, newly returned from the war, in order to manage the growing debt. The baronet and »pater familias« thus begins by being ousted by an admiral, a self-made man, whose naval rank undermines the very sense of rank and inherited privilege in which the old order is based and to which Sir Walter is inordinately attached (he »never took up any book but the Baronetage«, says Austen).<sup>20</sup> Significantly, the Admiral is childless and indifferent to reproduction, as if to amplify the narrative fact, recorded in the Baronetage, that Sir Walter's only son, and heir

17 Armstrong/Tennenhouse: *Novels in the Time of Democratic Writing*, p. 30.

18 Ibid.

19 Austen: *Persuasion*, p. 1.

20 Ibid.

to Kellynch Hall, was stillborn. It is equally significant that Sir Walter's son was stillborn in the year of the French Revolution, 1789, so that 1789 makes it to the novel, and to Sir Walter's family chronicle, as the year when heirs are stillborn. Anita Sokolsky calls it »a doubly revolutionary anniversary«, because the heir was still born »on November 5 1789, [...] memorializing Sir Walter's loss of the entail simultaneous with Guy Fawkes day in the opening year of the French Revolution«. <sup>21</sup> (Armstrong and Tennenhouse note that »[e]ach of Austen's six major novels opens onto a situation where inherited property is in danger of falling into the hands of strangers«. <sup>22</sup> In *Persuasion*, however, the heir presumptive to Kellynch Hall is not only a stranger but also the novel's chief villain, which is how inheritance is irrevocably compromised in *Persuasion*. His name, moreover, is Walter Elliot, a name he shares with the novel's »pater familias«.)

Anne Elliot, the novel's focalizing consciousness, is Sir Walter's second daughter. At twenty-seven, she is all but past the marrying age; this is how reproduction, and inheritance, is further suspended, now in the very instance that the novel privileges as its mind or intelligence – not so in other Austen novels. Of the three Elliot daughters, Anne is least favored by her father and family, and most easily rejected; her father finds her »haggard«, <sup>23</sup> a proper »memento mori«, so that Anne, unlike her sisters, comes to signify reproductive junk, and a historicity that is in itself pathological. Anne responds by detaching herself and the novel from paternal authority, and into a kind of full-scale narrative emancipation; as Johnson notes, »[t]he duty of filial piety[...] is nowhere dignified with the status of being at issue here«. <sup>24</sup> It so happens that, in *Persuasion*, fathers are as stillborn as are the sons. <sup>25</sup>

The plot itself appears to have died off before it had a chance to begin: as the novel opens, Anne is locked in a stern, melancholy contemplation of the eight years that have passed since she broke an engagement to Captain Wentworth, in 1806. At nineteen, she was persuaded to fear the uncertain future of a marriage to a rash young navy officer; at twenty-seven, she regrets her decision, conscious of the fact that the future is critical and precarious *to begin with*. The focalizing consciousness in *Persuasion*, that is, is moored in the intelligence of melancholia: what Anne already knows as the novel opens is that melancholia is not so much an unhealthy attachment to a

21 Sokolsky: *The Melancholy Persuasion*, p. 138.

22 Armstrong/Tennenhouse: *Novels in the Time of Democratic Writing*, p. 20.

23 Austen: *Persuasion*, p. 4.

24 Ibid., p. 146.

25 See Heydt-Stevenson (*Austen's Unbecoming Conjunctions*, p. 183 and 186) for Anne as »memento mori«.



past loss as an urgent, uncompromising engagement with the present and the future, past the promise of self-interest. Anne appears to adumbrate Freud on melancholia, when Freud observes that melancholic persons have »a keener eye for the truth than other people who are not melancholic«, because they see the self for what it is, »petty, egoistic, dishonest, lacking in independence«.<sup>26</sup>

The novel proceeds as a function of this knowledge, confronting Anne with a narrative future that is open, urgent and precarious, so that Anne in the end knows little that she did not know as the novel began (in contrast to Elizabeth Bennet). The impression is that the novel can hardly teach Anne anything because the melancholy Anne already knows everything that the novel can teach. If this is how Austen suggests that the intelligence of melancholia is implicit to the novel, it is also how melancholia shows to entail a revolutionary psychopolitics, to which the novel then is instrumental. Therefore, when Captain Wentworth comes to face Anne again in 1814, himself newly returned from the war, what he brings to Anne, and to the novel, is not repetition but the shocking, hurtful knowledge that they meet as strangers – more so than if they were meeting for the first time (this being the true function of repetition). In a remarkable instance of free indirect style, Anne notes that »[n]ow they were as strangers; nay, worse than strangers, for they could never become acquainted. It was a perpetual estrangement«.<sup>27</sup>

Put otherwise, what Captain Wentworth brings to the novel is exactly the revolutionary rupture that Anne cannot fully accommodate as the focalizing consciousness. Hence Anne's many and emphatic attempts to »enure herself« to this »new sort of trial on [her] nerves« and »to teach herself to be insensible«.<sup>28</sup> William Galperin observes that »the impedance to joy« – »an index of something missed or bypassed« – is »very nearly a historical imperative«<sup>29</sup> in Austen's novels. Yet, while Galperin proceeds by noting that »*Persuasion* is given over [...] to restoring what was lost in the prehistory of the narrative«,<sup>30</sup> a case could be made that the contrary is exactly the point, and that Anne as the focalizing consciousness is tasked with learning that restoration is not an option. (In fact, Anne anticipates »an unknown woman« of the Hollywood melodrama that Stanley Cavell, drawing on Freud,

26 Freud: *Mourning and Melancholia*, p. 246.

27 Austen: *Persuasion*, p. 62.

28 *Ibid.*, p. 50.

29 Galperin: »*Describing What Never Happened*«, p. 356.

30 *Ibid.*

takes up as an exemplary figure of modern psychopolitics, and a limit to modern philosophy.)<sup>31</sup>

Wentworth also contributes an alternative family structure to the novel, one that contradicts the Elliots: he is Admiral Croft's brother-in-law, in a family of (naval) brothers and sisters, to which fathers and sons are not a prerogative. When in the end Anne is admitted to this family as Wentworth's wife, she is also admitted to a revolutionary community in which paternal relations are suspended; Deleuze calls it »a society of brothers« in which »alliance replaces filiation« and through which »a new universality« is forged, one he associates specifically with Herman Melville's naval fiction in the nineteenth century.<sup>32</sup>

#### 4.

This is also how land lends itself to a new territoriality, whose affinity is with the sea. As the novel progresses, land, closely described, increasingly becomes subject to a kind of navigation, an often hazardous exploration of passages, straights and »the rough, wild sort of channel[s]«<sup>33</sup> in the countryside. Rather than hosting concepts and metaphors, land itself is cultivated as metonymy in *Persuasion*, around relations of proximity and contiguity to which sea is the privileged signifier. (Austen thus seems to address – and unpack – the historical fact that, in Britain, »[a] new round of landscape enclosures, achieved through the planting of hedgerows, helped finance the Napoleonic wars«.)<sup>34</sup> The novel responds to these relations by moving the story increasingly away from the land and toward waters. The story begins at land-locked Kellynch Hall in Somersetshire but moves swiftly, and metonymically, to its different neighborhoods and then to coastal Lyme Regis, and to Bath, with its waters; significantly, the story ends not so much with Anne's marriage to Captain Wentworth as with the fact that Anne's marriage is to the naval world where marriage as concept gives way to relations of political uncertainty. This is finally reflected in *Sanditon* (1817), Austen's last, unfinished novel, where the narrative focus is on the coastal geography of the eponymous village, and on the precarious management of its waters.

31 See Cavell: *Contesting Tears*. See Auerbach: *Communities of Women and Dames: Amnesiac Selves* for a rigorous »disconnection from the past« (*Dames: Amnesiac Selves*, p. 40) in Austen's novels.

32 Deleuze: *Essays Critical and Clinical*, p. 84. »Is this Jane Austen – or Melville?«, writes Tony Tanner incisively in a comment on the sea in *Persuasion* (Tanner: *Jane Austen*, p. 230).

33 Austen: *Persuasion*, p. 85.

34 Heydt-Stevenson: *Austen's Unbecoming Conjunctions*, p. 199.

In terms of territoriality, *Sanditon* begins where *Persuasion* ends: with a radical deconstruction of the land-sea binary into a kind of narratogenic – and political – quicksand.

Austen suggests that this new territoriality is how the modern world is constituted in the nineteenth century, with the novel as its preeminent apparatus. When, in the final paragraph of *Persuasion*, she remarks on the »national importance« of the navy, which is in line with its »domestic virtues«,<sup>35</sup> she in fact invokes ›Pax Britannica‹ as a means of forging a *global* history in the nineteenth century – Jürgen Osterhammel calls it »the paradox of an *imperial* nationalism«. <sup>36</sup> As Osterhammel aptly notes, »the British elite had been the first in Europe to learn global thinking«;<sup>37</sup> Austen demonstrates how this education was accomplished with the novel as an apparatus, the novel becoming a ›Denkraum‹ of modern psychopolitics in the nineteenth century.<sup>38</sup>

That a metonymic territoriality, and rationality, was at stake in the world of ›Pax Britannica‹ is again supported by Osterhammel. He notes that »all British governments in the nineteenth century, regardless of their party composition« practiced a »low-commitment policy of managing all kinds of distance«,<sup>39</sup> their concept being one of »a country with seemingly unlimited horizons of influence, if not actual rule«. <sup>40</sup> Additionally, Osterhammel highlights the role of the navy in this transformation of the world and points out that Britain's was »the only navy capable of worldwide operations«;<sup>41</sup> he also takes note of the »nautical revolution«<sup>42</sup> inside the navy that made this possible. What ›Pax Britannica‹ involved, however, »was less

35 Austen: *Persuasion*, p. 254.

36 Osterhammel: *The Transformation of the World*, p. 452.

37 Ibid.

38 That the navy catered to the same relations as domestic fiction can be inferred from a contemporary comment, cited by Osterhammel, that »[p]eople nowhere become better acquainted with each other than at the sea. They are practically married« (*Unfabling the East*, p. 110). Even so, »a naval marriage« in *Persuasion*, as Nina Auerbach points out, is »different in kind from any other in Jane Austen's books« (*O Brave New World*, p. 123), because the sea transforms Austen's world »by the influx of a revolutionary force« (ibid., p. 119); or, as Tanner would say, »Anne's ›alarm‹ is indefinite and in the future – an integral part of her happy marriage« (*Jane Austen*, p. 245). In the words of Paul N. Zietlow, »the emphasis« in *Persuasion* is »on the precariousness of marriage« (*Luck and Fortuitous Circumstance in ›Persuasion‹*, p. 189); Jill Heydt-Stevenson notes that »[m]ore widows and widowers appear in *Persuasion* than in all of Austen's novels: out of eighteen adult characters, six have dead spouses« (*Austen's Unbecoming Conjunctions*, p. 185).

39 Osterhammel: *The Transformation of the World*, p. 457.

40 Ibid., p. 452.

41 Ibid.

42 Ibid., p. 109.

global maritime supremacy than, as Schumpeter put it, a ›global maritime police‹,<sup>43</sup> with Britain standing up »for the principle of *mare liberum*«. <sup>44</sup> When Osterhammel puts Austen first in the line of the novelists that shaped the narrative of the nineteenth century,<sup>45</sup> invested as it was in global transformation, he hints in fact at the transformation of the novel that Austen effected between 1811 and 1817, whereby the novel became a privileged site of global thinking and, with its espousal of radical historicity, the vanguard of the very historiography that finds its champion in Osterhammel's work.

This is also how Austen contributes to the concept of world literature that, at least since Johann Wolfgang Goethe, has informed the project of modernity. Most consistently in *Persuasion*, Austen seems to argue that literature (the novel in particular) is instrumental to global thinking, which is decided in a rationality that is metonymic. This is why the melancholia that Austen claims for her focalizing consciousness in *Persuasion* is not a pathology so much as a metonymic structure in which the modern world is engaged for processing – a position not alien to Freud, one century later, or to critical theory (Walter Benjamin; Carl Schmitt). Austen argues this point expressly in Chapter 23, when Anne Elliot engages in conversation with Captain Harville, a navy officer, and explains melancholia as a formation of affect that serves women to mediate their being excepted from the totality of the world (and into the domestic sphere), *and* from writing. In Anne's words, men »have always a profession, pursuits, business« that takes them »back into the world immediately«, while women »live at home, quiet, confined, and our feelings prey upon us«. <sup>46</sup> Also: »Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands.« <sup>47</sup> While Anne thereby brings literature and the world into a relation, as sense *and* sensibility are a relation, or pride *and* prejudice (Austen suggesting that world literature is not a concept so much as a metonymic composite), melancholia serves to indicate not the exclusion, of women, from this relation, but rather the impossibility of such an exclusion – hence the pain and violence of melancholia. Put otherwise, Austen's melancholia indicates that there is no escaping the world, or literature, in modernity: there is only the trace of an attempt to exclude. If this

43 Ibid., p. 451.

44 Ibid., p. 452.

45 Ibid., p. 19.

46 Austen: *Persuasion*, p. 233–234.

47 Ibid., p. 235.

is why the modern condition is fully revealed in melancholia, it is also why melancholia – and literature – may be political to begin with.<sup>48</sup>

Admittedly, ›Pax Britannica‹ was an imperial project, as Austen was an anti-Jacobin author. Yet, Austen's decision to mobilize her focalizing consciousness in *Persuasion* around melancholia, which is also how the novel triumphs over authorship, suggests that the modern world thus constituted is the world of revolutions, in which empires and authors and style, even the concept of world literature, subsist as semi-functional post-revolutionary fantasies, ones that Freud would attribute to mourning in 1917 (in contradistinction to melancholia). Osterhammel pursues this line of reasoning when he comments that, »[r]ather like the French after the revolution, the British felt themselves to be a kind of universal nation, both in their cultural achievements and in their resulting entitlement to spread them all around the world«. <sup>49</sup> What Austen examines in *Persuasion* is the exact structure of the relationship of the British in the nineteenth century, and the French Revolution with its Napoleonic aftermath. Rather than suggesting that the British are like the French after the revolution (a simile, a metaphor), Austen seems invested in showing that the British are metonymic to the French Revolution, which is also how the figural, and intellectual, template of modern revolutions is canvassed in the novel.

Also, with her emphasis on the navy as an instrument of this metonymy, Austen points to a more general, Atlantic constitution of modern revolutions, so that the French Revolution is claimed for a political project that includes the American Revolution, as well as the English Revolution before that.<sup>50</sup> In a sense, the Napoleonic Wars in *Persuasion* serve to jolt Austen's England from the complacency of post-revolutionary mourning and into revolutionary melancholia, a process already begun by the American Revolution and the loss of the American colonies. Austen may well have anticipated Carl Schmitt's grasp of the English Revolution in her novel: in *Hamlet or*

48 See Benjamin: *Origin of the German Trauerspiel* and Schmitt: *Hamlet or Hecuba* for melancholia as the modern condition. See Bobinac (*Goetheova ideja svjetske književnosti*, p. 11) on Goethe's ›Weltliteratur‹ as a preeminently »political concept« that relates to the French revolutionary wars at the time; Bobinac (*ibid.*, p. 7, 12) also references Goethe's contacts with Scott, among others, as a context for ›Weltliteratur‹. See Hunt (*Inventing Human Rights*, p. 18, pp. 187–188) for women as a signpost of political exclusion after the French Revolution; Lynn Hunt points out that, »[d]espite [the] almost unimaginable extension of political rights to groups previously disenfranchised, the line was drawn at women: women never gained equal political rights during the Revolution« (*ibid.*, p. 150).

49 Osterhammel: *The Transformation of the World*, p. 451.

50 Osterhammel notes that »revolutions« [...], prior to the French Revolution, tended to be associated more with Asia than with Europe« (Osterhammel: *Unfabling the East*, p. 495).

*Hecuba* (1956), Schmitt claims the English Revolution for the interpellation of political modernity, with Hamlet's melancholia as its ›Denkraum‹ – a position he heralds in *Land and Sea* (1942), where England's espousal of sea over land is discussed, and where Schmitt speaks of ›Raumrevolution‹, »a spatial revolution«.<sup>51</sup> In the words of Eric L. Santner, Schmitt's England progresses »from one order of deterritorialization to another, even more radical one that shifted the center of gravity of political power *from land to sea*«;<sup>52</sup> Carsten Strathausen stresses that, for Schmitt, the shift from land to sea too was »concentrated on the side of revolution«.<sup>53</sup> It is worth noting that Osterhammel cites Schmitt when he critiques the »conflict between continental and maritime powers as a fundamental trait of modern world history«, and argues against »[n]arrow conceptions of ›overseas history‹«;<sup>54</sup> his counterargument is that Britain »made huge military efforts to prevent the loss of [its] American possessions in the age of the Atlantic revolutions«.<sup>55</sup> Yet Schmitt, insisting on the deterritorialization that was launched by the English Revolution, seems to have preempted Osterhammel's critique, just as he privileged literary genres (*Hamlet* as an exemplary ›Trauerspiel‹) as a record of radical historicity, which he perceived to be definitive of modernity.<sup>56</sup>

## 5.

By shaping her focalizing consciousness in *Persuasion* around melancholia, Austen effectively confronted the novel with the conditions of the ›Trauerspiel‹. Her earlier concept novels lead the way: in both, the focalizing consciousness (Elinor Dashwood; Elizabeth Bennet) receives its education by closely studying the melancholy case of a favorite sister and confidante (Marianne Dashwood; Jane Bennet). Even though Anne Elliot, like Elinor Dashwood and Elizabeth Bennet, is surrounded by sisters, she receives little education from them. Instead, Anne Elliot is educated by managing her own melancholia, as if to suggest that the focalizing consciousness in *Persuasion* is shaped by conflating the focalizing consciousness of *Sense*

51 Schmitt: *Land and Sea*, p. 47–49.

52 Santner: *The Royal Remains*, p. 155–156.

53 Strathausen: *Myth or Knowledge*, p. 20.

54 Osterhammel: *The Transformation of the World*, p. 429.

55 *Ibid.*, p. 430.

56 See Kelly: *Carl Schmitt's Political Theory on Dictatorship* on Schmitt's theory of revolution, with a focus on the French Revolution.

and *Sensibility*, or *Pride and Prejudice*, with its melancholy sororal relation. Her name suggests as much: Anne Elliot is a zone of resonance where Eliot amplifies the sounds of Elinor and Elizabeth, whereas Anne amplifies the sounds of Marianne and Jane. Anne Elliot, in other words, does to the minds of Austen's first two concept novels what *Persuasion* does to their concepts (sense, sensibility, pride, prejudice): to borrow Santner's words, she takes them from one order of deterritorialization, and reterritorialization, to another, even more radical one.<sup>57</sup>

Austen thereby reveals the novel to be an apparatus instrumental to negotiating the modern condition. Apparently, the novel does to the nineteenth century what the ›Trauerspiel‹ did to early modernity, and invites its own analysis along similar lines. That the nineteenth century, with the novel in tow, may be critical to understanding the modern condition, especially in terms of radical historicity, can once again be inferred from Osterhammel's work. Osterhammel stresses that »[n]o other century was even nearly as much Europe's century« and that the global »history of the nineteenth century was made in and by Europe, to an extent that cannot be said of either the eighteenth or twentieth century, not to speak of earlier periods« – an influence »far beyond the sphere of colonial rule«. <sup>58</sup> Rather than press for Europe's centrality, Osterhammel's remarks expose a radical historicity that informs modern Europe, because the idea of Europe is demonstrably confined to the nineteenth century and exhausted by it. Like Austen's novel, Osterhammel's Europe in the nineteenth century forever fails to coincide with itself; it is either too much of something that is not Europe (say, of the Atlantic revolutions), or too little of it – that being how Europe contributes to the modern condition. If Austen's novel, therefore, is this Europe's intellectual template, Austen is a zone of resonance for Osterhammel, a global historian.

## References

- Armstrong, Nancy; Tennenhouse, Leonard: *Novels in the Time of Democratic Writing*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2018.
- Auerbach, Nina: *O Brave New World: Evolution and Revolution in »Persuasion«*. »English Literary History« 39.1 (1972), pp. 112–128.
- Auerbach, Nina: *Communities of Women. An Idea in Fiction*. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press 1978.

57 See Jukić (*Jane Austen i roman 19. stoljeća*, p. 18) for names in Austen's concept-trilogy.

58 Osterhammel: *The Transformation of the World*, p. xx.



- Austen, Jane: *Letters*. Ed. R. W. Chapman. London, New York, Toronto: Oxford University Press 1959.
- Austen, Jane: *Persuasion*. London: Penguin 1994.
- Austen, Jane: *Pride and Prejudice*. Ed. Pat Rogers. Cambridge: Cambridge University Press 2006.
- Benjamin, Walter: *Origin of the German Trauerspiel*. Trans. Howard Eiland. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press 2009.
- Bobinac, Marijan: *Uvod u romantizam*. Zagreb: Leykam international 2012.
- Bobinac, Marijan: *Goetheova ideja svjetske književnosti. Uz jubilej »časopisa za svjetsku književnost«*. »Književna smotra« 51/194.4 (2019), pp. 7–16.
- Butler, Marilyn: *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford: Clarendon Press 1987.
- Cavell, Stanley: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1996.
- Dames, Nicholas: *Amnesiac Selves. Nostalgia, Forgetting, and British Fiction, 1810–1870*. Oxford, New York: Oxford University Press 2001.
- Deleuze, Gilles: *Essays Critical and Clinical*. Trans. Daniel W. Smith, Michael A. Greco. London, New York: Verso 1998.
- Deleuze, Gilles; Parnet, Claire: *Dialogues II*. Trans. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam. New York: Columbia University Press 2007.
- Freud, Sigmund: *Mourning and Melancholia*. In: Sigmund Freud: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Vol. XIV. London: The Hogarth Press 1957, pp. 243–258.
- Galperin, William: »Describing What Never Happened«: *Jane Austen and the History of Missed Opportunities*. »English Literary History« 73.2 (2006), pp. 355–382.
- Heydt-Stevenson, Jill: *Austen's Unbecoming Conjunctions. Subversive Laughter, Embodied History*. New York: Palgrave Macmillan 2005.
- Hunt, Lynn: *Inventing Human Rights. A History*. New York, London: W. W. Norton & Company 2007.
- Johnson, Claudia L.: *Jane Austen. Women, Politics, and the Novel*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1988.
- Johnson, Claudia L.; Tuite, Clara: *30 Great Myths about Jane Austen*. Hoboken: Wiley Blackwell 2020.
- Jukić, Tatjana: *Jane Austen i roman 19. stoljeća: obrazovanje fokalizacijske svijesti*. »Književna smotra« 52/195.1 (2020), pp. 11–19.
- Kelly, Duncan: *Carl Schmitt's Political Theory of Dictatorship*. In: *The Oxford Handbook of Carl Schmitt*. Eds. Jens Meierhenrich, Oliver Simons. Oxford: Oxford University Press 2016, pp. 217–244.
- Miller, D. A.: *Jane Austen, or The Secret of Style*. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2003.
- Osterhammel, Jürgen: *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century*. Trans. Patrick Camiller. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2014.
- Osterhammel, Jürgen: *Unfabling the East. The Enlightenment's Encounter with Asia*. Trans. Robert Savage. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2018.
- Roberts, Warren: *Jane Austen and the French Revolution*. London: The Athlone Press 1995.
- Russell, Gillian: *The Army, the Navy, and the Napoleonic Wars*. In: *A Companion to Jane Austen*. Eds. Claudia Johnson, Clara Tuite. Oxford: Wiley-Blackwell 2009, pp. 261–271.
- Santner, Eric L.: *The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago, London: The University of Chicago Press 2011.

- Schmitt, Carl: *Hamlet or Hecuba. The Intrusion of the Time into the Play*. Trans. David Pan, Jennifer R. Rust. Candor: Telos Press 2009.
- Schmitt, Carl: *Land and Sea. A World-Historical Mediation*. Trans. Samuel Garrett Zeitlin. Candor: Telos Press 2015.
- Sokolsky, Anita: *The Melancholy Persuasion*. In: *Psychoanalytic Literary Criticism*. Ed. Maud Ellmann. London, New York: Longman 1994, pp. 128–142.
- Southam, B. C. (ed.): *Jane Austen. The Critical Heritage. Volume 1, 1811–1870*. London, New York: Routledge 1995.
- Spongberg, Mary: *Jane Austen, the 1790s, and the French Revolution*. In: *A Companion to Jane Austen*. Eds. Claudia Johnson, Clara Tuite. Oxford: Wiley-Blackwell 2009, pp. 272–281.
- Strathausen, Carsten: *Myth or Knowledge: On Carl Schmitt's »Hamlet or Hecuba«*. »Telos« 153 (Winter 2010), pp. 1–23.
- Tanner, Tony: *Jane Austen*. London: Macmillan 1986.
- Zietlow, Paul N.: *Luck and Fortuitous Circumstance in »Persuasion«: Two Interpretations*. »English Literary History« 32.2 (1965), pp. 179–195.

**Endre Hárs** | Szegedi Tudományegyetem, hars@lit.u-szeged.hu

## »Actenmässig erwiesene Thatsachen«<sup>1</sup>

### Datenverwaltung und Propaganda im Prozess von Tisza-Eszlár (1882/83)

Der berühmt-berüchtigte Blutmordverdacht und Prozess von Tisza-Eszlár (1882/83) verliert kaum an Aktualität. Gründe dafür sind zum einen die ›im Auge des Sturmes‹ liegende ›Stille‹ – der für Tendenzprozesse charakteristische Mangel an erwiesenen Tatsachen –, zum anderen die von den Zeugenaussagen bis zu den Presseberichten reichende Dynamik der erzwungenen Wahrheitsproduktion. Auch dieser Prozess war durch starke und international wirksame politisch-ideologische Rückkopplungseffekte bestimmt und hatte einen nachhaltigen Diskurscharakter mit politischen Konsequenzen. Die Affäre<sup>2</sup> steht mit den Pogromen im Zusammenhang, die nach dem Attentat auf Zar Alexander II. zwischen 1881 und 1884 gegen russische Juden verübt worden sind. Die jüdischen Flüchtlinge, die die galizischen Grenzen der Monarchie passiert hatten, kippten den Status quo des althergebrachten, ›häuslichen‹ ungarischen Antisemitismus und waren für die Radikalen ein willkommenes

Der Beitrag beschäftigt sich mit vier historiografischen Untersuchungen der Affäre von Tisza-Eszlár (1882/83). Die ungebrochene Aktualität des berühmt-berüchtigten Prozesses lässt sich zum einen auf das Fehlen erwiesener Tatsachen zurückführen, zum anderen mit dem von den Zeugenaussagen bis zu den Presseberichten reichenden politischen Diskurscharakter erklären. Im Rahmen der Analyse wird der Zusammenhang zwischen Zeugenschaft und symbolischer Rückkopplung erläutert und mit der Nachhaltigkeit des Falls als historischem Dilemma konfrontiert.

1 Nathan: *Der Prozess von Tisza-Eszlár*, S. 31. Im Weiteren mit der Sigle PN.

2 Zu den Ereignissen vgl. Hárs: *Skandal und Genre*, S. 120–123.

Anlass zur politischen Betätigung, die wiederum Unterstützung aus dem westlichen Europa erhielt. In diesem Umfeld gewann das Verschwinden der vierzehnjährigen Esther Solymosi nebst den hinzukommenden unglücklichen Umständen besondere Relevanz. Die fünfzehn Monate währende Geschichte schuf einen Präzedenzfall für Hassparolen und für prinzipielle Propaganda, auf die im Späteren ungeachtet dessen zurückgegriffen werden konnte (und auch wird), dass sich die konkreten Anschuldigungen als unbegründet erwiesen und der Prozess mit einem Freispruch endete.

Das Thema fand reichen literarischen, filmischen und theatralischen Niederschlag, trägt aber auch im historiografischen Diskurs immer wieder neue ›Früchte‹. Während die literarischen und künstlerischen Bearbeitungen – bei aller Nähe zum Dokumentarismus – immer auch von ihrer ›Lizenz‹ der Fiktionalisierung Gebrauch machen, herrscht bei den Historikern der Anspruch auf Wahrheitsfindung vor. Dennoch werden die Urteile auch in dieser Sparte immer wieder durch die Grundhaltung und die Rhetorik der Autoren relativiert. Um dies zu veranschaulichen sollen im Folgenden vier Arbeiten herangezogen werden: zunächst Paul Nathans Prozessbericht aus dem Jahre 1892 und Iván Sándors Studie von 1976 – beides Werke, deren Entstehung undenkbar wäre ohne den jeweiligen historischen Kontext, dem sie entwachsen sind. Darüber hinaus werden zwei groß angelegte historistische Werke der jüngsten Zeit, György Kövérs Untersuchung von 2011 und László Blutmans juristische Relektüre des Prozesses von 2017 als Dokumente vorgestellt, die zusätzlich zum wissenschaftlichen Anspruch auch die Nachhaltigkeit des historistischen Dilemmas des Falls ›Tisza-Eszlár‹ zu verstehen helfen.

Nathans »Antisemitisches Kulturbild« richtet sich ›zehn Jahre danach« explizit gegen den internationalen, vor allem deutschen Antisemitismus und ist eine Kampfschrift, die zum einen auf den »Prozessakten und d[en] stenografischen Aufzeichnungen über die öffentlichen Gerichtsverhandlungen« (PN, S. V) beruht, zum anderen kein Hehl aus der grundsätzlichen moralischen und politischen Haltung des Verfassers macht. Nathan polemisiert offen gegen »die abstossende Corruption, die grenzenlose Verlogenheit, den blinden Hass, die thurmhohe Frivolität« (PN, S. VII) der historischen Protagonisten und verschont dabei vor allem seine eigenen Landsleute bzw. seine Nation als »eine Nährquelle der gleichen Bewegungen in Russland und in Ungarn« (PN, S. 2) nicht. Er modelliert die Affäre als eine Konstellation, in der auf der einen Seite die antisemitischen Wortführer, »der kleinstädtische Mittelstand« (PN, S. 95), die »Land-Gentry« (PN, S. 96) und der internationale Antisemitismus, auf der anderen Seite »die unparteiische Oeffentlichkeit« (PN, S. 44), »die Civilisation« (PN, S. 73)

einander gegenüberstanden.<sup>3</sup> In der Bemühung, die »Darstellung des Verlaufes der Begebenheiten nur von ihrer logischen Denkbarkeit bestimmen [zu] lassen« (PN, S. 96), erblickt Nathan die größte Herausforderung in der »antisemitische[n] Taktik«, »daß man keine Behauptungen mit begründeten Beweismitteln aufstellt, sondern dass man Verdächtigungen ausstreut« (PN, S. XXXVIII) und dadurch eine falsche (Teil-)Öffentlichkeit schafft. Dieser Überzeugung folgend werden zum einen die die Affäre begleitenden politischen und Medienereignisse, zum anderen der Prozess selbst untersucht. Nathan zerlegt die öffentlichen Reden und Streitschriften, allen voran die Zeugenaussagen, und entlarvt »die Tendenz der Untersuchung« (PN, S. 183) und deren Widersprüche. Als Ankläger der ehemaligen Ankläger spart er bei allem Detailreichtum nicht an sarkastischen Kommentaren und rekapituliert sowohl die Geschichte des (vermeintlichen) Mordes als auch die Geschichte des (vermeintlichen) Leichenschmuggels »vom Standpunkt des Psychologen« (PN, S. 289) aus. Sein Buch nimmt die erst weitere zehn Jahre später geschriebenen Memoiren von Karl von Eötvös<sup>4</sup> in zwei Hinsichten vorweg.<sup>5</sup> Erstens gilt der Antisemitismus – »der antisemitische Terrorismus« (PN, S. 163 und 165) – auch für Nathan als der eigentliche Motor der Ereignisse und wird in dieser Eigenschaft zum eigentlichen Akteur stilisiert bzw. personifiziert:

Der Antisemitismus hatte seine Aufgabe vortrefflich gelöst, und das Publikum war ganz und gar geschaffen, den Knaben [Moritz Scharf, E.H.] noch in tiefere sittliche Verwilderung hineinzutreiben; [...] In diesen Gedankengang trieb der Antisemitismus den Knaben hinein; [...] Mit dem Selbsterhaltungstrieb hatte der Antisemitismus den Jungen an die eigene Sache gefesselt [...]. Im Interesse der Angeklagten [...] fürchtete man nichts so sehr, als dass der Antisemitismus sein Werk durch die Beseitigung von Moritz Scharf krönen werde [...]. (PN, S. 239–241)

Der Antisemitismus spielt in dieser Rhetorik dieselbe Rolle, wie die von Eötvös vorausgesetzte geheime Verschwörung, »der geheime Rat«<sup>6</sup> der Antisemiten. In semantischer Hinsicht geht es um eine Gruppe von Menschen, um die konkrete Körperschaft von Ideologieträgern, in rhetorischer Hinsicht

- 3 Letztere befand sich bzw. befindet sich Nathan zufolge auch seither im Zugzwang und habe sich damals durch ein »verhängnisvolles Geschehenlassen« (PN, S. 77) schuldig gemacht. Dennoch befand sie sich (und befindet sich ständig) in ihrem Kampf um den »gerechtere[n] Richterspruch« (PN, S. 64) grundsätzlich im Vorteil.
- 4 Eötvös: *A nagy per*.
- 5 Es gibt auch eine inhaltliche Übereinstimmung. Nathan schreibt – ohne auf Eötvös' diesbezügliche Strategie im Prozess einzugehen – der Leicheninspektion eine besondere Rolle zu, sodass er im Anhang gerade diese Dokumente anführt. Wie für Eötvös sind auch für ihn die ärztlichen Untersuchungen ausschlaggebender als der widerspruchsvolle Komplex der Zeugenaussagen.
- 6 Eötvös: *A nagy per*, S. 23, danach mehrfach.

wird ›der Antisemitismus‹ jedoch auch zu einer verblüffenden Metonymie: zum Subjekt jedweder Ideologie, zum Produkt des rhetorischen Radikalismus. Dies führt zur zweiten Gemeinsamkeit mit Eötvös: Die kritischen Intentionen des Verfassers, seine bewusste Gegen-Propaganda, erwecken den Verdacht der Voreingenommenheit. Zwischen Dokument und Programmschrift besteht ein Spannungsverhältnis. Während es sich bei Eötvös *nur* um die Memoiren eines Beteiligten handelt, ist dieser Sachverhalt bei Nathan ein Handicap der sonst gewissenhaften historischen Darstellung. Allerdings ist das ein gewolltes Handicap: Nathans Verdienst ist nicht nur, dass er die Affäre dem deutschen Publikum zugänglich gemacht und dabei zahlreiche Dokumente verdeutscht hat, sondern auch, dass er den Fall in den deutschen Kontext einbettet. Seine eigentliche Zielscheibe sind nicht die ungarischen Akteure, sondern die deutschen, allen voran seine Zeitgenossen. An diesem Punkt gibt seine Schrift den historistischen Anspruch bewusst auf und stellt sich in den Dienst einer Mission.

Politisches Engagement und eine starke Tendenz zur Vergangenheitsbewältigung kennzeichnet auch Iván Sándors Studie *Die Akten der Untersuchung. Bericht über die Umstände des Prozesses von Tisza-Eszlár* (1976).<sup>7</sup> Sándor hat seinerzeit als einer der ersten<sup>8</sup> das Schweigen im sozialistischen Ungarn über den ungarischen Antisemitismus und den Holocaust gebrochen. Ausgehend von der Beobachtung einer »Brücke der Stille« (SI, S. 9), die Vergangenheit und Gegenwart mehr trennt als verbindet, nimmt er sich vor, »die Vorgeschichte, den Kontext, die Konsequenzen und das Nachleben des Dramas von Tisza-Eszlár« (SI, S. 24) als Konstituenten eines umfassenden historischen Zusammenhangs zu untersuchen. Sein Ausgangspunkt ist erschütternd: Er zitiert aus Interviews, die er seit 1973 in Tisza-Eszlár aufgezeichnet hat, und belegt damit das (so gut wie) uneingeschränkte Fortleben der Beschuldigungen und der Aberglauben, die im ehemaligen Prozess nicht nur die jüdischen Protagonisten und Protagonistinnen, sondern das Judentum überhaupt betroffen haben. Die Diagnose des historischen Unwissens ergänzt er mit der des falschen Bewusstseins (SI, S. 150). Demnach sei das historisch und sozialhistorisch begründete falsche Geschichtsbild (SI, S. 10f.) des ungarischen Nationalismus (bzw. Ost-Mittel-Europas; SI, S. 25) die Ursache dafür, dass die Affäre damals nicht nur zustande kommen, sondern auf die genannte Art und Weise, nämlich ohne Konsequenzen für die Ankläger bzw. ohne Wiedergutmachung der behördlichen Übergriffe,

7 Sándor: *A vizsgálat iratai*. Im Weiteren mit der Sigle SI.

8 Zeitgleich erschien György Száraz' berühmter Großessay *Egy előtélet nyomában*, ein ebenfalls nachhaltiger Beitrag zur erst später fortgeführten Diskussion.

abgeschlossen werden konnte. Tisza-Eszlár bildet für Sándor nur den Kern, bietet nur das historische Exempel für ein schwerwiegenderes Umfeld der Verhaltensnormen (SI, S. 90) und Apparaturen der politischen Manipulation (SI, S. 51 und 58). Dieser Überzeugung folgend stellt er einen direkten Zusammenhang zwischen der Affäre und dem ungarischen Holocaust (SI, S. 20f. und 100–102) bzw. den Reflexen der Gegenwart her. Er vergleicht den Ausgang des Prozesses mit dem der Dreyfuss-Affäre, um im historischen Dreieck von »Öffentlichkeit, aggressivem Apparat und widerständischen Kräften« (SI, S. 132) erstere, »die neutrale Mehrheit« (SI, S. 144) als die langfristig gefährlichste Komponente hervorzuheben. Deren Passivität war, so Sándor, »nur scheinbar, deren Mitleid mit den Opfern ohne Gewähr; sie hat später als stummer Zeuge der nationalen Tragödien jene ›historische Verhaltensform‹ repräsentiert, die, unter Bewahrung ihrer Distanz zu den Ereignissen, die Basis der unterdrückenden Macht und der Volksmanipulation bildete« (SI, S. 144f.). Diese Diagnose wirkt im Hinblick auf die Entstehungszeit der Studie (1976) und die jüngste Geschichte verblüffend politisch und steht mit Sándors besonderem Interesse für die Rolle Karl von Eötvös' im Einklang. Dieser sei bereit gewesen, in freier »Variation seines Lebens«, d.h. entgegen aller Erwartung, »sich mit den Fragen seiner Zeit zu konfrontieren und seinen Aufgaben zu stellen« (SI, S. 25). Eötvös habe sich von seinem Rechtsgefühl leiten lassen (SI, S. 15–17), er wurde dadurch zum unbequemen Sonderfall und zugleich zum Maßstab der politischen Handlungsfähigkeit. Letztere avanciert in Sándors düsterem historischen Überblick zum politischen Gegengewicht und dieses Doppel von Geschichtsbild und Imperativ – in seinen Worten von »Verhalten und Auftrag« (S. 24 und 144) – kehrt auch in den Nachworten zu den Ausgaben von 1983 und 2004 zurück. Vor allem in dem neueren Nachwort deutet sich ein wiederholter Rückschlag an. Sándor beobachtet die Konvergenz christlich-konservativer und rechtsradikaler Stellungnahmen – mitunter auch »in Massenversammlungen der größten oppositionellen Partei« (SI, S. 162) – und weiß auch vom neueren rechtsradikalen Esther Solymosi-Kult. Das kritische Porträt des späten 19. Jahrhunderts sei folglich aktuell, die *longue durée* des Skandals dauere an, und es sei ein schwacher Trost, wenn dadurch auch seine Studie aus den 1970er Jahren eine weiterhin zwingende Lektüre bleibt.

Seither wurde auch die Forschung über den Fall Tisza-Eszlár fortgeführt, mit erhellenden, aber auch unerwarteten Ergebnissen. Stellen die Werke von Nathan und Sándor eine Kombination von historischer Analyse und engagierter Kritik dar, so kommen Stellungnahmen, wenngleich unvergleichbar subtiler, auch in den historiografischen Werken der jüngsten



Gegenwart zur Sprache. György Kövérs großangelegte Untersuchung *Das Drama von Tisza-Eszlár. Sozialhistorische Perspektiven* (2011)<sup>9</sup> steht in der Tradition von Dorfmonografien und verlegt den Akzent vom Prozess auf das historische Milieu, die Protagonisten und Protagonistinnen der Affäre. Das methodische Zentrum bildet das historische Umfeld, eine in der Vergangenheit Ungarns wurzelnde, »das Unten und das Oben«, »das Lokale und das Landesweite« (KG, S. 9) verbindende Konfliktlage als Ermöglichungsumstand des Vorfalles. Hierbei bzw. für das titelgebende Stichwort ›Drama‹ beruft sich Kövér auf Victor Turners Begriff des ›sozialen Dramas‹, dem zufolge historische Situationen auf einem labilen, auf die Akteure bezogenen Gleichgewicht beruhen und aus demselben Grund jederzeit eskalieren können. Nach Kövérs Ansicht erweist sich auch die soziale Ordnung von Tisza-Eszlár als ein »gärendes, wallendes Moor« (KG, S. 11), das – wie historisch erwiesen – leicht in Brand aufgehen kann.

Der Historiker macht gleich zu Beginn klar, dass er die offen gebliebenen Fragen von Tisza-Eszlár, z.B. die Frage, was wirklich geschehen, bzw. was Esther Solymosi tatsächlich widerfahren ist, nicht klären werde.<sup>10</sup> Stattdessen entscheidet er sich für ein »Minimalprogramm« (KG, S. 503), für eine Dokumentenanalyse, als deren Ergebnis erläutert werden kann, »welche historischen Akteure, auf welche Art und Weise und in welche Richtung« (KG, S. 503) die Rekapitulation der Ereignisse zu manipulieren und in ein zusammenhängendes Narrativ zu verwandeln trachteten. Mit diesem Vorsatz wird zwar im Einzelnen jedes Bedenken hinsichtlich des Tendenzcharakters der Affäre aus dem Weg geräumt, aber auch jedes abschließende Urteil vermieden. Ersteres, die Beseitigung der Zweifel, ist in der Argumentation angelegt und wird immer wieder durch (rhetorische) Fragen, kleine Anmerkungen und ironische Anspielungen explizit gemacht. »Wäre das alles nur Zufall?« (KG, S. 345), fragt der Historiker angesichts der bedenklichen Umstände der Untersuchung Barys, denn »[d]ie Fäden laufen nicht zusammen« (KG, S. 346), »es löst sich immer etwas auf« (KG, S. 348). Kövér berichtet vom »zeitlichen Durcheinander« (KG, S. 358) der Aussagen, von der »Anreicherung der Texte« (KG, S. 35) der Protokolle, von »Filmrissen« (KG, S. 344) und »Interferenzen« (KG, S. 469) bei den Akteuren. Man liest lakonisch bis leicht ironisch klingende Sätze wie z.B. die folgenden: »Bary hat also Diskrepanzen zu schlichten, um nicht zu

9 Kövér: *A tiszaeszlári dráma*. Im Weiteren mit der Sigle KG.

10 Er beruft sich mehrfach und dezidiert auf die Position des Historikers, der sich in zeitlichem Abstand zum Geschehen, bzw. in disziplinärer Differenz zu anderweitigen Zuständigkeiten, etwa zum juristischen Diskurs und zur Kriminalpathologie befindet.

sagen, zu verwischen versucht.« (KG, S. 451); »Bis zur Verhandlung hat sich der Kerzenschein im Kopfe der Frau Solymosi zum göttlichen Licht gesteigert.« (KG, S. 353); »Freilich, der Untersuchungsrichter hat sich nicht gerade bemüht, Entlastungszeugen zu finden.« (KG, S. 353)<sup>11</sup>

Diesen im Einzelnen konsequent vorgetragenen Zweifeln wird andererseits kein deutlich konturiertes Fazit, geschweige denn ein moralisches Urteil zur Seite gestellt. In Kövérs Analyse stehen nicht die Unhaltbarkeit der Beschuldigungen und das Skandalöse des gesamten Vorfalls im Vordergrund. Die Stelle von Nathans und Sándors offenem Engagement nimmt ein ›stilles Engagement‹<sup>12</sup> ein, und das eigentliche Interesse richtet sich darauf, zu erläutern, »wodurch und mithilfe welcher Mittel die Akteure der Geschichte dazu beigetragen haben, dass die Blutmordanschuldigung von Tisza-Eszlár aus Anlass des Verschwindens von Esther Solymosi [...] zunächst Raum gewonnen hat und später widerlegt wurde« (KG, S. 705). Es geht darum, nachzuweisen, dass man in Fällen wie diesem »über die Augenzeugen mehr erf[ährt], als darüber, was sie wirklich gesehen haben konnten.« (KG, S. 472) Dafür verzichtet der Historiker darauf, »die Antagonismen miteinander versöhnen zu wollen« (KG, S. 502), und will stattdessen das Gesamtporträt der historischen Situation erstellen.

Dabei wird die Metaphorik des ›sozialen Dramas‹ Turnerscher Prägung auch dadurch verstärkt, dass sich im Gerichtssaal in Nyíregyháza tatsächlich ein ›Drama‹ bzw. ein wahres Schauspiel mit echten Zuschauern abspielt. Hat bereits Nathan diesen Charakter des Prozesses hervorgehoben,<sup>13</sup> so greift Kövér erst recht und bewusst auf dieses Vokabular zurück: »Wie sonst in der Geschichte üblich, wurden die Episodisten eines schwerfälligen Alltags von einem Augenblick zum anderen, schlagartig, zu lokalen Darstellern auf der Bühne der Ereignisse.« (KG, S. 252)<sup>14</sup> Kövér macht sich das metaphorische Feld zwischen sozialem Drama und »Bühnenstück«<sup>15</sup> auch insofern zunutze, als zum ›literarischen‹ Verständnis seines Stoffes auch

- 11 Weitere Beispiele: »Bary hat sowohl als Untersuchungsrichter als auch als Memoirenschreiber alles getan, um aus den Geschichten der Zeugen ein zusammenhängendes Textkorpus zu schaffen [...], kein Wunder also, wenn bei ihm die Veränderungen (und Widersprüche) der Zeugenaussagen abhandeln kommen.« (KG, S. 360); »Auf den ersten Blick ist das erste pathologische Protokoll eine recht gut redigierte Konstruktion. Vielleicht ist sie allzu gut.« (KG, S. 477)
- 12 »Wer auch nur ein wenig von den Prozessmaschinerien des 20. Jahrhunderts gehört hat, [...] wundert sich nicht bei der Lektüre von so viel Unwahrscheinlichkeit.« (KG, S. 457)
- 13 »Die Verhandlungen ersetzen den Rennplatz« (PN, S. 70); »zweiter Act« (S. 44); »Schauspiel« (S. 163, 178); »ein denkwürdiges Schauspiel« (S. 38); »Operette«/»Roman« (S. 302).
- 14 Vgl. »Moritz' Drama« (KG, S. 508), »Regisseur« (S. 508), »Performance« (S. 524), »Spektakulum« (S. 520), »Lebensbild« (S. 521).
- 15 »Als hätten sie der Verhandlung als einem Bühnenstück beigeohnt.« (KG, S. 523)

die Historikerreflexion beiträgt. Wo man stets angehalten ist, »im Wald der Fiktionen herum[zuirren]« (KG, S. 503), ist es allzu verständlich, wenn man den Wahrheitsanspruch der Wiedergabe so vieler widersprüchlicher Narrative selbst eingrenzt.<sup>16</sup> In diesem Licht muss der Historiker seine eigene »Literarisierung der Wahrheit« (KG, S. 520) erklären und sich selbst als Erzähler ausweisen. Insofern ist das genannte ›stille Engagement‹ ein Zugeständnis an die Selbstkritik der Disziplin und keine Verharmlosung der historischen Ereignisse.

Kövér's Auseinandersetzung mit einem Fall, der vormalig von der Ideologiekritik – wengleich nicht vom Rechtsextremismus der Gegenwart – mit aller Deutlichkeit abgetan wurde, hat die ›Wiederaufnahme des Prozesses‹ zum Ergebnis, obwohl sich der Autor explizit dagegen verwehrt.<sup>17</sup> Seine Methode bewirkt, dass er zwar die Unhaltbarkeit »der in der Anklage konstruierten kontrafaktischen Hypothese« (KG, S. 705) konstatiert, jedoch auch Behauptungen in seinem Text stehen lässt, denen zufolge »letztlich weder die über ein Jahr währende Untersuchung, noch die über einen Monat reichende Schlussverhandlung, noch die unermüdliche juristische Aktivität bzw. Attitüde zu einem ausreichenden Ergebnis geführt haben« (KG, S. 540). Dadurch wird zwar nur die gerichtliche Entscheidung historisiert und die ebenfalls ausführliche Behandlung der unmittelbaren Nachgeschichte motiviert, dennoch hat das Verfahren eine ›Wiederbelebung‹ der Fragestellung zur unerwünschten Konsequenz. Diese erblickt man allerdings nicht so sehr bei Kövér, als vielmehr in Blutmans Untersuchung.<sup>18</sup> Dieser betont nachdrücklich, dass das Verschwinden Esther Solymosis ein »bis heute« ungeklärtes »Rätsel« (BL, S. 10f.) geblieben sei, und opponiert gegen all die Meinungen, die den Fall als abgeschlossen betrachten. Er nimmt denjenigen Faden auf, den Kövér bewusst<sup>19</sup> hat liegen lassen: die juristische Perspektive.

Blutman versucht in der Auswertung der Affäre die Frontstellung zwischen der sogenannten »maßgeblichen« öffentlichen Meinung des »Mainstreams« (BL, S. 61) und der ›minderheitlichen‹, antisemitischen Vorstellung zu umgehen und einen in ideologischer Hinsicht unvoreingenommenen, juristischen Standpunkt einzunehmen. Bei Hintanstellung des historischen Kontextes und des Problems des Antisemitismus diskutiert er den Prozess-

16 »Kann er [der Historiker, E. H.] überhaupt zu einem Ergebnis kommen, indem er mit der Wiedererschaffung [sic] der Geschichte experimentiert? Was kann die Nachwelt mit den Augen anderer erblicken? Worauf richtet sich der Blick des Historikers, der nie dagewesen ist, an nichts teilgenommen hat?« (KG, S. 460)

17 Vgl. KG, S. 11.

18 Blutman: *A rejtélyes tiszaeszlári per*. Im Weiteren mit der Signle BL.

19 Vgl. KG, S. 547 und 433.

verlauf bzw. -ausgang und meint, dass dieser »die Nachwelt in mehrfacher Hinsicht in die Irre geführt« (BL, S. 62) habe. Seine Argumentation nähert sich dabei einer Rehabilitierung des viel kritisierten Untersuchungsrichters,<sup>20</sup> während die Verteidigung prinzipiell schlecht abschneidet. Bezogen auf die Memoiren von Eötvös und Bary schreibt er: »Bary schrieb in trockener juristischer Sprache und konzentrierte sich auf das rationale Überzeugen. Er wollte, er konnte nicht wie Eötvös mit den Gefühlen des Lesers spielen. Eötvös zu lesen ist, auch wenn er fragwürdige Geschichten erzählt, angenehmer als wenn Bary über die Wahrheit schreibt.« (BL, S. 83) Blutmans Haupteinwand ist, dass die damals wie heute vorherrschende Beurteilung der Affäre durch die Kritik am Antisemitismus beeinflusst sei und dass dies eine ›gewissenhafte‹ Auseinandersetzung mit den Tatsachen verhindert habe (BL, S. 86). Die Verteidigung und die Staatsanwaltschaft hätten sich darüber hinaus notgedrungen nur auf die Anklagepunkte konzentriert, ohne im Fall selbst Klarheit zu verschaffen. Genau dies nimmt sich Blutman vor, um das in Tisza-Eszlár Geschehene herauszustellen. Zu diesem Zweck trifft er eine Kövérs Ansatz diametral entgegengesetzte Entscheidung. Er beschließt, die Gültigkeit des weitverzweigten Korpus von Urkunden, Protokollen, Berichten und Erinnerungen einzuschränken und den Protokollen, dem offiziellen Prozessmaterial selbst den Vorrang zu geben. Denn der »sichere Punkt« im Fall sei nur die Feststellung dessen, »wer was getan (gesagt) oder nicht getan (gesagt) hat« (BL, S. 10).<sup>21</sup> Die im Prozess festgehaltenen Daten lassen sich, so Blutman, nur als solche, in Abwägung und kritischer Sichtung des Prozessmaterials prüfen (BL, S. 107), bei Hintanstellung anderweitiger, z.B. in den Medien dokumentierter Informationen.

Diese Art Reduktion verblüfft tatsächlich den der ›maßgeblichen‹ Meinung verpflichteten Leser. Blutmans Zielsetzung hat nämlich zur methodischen Folge, dass die Zeugenaussagen und die Untersuchungsprotokolle diversifiziert, d.h. im Einzelnen auch dann ernst genommen werden, wenn sie damals widerrufen, später widerlegt oder durch umfassendere Kontexte aufgehoben wurden. Blutman wertet z.B. im Hinblick auf die erzwungenen Zeugenaussagen auch die Gegenaussagen des Verhörpersonals gewissenhaft aus,<sup>22</sup> wodurch letztlich der Verdacht der behördlichen Übergriffe relativiert

20 Blutman attestiert Bary einen »mittleren Standpunkt« (BL, S. 83).

21 »[D]ie strafrechtliche Wahrheit können wir durch die Analyse des Verhaltens und der wörtlichen Äußerungen der konkreten Personen erlangen, nicht jedoch aus gesellschaftlichen Tendenzen ableiten.« BL, S. 95 (i.O. teilweise kursiviert).

22 Blutman nennt die Bevorzugung des Prozessmaterials das erste methodische Prinzip der Analyse. Das zweite Prinzip bezieht sich auf die ›Wörtlichnahme‹ von Zeugenaussagen und Protokollen (BL, S. 115). Das dritte Prinzip ist die umfassende Berücksichtigung aller Aussagen

wird.<sup>23</sup> Gleichermaßen beruft er sich mehrfach auf die Beschlüsse des Gerichtes dritter Instanz, in denen der Verdacht des Leichenschmuggels zwar abgelehnt, die Identifizierung der Leiche Esther Solymosi jedoch bestritten wurde, mit der Konsequenz, dass der Tatbestand einer wie auch immer motivierten Täuschungsabsicht aufrechterhalten geblieben ist.<sup>24</sup>

Mit der letzteren Option öffnet sich für Blutman nun auch der Weg für eine Revision der Ereignisse von Tisza-Eszlár. Er kehrt von Moritz Scharfs Geständnis, dessen Unhaltbarkeit er auch selbst bestätigt, zu den ersten Aussagen des vierjährigen Samuel Scharf und weiteren Äußerungen von Zeugen über einen vermeintlichen Mord<sup>25</sup> zurück und entwickelt ein Konzept, das auf der Annahme des minder schweren Totschlags bzw. eines – für die Geständnisse der Kinder maßgebenden – misslungenen, blutigen ›Erste-Hilfe-Versuchs‹ beruht. Am nämlichen Tag hätte der Täter, am wahrscheinlichsten der Schächterkandidat Samuel Schwarz,<sup>26</sup> Esther Solymosi – die ihn irgendwie beleidigt hätte – niedergeschlagen und durch einen unglücklich ausgegangenen Aderlass getötet. Schauplatz des Vorfalls sollte Josef Scharfs Haus oder die Synagoge gewesen sein, wobei am Rettungsversuch sich auch andere Israeliten beteiligt hätten. Blutman lässt damit die ehemalige Anklage fallen und lenkt erneut und einmal anders den Verdacht auf dieselben historischen Personen, die ehemals betroffen waren. Mag der Untersuchungsrichter damals mit irrtümlichen und konspirativen Theorien operiert haben, der Tatbestand bleibt bestehen und auch das einvernehmlich leugnende Kollektiv der Tisza-Eszlárer Juden wird wieder auf die Anklagebank gesetzt.

Die Feststellung der kollektiven Schuld ist freilich ein Implikat, das in dieser Klarheit nicht mehr ausgesprochen wird. An diesem Punkt bzw. mit diesen »am wenigsten unwahrscheinlichen« (BL, S. 474) Hypothesen endet die Untersuchung, ohne die Nennung weiterer Konsequenzen. Denn in einem historischen Fall wie diesem kann es juristisch gesehen keine weiteren Konsequenzen geben. Blutman erklärt den ausgesprochenen Verdacht zu einer bloßen Theorie, allerdings zu einer, die eine exaktere Diskussion im Vergleich mit den vormaligen Behandlungen des Themas ermöglichen

und Umstände (ebd.). Dieses Prinzip ist nicht unproblematisch, vor allem, wenn es z.B. darum geht, die Aussage eines für seine Brutalität bekannten Sicherheitskommissars ernst zu nehmen.

23 Vgl. BL, S. 146.

24 BL, S. 266. Blutman ergänzt dieses Urteil selbst mit Argumenten dafür, dass die nämliche Leiche nicht jene von Esther Solymosi war. Vgl. BL, S. 267–288.

25 BL, S. 440–441.

26 Dies schlussfolgert Blutmans aus Schwarz' gescheitertem Geständnisversuch im Gefängnis von Nyíregyháza. Vgl. BL, S. 453–456.

sollte. In puncto ›Klarheit‹ behält folglich Kövér Recht: »Dadurch, dass sie schriftlich dokumentiert ist, wird die Situation nicht einfacher als im Fall der oral history.« (KG, S. 348) In puncto ›Gerechtigkeit‹ ist der Prozess jedoch wieder eröffnet. Blutman spricht zum Schluss von einer »Sphinx« (BL, S. 478), die wieder zu sprechen angefangen hat. Zugleich entsteht aber auch der Eindruck, dass dadurch ein unerwünschter Geist wieder aus der Flasche gelassen wurde.

Kövérs und Blutmans Ansätze liefern auf je verschiedene Weise und unter entgegengesetzten ideologischen Vorzeichen den wiederholten Beweis dafür, dass Objektivität in den historischen Wissenschaften schwer möglich ist. Sie bestätigen ihren Vergleich mit den offen argumentierenden, ›engagierten‹ Autoren der Nachgeschichte der Affäre. Was in ihrem Fall dennoch, wenngleich in sehr unterschiedlichem Maßstab, bedenklich ist, ist ihre Nähe zur Gegenwart bzw. die Erfahrung, dass es Fälle gibt, die man, selbst wenn man will, nicht ad acta legen kann. Es gibt offensichtlich Themen, deren ideologische Relevanz dauerhaft bestehen bleibt, und der Fall Tisza-Eszlár gehört ohne Frage dazu. Kövérs Problematisierung der fiktionalen Komponente der Wissenschaft ist auch in dieser Hinsicht wegweisend: Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Literarisierungen des Themas, aber auch auf die Filmadaptionen. Denn im ›filmischen Dispositiv‹ wird man unwillkürlich selbst zum Augenzeugen und muss den für den Fall Tisza-Eszlár so bedeutsamen Komplex des Gesehenen und des Geglaubten, des Inszenierten und Imaginierten an sich selbst erfahren. Der Film ergänzt die Literatur und die Wissenschaft und dürfte als der nächste Schritt in der Rezeption Tisza-Eszlárs einer näheren Analyse unterzogen werden.

## Literaturverzeichnis

- Blutman, László: *A rejtélyes tiszaezslári per* [Der rätselhafte Prozess von Tisza-Eszlár]. Budapest: Osiris 2017.
- Eötvös, Károly: *A nagy per, mely ezer éve folyik s még nincs vége* [Der große Prozess, der seit tausend Jahren währt und noch kein Ende gefunden hat]. Budapest: Révai 1904.
- Hárs, Endre: *Skandal und Genre. Die Affäre von Tisza-Eszlár in der Literatur*. In: *Europa im Schatten des Ersten Weltkriegs. Kollabierende Imperien, Staatenbildung und politische Gewalt*. Hgg. M. Bobinac, W. Müller-Funk, A. Seidler, J. Spreicer, A. Urválek. Tübingen: Francke 2021, S. 119–137.
- Kövér, György: *A tiszaezslári dráma. Társadalomtörténeti látószögek* [Das Drama von Tisza-Eszlár. Sozialhistorische Perspektiven]. Budapest: Osiris 2011.
- Nathan, Paul: *Der Prozess von Tisza-Eszlár. Ein Antisemitisches Culturbild*. Berlin: Fontane & Co. 1892.

Sándor, Iván: *A vizsgálat iratai. Tudósítás a tiszeszlári per körülményeiről* [Die Akten der Untersuchung. Bericht über die Umstände des Prozesses von Tisza-Eszlár]. 6. Aufl. Budapest: Krónika Nova 2004 [Erstausgabe 1976].

Száraz, György: *Egy előtélet nyomában* [Auf den Spuren eines Vorurteils]. Budapest: Magvető 1976.



Iskra Iveljić | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, iiveljic@ffzg.hr

## Literature and Aristocracy in Croatia and Slavonia in the 19<sup>th</sup> century<sup>1</sup>

The long 19<sup>th</sup> century – the century of nationalisation and modernisation – brought about major changes to the world of aristocracy. The revolution of 1848/49 was an important turning point in the whole of Habsburg Monarchy, marking the beginnings of capitalism and the modern society. This complex and long-lasting process faced the nobility with the loss of its privileges and a profound change in its status. The old aristocrats tried to preserve their landed estates, castles or manors and town palaces, but they lost a portion of their estates to peasants in 1848/1849,<sup>2</sup> and many of them started selling parts of their land. The beginnings of the Croatian national movement in the 1830s divided the aristocracy, who eventually took different stands in the nationalist debate.<sup>3</sup> Furthermore, aristocrats had difficulties

Literature played a prominent role in the aristocratic milieu, it was supposed to refine aristocrats, widen their culture and general knowledge, and enable them to take their place on the social scene. Aristocrats in Croatia and Slavonia were not just well-read, but also authored non-fictional and, less often, fictional works. Non-aristocratic nobility quantitatively and qualitatively surpassed aristocrats as authors of fiction, but nobility in general was not a match to middle-class authors. It seems that Croatian and Slavonian noblemen after 1918 did not try to construct their narrative of the Habsburg Monarchy. This is in line with their keeping a low profile in the new Yugoslav state, in which they were in general treated as enemies.

- 1 This research paper is part of the project *The Transition of Croatian Elites from the Habsburg Monarchy to the Yugoslav State* (No. 5974), led by Iskra Iveljić and funded by the Croatian Science Foundation.
- 2 Gross: *Počeci moderne Hrvatske*; Gross: *O položaju plemstva u strukturi elite u sjevernoj Hrvatskoj potkraj 19. i na početku 20. stoljeća*.
- 3 See: Iveljić: *The Mentality of the Croatian Aristocracy*.

in identifying themselves solely in national terms. Their habitus was based on multi-layered identities; therefore even the ones who supported the national movement still cherished their transnational economic, political, cultural and family connections.<sup>4</sup> In spite of all the above mentioned challenges, aristocracy in the Habsburg Monarchy retained its elite position, and until 1918, high nobility constituted the so called ›erste Gesellschaft‹<sup>5</sup> which was granted direct admission (›Hofffähigkeit‹) to the Habsburg Court.

The rise of the modern middle class weakened the position of nobility in the long run, and a part of the new plutocrats bought landed estates, often not out of economic reasons but to demonstrate their elite position. Some of them were ennobled and even imitated elements of traditional noblemen's culture (hunting, keeping a big household with servants, an opulent everyday life).<sup>6</sup> Consequently, the restructuring of aristocracy took place in the late 19<sup>th</sup> century. Some members of the ennobled middle-class and of old but lesser nobility succeeded in becoming the new aristocracy, powerful but often not admitted to the private circle of the old aristocracy.<sup>7</sup> Economic challenges and the overall change of the position of nobility put forward its way of life and culture as important ways of inward and outward identification and representation. This article will therefore focus on the role of literature for aristocracy in Croatia and Slavonia. In order to shed light on the new aristocracy as well and to encompass a broader period, I have included into aristocracy all individuals with the rank of barons or counts, born prior to the collapse of the Habsburg Monarchy.

The importance of education, culture and art for nobility is well known. All branches of art were integrated in its education contributing to its iden-

4 For example, one of the leaders of the Croatian national revival (›preporod‹), Count Janko Drašković was educated in Vienna and served as a military officer in Hungary and Galicia, joining the siege of Belgrade in 1789. He stayed in Paris in 1808, where he became a free mason. Drašković was a member of the Croatian and the Hungarian Diet and he wrote important works in the spirit of revival. He was fluent in Latin, French, German, Italian, Hungarian, Romanian and some Slavic languages and knew the Cyrillic script. Drašković's preserved letters encompass around 100 correspondents. His diary was lost on his last journey during which he died in Radgona/Radkersburg. (Dobrica: *Ostavština Janka*)

5 ›Die erste Gesellschaft‹ (literally the first society) encompassed the old aristocracy and ›die zweite Gesellschaft‹ (the second society) the new one, the ennobled meritocracy.

6 A good example is the Pongratz family (Damjanović/Iveljić: *Arhitektonski atelijer Fellner & Helmer*).

7 That is not to say that the old aristocracy was not prone to cooperation with meritocracy but it was mostly limited to the economic or political sphere. However, towards the end of the 19<sup>th</sup> century, there was an increasing number of high noblemen marrying members of the middle class or lesser nobility. Nevertheless, women still abided by aristocratic endogamy.

tification and characteristic way of life.<sup>8</sup> Arts were supposed to refine young aristocrats, widen their general knowledge, and culture and enable them to take their place on the social scene, which was a demanding task since aristocracy moved in the highest circles and participated in wide-spread international networks. Arts thus presented a vital part of a common cultural code, recognisable and shared among European aristocracy. Engagement in arts did not just have spiritual, moral or social functions, it was also a part of noble leisure (›otium‹), bringing joy and entertainment. This leisure was often structured according to social and gender differences. Aristocrats could engage renown artists to paint their portraits, play or compose music for them, design their castles or manors or even to teach their children. They were patrons of artists and owners of art collections and valuable libraries. As a rule, young noblemen embarked on educational grand tours, codified in the late 18<sup>th</sup> century, in order to see famous works of art and monuments of culture. Lesser noblemen had to do it on a smaller scale, hiring local artists or skilled craftsmen; their libraries were not so opulent, and they could not afford an expensive educational tour. Yet, this does not mean that lesser noblemen were not educated; since they had only small, landed estates, they had to make a career in public life – a career which required solid education. As expected, men were supposed to actively engage in arts whereas women were limited to reading, playing the piano, and singing, though not few of them turned out to be very good painters.<sup>9</sup>

Social differences were perhaps least pronounced in regard to literature.<sup>10</sup> For obvious reasons literature played a prominent role in the aristocratic milieu: as a means of conveying desired values or as a sophisticated or more trivial pleasure, depending on a particular kind of literature. Furthermore, reading was easier to learn than playing music or painting. In spite of differences between the writing and the reading of literature, it would be inappropriate to define them as passive and active forms since the boundaries between the two were not clear-cut. ›Mere‹ reading is often an active and formative process influencing one's own viewpoints, or the one of others (family, friends or even the public). Moreover, reading can

8 Iveljić: *Umjetnost reprezentacije hrvatsko-slavonske aristokracije u 19. stoljeću*.

9 There were dozens of Croatian noblewomen–painters whose works have only recently been adequately evaluated. They were supposed to paint out of leisure, and they had private tuition but some of them received institutional education, often in Munich. (Vujić: *Hrvatske slikarice plemkinje iz zbirke dr. Josipa Kovačića*)

10 Catalogues of Croatian booksellers do not mention books in Croatian until 1830s but since then their number grew rapidly, due to the beginning of the national movement. Books became a widely available commodity, and there were more and more booksellers who also lended books. (Stipčević: *Socijalna povijest knjige u Hrvata*, Vol. 3, p. 79 and 251)

stimulate creativity since creative writing is preceded by the reading of literature. Needless to say, reading remains relevant for writers and authors of all kinds throughout their whole lifetime.

The Enlightenment gave an impetus to the new sophisticated culture of reading and writing, inciting thus many noblemen and -women to correspond on a daily basis, write memoirs, diaries or other literary or educational works (travelogues, handbooks...). Writing letters was not just a way of exchanging courtesies and information but also a means of developing one's spiritual and intellectual horizons. Even a more relaxed leisure in seaside resorts included reading and intellectual discussions. Popular resorts such as Brighton offered esplanades but also salons and the reading of books.<sup>11</sup> Women were in the centre of the culture of salons. As salonnières, they were not just sophisticated hostesses able to provide a pleasant atmosphere to their guests, but were well-read themselves, and many of them were eager to show their intellectual capacity. The leading French salonnières were noblewomen, whereas in Germany many belonged to the middle class. Salonnières changed from the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries with Madame de Genlis – the author of 16 volumes of memoirs – Madame de Staël, Anna Amalia von Sachsen Weimar or Madame Recamier to the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, with Malvide von Meysenburg, Countess d'Agoult (Marie de Flavigny) or Rachilde (Marguerite Eymery), called ›homme de lettres‹. Nevertheless, all of them were authors of memoirs, correspondence, travelogues, literary or educational works and closely linked to many famous personalities of their time.<sup>12</sup> The second half of the 18<sup>th</sup> century marked the beginning of the golden age of Croatian and Slavonian aristocrats, anxious to demonstrate their refinement.<sup>13</sup> Nevertheless, their salons could not compete with those of their West European counterparts, so there were few Croatian and Slavonian salonnières, or to be more precise, they would seldom meet the requirements of women of lettres, but were educated and acquainted with the social skills necessary to socialise in high circles.

To be educated and well-read was a trend Croatian and Slavonian nobility followed especially since the Enlightenment. From their childhood days, they had to make annotations and excerpts from various kinds of literature, often available in their family libraries, and parents sometimes wrote instructions and guidelines for their children. These instructions paid a great deal of attention to the reading of literature and the writing of essays

11 Corbin: *Meereslust*, pp. 74–75 and p. 340.

12 Heyden-Rynsch: *Europäische Salons*.

13 Matasović: *Iz galantnog stoljeća*.

in various languages. Noblemen's libraries contained books on religion, history, literature, philosophy, geography, economy, arts, astronomy, natural sciences etc. These libraries were often old, and consisted of books in diverse languages, in accordance with the multiculturalism of elite nobility. There is no such synthetic research for Croatia and Slavonia, but it is well known that from the 18<sup>th</sup> century, the nobility in France mostly read ›belles lettres‹, which amounted to almost a half of their libraries, followed by books on history, science and art, religion and law.<sup>14</sup> Croatian and Slavonian aristocrats probably followed suit; their libraries contained ›belles lettres‹ titles in German, French, Latin, Greek, Croatian, Hungarian, Slavic languages and English. It is difficult to generalise on the kind of literature they preferred; they certainly read ancient classics, German and French literature, but English, American, and Slavic authors were also represented.<sup>15</sup> The Hungarian literature and culture in general were not held in high esteem, contrary to the German one.<sup>16</sup> One of the most diligent readers was a lesser nobleman Franjo Ciraki from Požega, who spent several hours a day reading. His taste was very moderately conservative, but he was rather liberal in his choice of literature, possibly because he himself was a writer. His reading list included classical and modern authors such as Guy de Maupassant, Henry James, Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen and August Strindberg, but also a number of women authors (Margaret Oliphant, Bertha von Suttner, George Sand).<sup>17</sup>

Gender differences applied to reading as well, so there were ›women's libraries‹ – parts of family libraries belonging to its female members. They consisted of practical handbooks, classical ›belles lettres‹ with a focus on ›Bildungsroman‹, religious titles, books and magazines on education, child-care, arts, fashion, or gardening. Books belonging to women were often

14 The ›belles lettres‹ titles were mostly read by the new noblemen whereas the old ones preferred history and religion. Of course, one must take into account that libraries of aristocracy were old, so they do not necessarily represent the taste of the youngest generation. (Chartier: *Lesewelten*, pp. 102–103)

15 The library of the counts Bombelles, preserved in the Museum of the city of Varaždin, largely consisted of ›belles lettres‹ books (1448 out of 3021 titles). (Lazar: *Zbirka knjiga obitelji Bombelles*). See also: Vinaj/Amidžić/Zadravec: *Knjižna ostavština obitelji Khuen-Belasi*; Bošnjaković: *Knjižnica Pejačević u Našicama*.

16 For example, the youth of the modernist movement in Croatia criticised the domination of German literature, yet they thought that every educated man should know this language. They dismissed Hungarian culture and literature as irrelevant (Fugger: *O zadacima djaštva*). See also: Bobinac: *Cultural Transfer in the Habsburg Empire*; Žmegač: *Predodžbe o Njemačkoj od romantizma do danas*.

17 He appreciated *Madame Bovary* but wrote down that he would not let young women read it; he disliked Ibsen's *Nora* but liked *Hedda Gabler* better. He could read in English, which was at that time still rather seldom (Ciraki: *Bilježke. Zapisci*).

paperback editions, light and easy to carry around to the garden, nursery, drawing-room or the boudoir.<sup>18</sup> However, since the late 19th century things were changing, so girls were reading serious and demanding literature such as philosophical works, previously limited to male readers, but also authors who advocated women's rights (Beatrice Harraden) or published erotic novels (Evelyn Glynn). Countess Dora Pejačević, who became a renown composer, started keeping a diary of the books she read as an adolescent. From 1901 to 1921, she listed 465 titles in German, English and French (just one in Croatian!), by authors such as Nietzsche, Schopenhauer, Kant, Goethe, Tolstoy, Ibsen, Kraus or Rilke. With two of the latter she was personally acquainted. She also read works by Harraden and Glynn. Her favourite book was *Das Schicksal der Ulla Fangel: Eine Geschichte von Jugend und Ehe* by Karin Michaelis. The most represented author was Ellen Key.<sup>19</sup>

Upon coming to his Slavonian estate in Nuštar in 1812, Count Antun II Khuen-Belassi was busy organising and cataloguing the library and planting a new plum orchard.<sup>20</sup> This detail shows the variety of aristocracy's genuine or imposed interests – from literature to agriculture, from riding to playing music, from fighting and fencing to writing political, historical or literary works. They had to master it all, or at least pretend to do so. This wide scope of interests and activities is one of the reasons why aristocracy could not keep pace with the modern middle class. As a rule, it was not focused on any particular activity. Furthermore, aristocrats were not supposed to become modern professionals, since that signaled a non-elite status. As a consequence, they often lacked expert education, a focused and continuous professional activity, and were often deprived of the judgement of experts and the wider public. Lesser and impoverished noblemen were in a different situation, but they were still bound by old prejudice or restrained by material reasons which often prevented them from turning into artists by vocation.

The elite position of aristocrats implied that they had to be skilled in holding speeches in the public especially in the Croatian and the Hungarian Diet, county assemblies or at semi-public occasions such as various celebrations; these sermons were often printed. Aristocrats were also used to describing and annotating events or other memorabilia during their military, administrative, political, or diplomatic career and to keeping up official and private correspondence. They were also prone to writing down their

18 The library of Countess Julijana Normann in the family's Valpovo castle consisted of 600 titles, mostly characteristic of women's libraries, but also of works by authors such as B. Harraden (Vinaj: *Knjižnica Julijane Normann – ogleđ o ženskoj knjižnoj zbirici*).

19 Župan: *Books I have read*.

20 HDA, Fonds 728 Khuen-Héderváry-Belassy, box. 8, document No. 8/1-12.



family history or genealogy, or composing historical and political works of a more general character.<sup>21</sup> Since the nobility had been formed as a total elite, the permeation of the private and the public aspect is characteristic of its habitus and activities.

If in the early modern period the nobility still had a starting advantage concerning the engagement in arts and culture, the situation changed in the modern era and the middle class surpassed nobility in these fields as well. Even though in Croatia and Slavonia a part of the nobility joined the national movement from its beginnings in the 1830s, the modern middle-class intelligentsia had the upper hand in the articulation of the new concept of national culture and creation of works of art, especially literary pieces in Croatian.<sup>22</sup> Without further research it is very difficult to generalise about nobility and middle class in this aspect, but this article offers a tentative conclusion on the basis of a preliminary survey.

As already mentioned, nobility was accustomed to writing political, military, historical, diplomatic, educational, religious, and economic works as well as fictional (stories, novels, plays, etc.) and non-fictional (memoirs, diaries, travelogues...) texts. My preliminary research shows that noblemen authored around 45 memoirs and diaries, covering the period from the late 18<sup>th</sup> until the mid-20<sup>th</sup> centuries. The number is certainly larger, since some of the works are not available in public institutions, are still uncovered in the archival fonds, or have skipped my attention. The memoirs and diaries in question are very different, some of them are the result of a public career and activity, whereas others have a more private character. In the first category, one can identify military and war diaries,<sup>23</sup> political and diplomatic memoirs,<sup>24</sup> in the latter hunting diaries<sup>25</sup> and hybrid diaries<sup>26</sup> that combined elements of diaries and memoirs, containing a lot of interpollations (poetry pieces, political observations, short essays, or travelogues). Many authors of

21 E.g. Drašković, Janko: *Disertatia*; Sermage: *Im Tartarus*.

22 See Jelčić: *Hrvatska književnost romantizma*; Nemeč: *Razdoblje protorealizma i realizma u hrvatskoj književnosti*; Šicel: *Razdoblje moderne u kontekstu hrvatske književnosti*; Žmegač: *Europski kontekst hrvatske moderne*; Batušić: *Hrvatsko kazalište XIX. stoljeća*.

23 E.g. of Franjo Jelačić (father of the Ban Josip Jelačić), written in German and covering the period 1798–1800. Nacionalna i sveučilišna knjižnica (National and University Library, thereafter: NSK) R 4571.

24 Neustädter, Josip: *Le ban Jellačić*; Musulin: *Das Haus am Ballplatz*.

25 Count Erdödy (*Lovački dnevnik*) and Count Karlo Drašković wrote hunting diaries in German. The latter's diary is preserved in the family archive in Güssing (Lalić: *Der Hochadel Kroatien-Slawoniens*, p. 172).

26 Drašković, Juraj: *Gedanken aus der Schweiz*. The Count was an exception among aristocrats, he was a republican living in Switzerland. Eight volumes of his *Gedanken* contain autobiographical notes, literary pieces, political observations, and short travelogues.



the memoirs combine family and gender history with extensive autobiography<sup>27</sup> and personal recollections of contemporary events,<sup>28</sup> making thus use of both fiction and faction in order to construct a historical narrative. The function of this narrative is often to construct a glorious past as a means of legitimising the present elite position. As expected, there were fewer women authors, and their works mostly reflect their private sphere or charity activities.<sup>29</sup> There are surprisingly few 19<sup>th</sup>-century memoirs and diaries written by noblemen, and this is even more true of the interwar period. The memoirs that cover the interwar period were written and published after the Second World War, often quite recently,<sup>30</sup> except for the memoirs of A. von Mussulin. Even the First World War was not largely thematised by noblemen, especially the ones that were not professional officers and were drafted. Among them only a lesser nobleman Boris Kiš-Šaulovečki and Count Juraj Oršić wrote memoirs.<sup>31</sup> Typical for an aristocrat, Oršić presented the war as a battlefield where traditional virtues like honour, courage and horsemanship could be displayed.<sup>32</sup> Quite different is the small group of ennobled high officers who either kept a war diary or published texts on their war engagement. Of special interest are Maksimilijan Čičerić Baćanski, Stjepan Sarkotić Lovčenski and Svetozar Borojević od Bojne. Čičerić kept diaries during his professional visit to Kazakhstan (1892–1893) and his stay in Manchuria as an Austro-Hungarian military delegate during the Russo-Japanese War (1904–1905). His diary during the First World War abounds in military information, but Čičerić also assesses the political situation, not hesitating to express his critical opinion even to the highest echelons, as he did when he took part in peace negotiations in Brest Litovsk.<sup>33</sup> Field marshal S. Borojević

27 Non-noble authors clearly prevail even regarding autobiographies. See: Brešić: *Autobiografije hrvatskih pisaca*; Brešić: *Autobiographies of Croatian Writers*; Brešić: *Hrvatska književnost 19. stoljeća*, pp. 157–166.

28 E.g. *Autobiografija Milana Turkovića*. Sušak.

29 The diary of Countess Ana Janković (*Dnevnik Ane Jelisave Janković*); Countess Julijana Erdödy Drašković kept a diary, preserved in the museum of the castle in Trakošćan; on the diary of Countess Franziska Sermage née Wurmbrand Stuppach see: Žvegljč: *Zapiski iz dnevnika grofice Sermage*; Paula von Preradović's diary covers the Second World War (Preradović: *Wiener Chronik 1945*).

30 Odescalchi: *Dalla caccia alla vita*; Pejacsevich: *A Twentieth Century Odyssey*; Pejačević: *Bez državljanstva, bez doma, bez novca*; Steeb: *Odlomci iz autobiografije*; Orsich [Count Ferdinand Oršić Jr.]: *Una vida entre dos siglos* (English translation: *A Life between Two Centuries*, translated by Beatriz Fernandez de Bobadilla. I thank colleague Darja Gotić for Oršić's book).

31 Kiš-Šaulovečki, Boris: *Veliki dani*. Zagreb 1935; Oršić, Juraj: *Na konju i u rovov*. Belgrade 1917, reprint Strmec Samoborski: Fortuna, 2014.

32 Hameršak: *Tamna strana Marsa*, p. 228 and 269; Hameršak: *Juraj grof Oršić-Slavetički*.

33 The diaries are translated and available on a CD-ROM: *Dnevnici austro-ugarskog generala Maksimilijana Čičerića*.

tries to shed light on his military activities as the commanding officer on the Italian front, probably because of his undeservedly harsh treatment by the new Yugoslav authorities.<sup>34</sup> Contrary to Čičerić and Borojević, Stjepan Sarkotić, who kept a diary from 1914–1918, held political and civil offices as well, such as the governor of Bosnia and Herzegovina. He remained politically active after 1918 in emigration, advocating the lost cause – the restoration of Austria-Hungary.<sup>35</sup>

As it seems, nobility in Croatia and Slavonia did not follow the suit of their Central-European counterparts in writing the memoirs on the lost world of the Habsburg Monarchy, even though many of them probably shared the standpoints of »old Austrians«. Many of such works have a strong apologetical and nostalgic element, even though they cover a wide range from very personal memoirs to the ones that are of political character. Typical of these memoirs is the dualistic structure of temporality, the opposition of the mythical age before 1918 and the present.<sup>36</sup> Slavonian and Croatian nobility, just as their counterparts in Slovenia, obviously tried to keep a low profile in the Yugoslav state. This behavioural pattern is also explicit in the lack of noblemen's organisations in both Croatia and Slovenia, contrary to the situation in Austria.<sup>37</sup>

As to the quality of these memoirs and diaries, a tentative conclusion would be that even in this field, the middle-class authors were more successful.<sup>38</sup> Probably the best memoirs written by noblemen are the ones by Count Adam Oršić, who in a rather simple but attractive style described his family's, especially his parents' history,<sup>39</sup> and Stjepan Miletić, who dedicated his memoirs to the time when he was the first director of the Croatian national theatre.<sup>40</sup>

This conclusion seems even more appropriate when it comes to the works of fiction. So far, I have identified 40 noble authors of fiction, 12 of them aristocrats.<sup>41</sup> The number is certainly larger, since aristocrats wrote

34 The booklet appeared posthumously. Borojević: *O ratu protiv Italije*. Translated by Mile J. Kasunović; Roksandić: *Svetozar Borojević od Bojne (1856–1920)*.

35 Tadin: *Osobni fond generala Stjepana Sarkotića*; Čutura: *Stjepan Sarkotić*.

36 Romsics: *Myth and Remembrance*, p. 44.

37 Iveljić/Preinfalk: *From the Habsburg to the Karađorđević Dynasty*.

38 Dragojla Jarnević, Imbro Tkalac, Vilma Vukelić, Mijo Krešić, Ivan Peršić, Ćiro Truhelka and others.

39 Oršić grof Slavetički: *Memoiren des Grafen Adam Oršić de Slavetić*.

40 Miletić: *Hrvatsko glumište 1894–1899*. On Miletić see: Batušić: *Pogovor*; Car Prijijć: *Stjepan Miletić*.

41 Katarina Patačić, Karl Bombelles, Marko Bombelles, Janko, Juraj and Šandor Drašković, Josip Jelačić, Josip Neustädter, Albert Nugent, Karlo Ivan Petar Sermage, Rikard Sermage and

literary pieces out of leisure, and they are probably still uncovered in private or public archives. Many of these authors produced pieces of occasional character<sup>42</sup> and of a rather humble literary quality.<sup>43</sup> Without doubt, the best author of prose among Croatian and Slavonian noblemen is Ksaver Šandor Đalski, who owned a landed estate and manor Gređice near Zabok. Đalski progressed from realism to modernism, but a great deal of his opus is devoted to the fate of lesser nobility in the region of Hrvatsko zagorje after the onset of modernisation.<sup>44</sup> Among relevant poets are Petar Preradović and Antun Mihanović, both supporters of the Croatian national revival. Preradović was ennobled as a high officer,<sup>45</sup> whereas Mihanović, the author of the lyrics of the Croatian national anthem, was a diplomat interested in literature and philology<sup>46</sup>. Another prominent poet is Dragutin Domjanić, a lesser nobleman whose best poems were written in his native Kajkavian dialect.<sup>47</sup> There is a number of other noble authors relevant to the history of Croatian literature: Mirko Bogović as the author of modern historical stories, Ivan Kukuljević Sakcinski of historical drama, Mirko Kraljević of a modern novel and Antun Nemčić Gostovinski as the author of the first unfinished attempt at a modern novel and of a travelogue. All of the above-mentioned authors belong to lesser and new nobility (meritocracy). Fictional works by aristocrats were predominantly written in German (exceptions being Katarina Patačić, Janko Drašković, Albert Nugent, and Josip Neustädter; the latter two of non-Croatian origin). Some of the pieces were probably written for the purpose of sophisticated leisure,<sup>48</sup> others are of historical and political character<sup>49</sup> and some have autobiographical traits.<sup>50</sup> To my

Alexandra Sermage. They were all counts/countesses except Neustädter, who was a baron. The latter used the pseudonym Josip Sremoljubić. I have not taken into account Conte Ivo Vojnović because he belonged to the nobility of Dubrovnik.

- 42 E.g. Jelačić, Lj.: *Veseli spomenik zlatnih pravica*. Written in 1822, on the occasion of regaining the territory south of the river Sava, occupied by the French and incorporated in the Austrian Kingdom of Illyria. The work is dedicated to Count Janko Drašković.
- 43 E.g. Drašković, Š.: *Bestimmung*.
- 44 Šicel: *Ksaver Šandor Gjalški*.
- 45 Milanja: *Petar Preradović*.
- 46 Očak: *Antun Mihanović*.
- 47 Skok: *Moderno hrvatsko kajkavsko pjesništvo*.
- 48 E.g. comedies of counts Bombelles, Karl (*Ein Aprilscherz. Lustspiel in einem Act; Fräulein Shylock. Lustspiel in zwei Acten*) and Bombelles, Marko (*Ein Abend in Versailles. Lustspiel in zwei Aufsätzen; König Upepi (Die Fritzi). Schwank in vier Acten*).
- 49 E.g. Bombelles, Marko: *Der Graf von Cilli und 1848. Historisches Schauspiel in 4 Aufsätzen* 1903.
- 50 Sermage, Richard: *Die Verlassenen*. Leipzig: Elischer Nachf. 1889. Croatian translation: *Napušteni. Roman iz Hrvatskog zagorja*. Zagreb: Galebovi 1944; The novel was promptly reviewed in Croatian journal »Vijenac« (Anonymous: *Književno pismo*). Sermage based his novel largely on his personal experience. After divorcing his wife, he married his non-noble lover. Because of

current knowledge, surprisingly few noblewomen were authors of fiction: Countess Katarina Patačić, Countess Alexandra (Alexandrine) Sermage and Paula von Preradović.<sup>51</sup> However, neither of them fits completely into the category of a Croatian-Slavonian noblewoman of the 19<sup>th</sup> century. K. Patačić's poems were written in the late 18<sup>th</sup> century, A. Sermage left Croatia at an early age<sup>52</sup> and P. von Preradović was born in Vienna and lived in Austria most of her life. Katarina Patačić's collection of poems (*Pesme horvatske – Croatian poems*, 1781) is an exceptional work, combining influences of renown European writers such as Petrarca or Torquato Tasso with elements of folk poetry.<sup>53</sup> Paula von Preradović, granddaughter of Petar Preradović, became a respected Croatian-Austrian writer and the author of Austrian national anthem.<sup>54</sup> In spite of these two women authors in Croatia there were obviously no counterparts of Bertha von Suttner (née Countess Kinsky), Nataly von Eschtruth (Natalie von Knobelsdorff-Benkendorff) or Marie von Ebner Eschenbach.

To sum up, it seems that contrary to aristocrats, lesser or new nobility was almost always writing in Croatian.<sup>55</sup> However, one should be careful with drawing conclusions on national and/or political orientation based on language. The best example is the Preradović family. Petar Preradović, an ethnical Serb, supported the Croatian national movement and wrote his literary works both in Croatian and German. His grandchildren Petar Jr. and Paula were brought up in the spirit of Croatianhood, and Petar Jr., who also

financial problems and the scandal, he sold his landed estate in Oroslavlje Gornje and moved to Graz in 1888. Since then, he began writing often under pseudonyms Otto or Karl Bernhard and Probus. Beside the already mentioned novel he wrote a comedy (*Doctor Wolf's Kraftelixir*) and published articles in Austrian and German newspapers. He also wrote a book on jazz. He was disappointed with the political situation (see his quoted work *Im Tartarus*), with the position of nobility and its unwillingness to adapt to the modern era, but he firmly believed in the future of nobility as an important part of the society (see: Sermage's biography in *Österreichisches Biographisches Lexikon*).

- 51 One should also mention Baroness Vera Nikolić Podrinska, the author of a travelogue *Od Zagreba do Bangkoka*.
- 52 Countess Alexandra Sermage, daughter of Rikard and Franziska Sermage, left Croatia with her mother after the divorce of her parents and lived in Dobji Dvor/Dobiahof near Slovenske Konjice in Slovenia. A. Sermage died in 1946 (according to Žveglič in 1945) in Sterntal in Austria. Under the pseudonym Alexander von Troylus she published a novel *Das letzte Glück* and poems (*Verträumte Stunden*). She also published a poem *Domovina (Homeland)* in the Croatian journal »Vijenac« in 1882. Žveglič: *Zapiski iz dnevnika grofice Sermage*, p. 3.
- 53 Jembrih (ed.): *Pesme horvatske Katarine Patačić (1781.)*; Fališevac: »*Pesme horvatske*« *Katarine Patačić*; Bogdan: »*Pesme horvatske i predlošci strani*«.
- 54 Lughofer: *Zwischen Imperium und Nationen*.
- 55 Major exceptions are some of Petar Preradović's poems such as *Lina-Lieder* and the works by his grandson Petar Jr. Both wrote literary pieces in Croatian as well.

wrote both in German and Croatian, decided to move to Zagreb in 1918.<sup>56</sup> Paula wrote in German, but she spent a part of her life in Croatia, and in her opus, she often turned to Croatian themes: her family, her childhood in Pula/Pola and the Croatian Mediterranean coast.

Non-aristocratic nobility quantitatively and qualitatively surpassed aristocrats as authors of fiction but nobility in general was not a match to the middle-class authors. Another tentative conclusion on the basis of current research is that aristocrats mostly turned to writing diaries and memoirs not the fiction. It is very interesting that Croatian and Slavonian noblemen after 1918 did not try to create and promote their narrative on the Habsburg Monarchy. This is in line with their behaviour pattern in the Yugoslav state, in which they were in general treated as enemies. For this reason, they obviously tried to keep a low profile in the public; they did not found a noblemen's association and did not publicly advocate new ideologies aimed at reviving the position of aristocracy in the post-imperial era, such as the ideas of Prince Karl Anton Rohan or Count Richard Coudenhove-Calergi. Coudenhove-Calergi envisioned the rise of the modern aristocracy that would combine the best qualities of the old and new aristocracy and thus be able to play an important role in the united and cosmopolitan Europe.<sup>57</sup> Even though he also stressed the European component, Rohan advocated new conservatism based on the corporative model close to the Italian fascism, in which the best (›aristoi‹) would lead the national community (›Volksgemeinschaft‹). For him, nobility was the carrier of eternal values such as heroism, self-sacrifice and honour; therefore to be noble means to transcend the individual.<sup>58</sup> Rohan's followers were

disinherited conservatives, who had nothing to conserve, because the spiritual values of the past had largely been buried and the material remnants of conservative power did not interest them. They sought a breakthrough to the past, and they longed for a new community in which old ideas and institutions would once again command universal allegiance.<sup>59</sup>

Presumably, many Croatian and Slavonian noblemen might have shared the »old Austrian« historical narrative on the Habsburg Monarchy and the new ideas on the revived role of nobility in the post-imperial era. Nevertheless, it seems that they were too preoccupied with their present, namely their endangered position in the Yugoslav state, to dwell either on the past or the future.

56 Car-Prijjić: »Verstehen wir uns?«.

57 Coudenhove-Kalergi: *Adel*; Coudenhove-Kalergi: *Kommen die Vereinigten Staaten von Europa?*

58 Glassheim: *Noble Nationalists*.

59 Stern: *The Politics of Cultural Despair*, p. 6–7, qtd. in: Glassheim: *Noble Nationalists*, p. 116.

## References

- [Anonymous]: *Književno pismo*. »Die Verlassenen«. Roman grofa Rikarda Sermage–a. »Vijenac« XXI 49 (1889), pp. 778–780.
- Batušić, Nikola: *Hrvatsko kazalište XIX. stoljeća*. In: *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*. Ed. Mislav Ježić. Vol. 4: *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. st.)*. Eds. Josip Bratulić et al. Zagreb: Školska knjiga 2009, pp. 417–434.
- Batušić, Nikola: *Pogovor*. In: Stjepan Miletić: *Hrvatsko glumište 1894–1899: dramatuški zapisci*. Vol. 1–2. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost 1978, pp. 431–453.
- Bobinac, Marijan: *Cultural Transfer in the Habsburg Empire. Croatia and German-Language Culture from a Postcolonial Perspective*. In: *(Post-)Colonialism across Europe. Transcultural History and National Memory*. Eds. Dirk Göttsche, Axel Dunker. Bielefeld: Aisthesis 2014, pp. 305–319.
- Bogdan, Tomislav: »Pesme horvatske i predlošci strani«. In: *Perivoj od slave. Zbornik Dunje Fališevac*. Eds. Tomislav Bogdan et al. Zagreb: FF press 2012, pp. 13–26.
- Bombelles, Karl: *Ein Aprilscherz. Lustspiel in einem Act*. Vienna 1884.
- Bombelles, Karl: *Fräulein Shylock. Lustspiel in zwei Acten*. Vienna 1884.
- Bombelles, Marko: *Ein Abend in Versailles. Lustspiel in zwei Aufsätzen*. Graz 1876.
- Bombelles, Marko: *König Upepi (Die Fritzi). Schwank in vier Acten*. Vienna 1898.
- Bombelles, Marko: *Der Graf von Cilli. Historisches Drama in fünf Acten*. Vienna 1879.
- Bombelles, Marko: *1848. Historisches Schauspiel in 4 Aufsätzen*. Vienna 1903.
- Borojević, Svetozar: *O ratu protiv Italije*. Ljubljana: Delniška tiskara 1923.
- Bošnjaković, Renata: *Knjižnica Pejačević u Našicama*. »Osječki zbornik« 27 (2004), pp. 249–267.
- Brešić, Vinko: *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM 1997.
- Brešić, Vinko: *Autobiographies of Croatian Writers*. 59<sup>th</sup> P.E.N. World Congress in Dubrovnik, Croatian Centre and Most (The Bridge) 1993.
- Brešić, Vinko: *Hrvatska književnost 19. stoljeća*. Zagreb: Alfa 2015.
- Car Prijić, Milka: *Stjepan Miletić, Ein Intendant im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne*. In: *Zentraleuropa. Ein hybrider Kommunikationsraum*. Eds. Helga Mitterbauer, András F. Balogh, Vienna: Praesens 2006, pp. 157–173.
- Car-Prijić, Milka: »Verstehen wir uns?« *Der kroatische Autor Petar Preradović der Jüngere zwischen Wien und Zagreb*. In: *Mehrsprachigkeit in Imperien. Multilingualism in Empires*. Eds. Marijan Bobinac, Wolfgang Müller-Funk, Jelena Spreicer. Zagreb: Leykam International 2019, pp. 315–339.
- Chartier, Roger: *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*. Frankfurt/M., New York: Campus 1990.
- Ciraki, Franjo: *Bilježke. Zapisci*. Ed. Helena Sablić Tomić. Požega, Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Grad Požega 2004.
- Corbin, Alain: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste*. Berlin: Wagenbach 1990.
- Coudenhove-Kalergi, Richard-Nicolaus: *Adel*. Leipzig: der neue Geist 1922.
- Coudenhove-Kalergi, Richard: *Kommen die Vereinigten Staaten von Europa?* Geneva: Paneuropa 1938.
- Čutura, Dinko: *Stjepan Sarkotić posljednji zemaljski poglavar Bosne i Hercegovine*. Zagreb: AGM 2019.
- Damjanović, Dragan; Iveljić, Iskra: *Arhitektonski atelijer Fellner & Helmer i obitelj Pongratz*. »Radovi Instituta za povijest umjetnosti« 39 (2015), pp. 121–134.



- Dobrica, Ladislav: *Ostavština Janka Draškovića u fondu obitelji Drašković u Hrvatskom državnom arhivu*. »Fontes« 22 (2016), pp. 9–12.
- Drašković, Janko: *Disertatia iliti Razgovor Darovan Gospodi Poklisárom Zakonskim y buduchjem Zakonotvorzem Kraljevinah nasih Za buduchu Dietu Ungarsku odaslanem*. Karlovac: Prettner 1832 (new edition: Karlovac: Ogranak Matice hrvatske 1991).
- Drašković, Juraj: *Gedanken aus der Schweiz*. Vol. 1–8, s.l., s.a. (in Kroatischer Nationalbibliothek, Signatur: NSK, SK R IIF -8°-227).
- Drašković, Šandor: *Bestimmung. Tragödie in zwei Akten mit drei Bildern*. Zagreb: A. Scholz 1900.
- Erdödy, Count Stjepan: *Lovački dnevnik*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, fond 712 (HDA-HR-712).
- Fališevac, Dunja: »Pesme horvatske« Katarine Patačić. »Kaj« 5–6 (1991), pp. 30–34.
- F. N. [Fugger, Nikola]: *O zadacima djaštva*. »Novo doba« 6–7 (1898), p. 241.
- Glassheim, Eagle: *Noble Nationalists. The Transformation of the Bohemian Aristocracy*. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press 2005, pp. 115–120.
- Gross, Mirjana: *Počeci moderne Hrvatske. Neoapsolutizam u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji 1850–1860*. Ljubljana, Zagreb: Globus 1985.
- Gross, Mirjana: *O položaju plemstva u strukturi elite u sjevernoj Hrvatskoj potkraj 19. i na početku 20. stoljeća*. »Historijski zbornik« 31–32 (1978–1979), pp. 123–149.
- Hameršak, Filip: *Juraj grof Oršić-Slavetički – na konju s perom u ruci: potraga za jednim životom*. In: Juraj Oršić: *Na konju i u rovu*. Strmec Samoborski: Fortuna 2014, pp. I–XXII.
- Hameršak, Filip: *Tamna strana Marsa. Hrvatska autobiografija i Prvi svjetski rat*. Zagreb: Ljevak 2013.
- Heyden-Rynsch, Verena von der: *Europäische Salons. Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur*. Hamburg: Rowohlt 1995.
- Iveljić, Iskra: *The Mentality of the Croatian Aristocracy*. In: *Sarajevo 1914: Sparking the First World War*. Ed. Mark Cornwall. London: Bloomsbury 2020, pp. 56–81.
- Iveljić, Iskra: *Umjetnost reprezentacije hrvatsko-slavonske aristokracije u 19. stoljeću*. In: *Imago, imaginatio, imaginabile. Zbornik u čast Zvonka Makovića*. Eds. Dragan Damjanović, Lovorka Magaš Bilandžić. Zagreb: FF press 2018, pp. 225–246.
- Iveljić, Iskra; Preinfalk, Miha: *From the Habsburg to the Karađorđević Dynasty. The Position of Croatian and Slovenian Nobility in the Yugoslav State*. »Acta histriae« (to be published).
- Janković, Ana: *Dnevnik Ane Jelisave Janković posljednje iz grofovske porodice Jankovića Daruvarskih*. Ed and trans. Julije Kempf. Slavonska Požega: Naklada Dobre štampe Zadruga S. O. J. 1933.
- Jelačić, Ljudevit: *Veseli spomenik zlatnih pravic*. NSK R 3266.
- Jelčić, Dubravko: *Hrvatska književnost romantizma*. In: *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*. Ed. Mislav Ježić. Vol. 4: *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. st.)*. Eds. Josip Bratulić et al. Zagreb: Školska knjiga 2009, pp. 367–384.
- Jembrih, Alojs (ed.): *Pesme horvatske Katarine Patačić (1781.)*. Donja Stubica, Zagreb: Kajkaviana-NSK 1991.
- Lalić, Daniel: *Der Hochadel Kroatien-Slawoniens. Zwischen Verlust, Verteidigung und Neuerwerb gesellschaftlicher Elitenpositionen (1868–1918)*. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg 2017.
- Lazar, Željka: *Zbirka knjiga obitelji Bombelles*. »Muzeologija« 48–49 (2011–2012), p. 158.



- Lughofer, Johann Georg: *Zwischen Imperium und Nationen – mit kulturellem Interesse, doch mit sprachlicher Ignoranz. Das Fallbeispiel Paula von Preradović*. In: *Mehrsprachigkeit in Imperien. Multilingualism in Empires*. Eds. Marijan Bobinac, Wolfgang Müller-Funk, Jelena Spreicer. Zagreb: Leykam International 2019, pp. 299–314.
- Marjanić, Danijela (Hg.): *Dnevnički austro-ugarskog generala Maksimilijana Čičerića = Tagebücher des österreichisch-ungarischen Generals Maximilian Csicseric von Bacsány: 1892.–1918*. CD-ROM. Trans. Danijela Marjanić, Snježana Stanešić, Mirjana Vrančić, Zagreb: HDA 2012.
- Matasović, Josip: *Iz galantnog stoljeća*. Zagreb: Kugli 1921 (new edition: Zagreb: Dora Krupićeva 2008).
- Milanja, Cvjetko: *Petar Preradović*. In: *Petar Preradović: Izabrana djela*. Ed. Cvjetko Milanja. Zagreb: Matica hrvatska 1997, pp. 11–28.
- Miletić, Stjepan: *Hrvatsko glumište 1894–1899: dramatuški zapisci*. Vol. 1–2. Zagreb: Knjižara G. Trpinac 1904 (new edition: Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost 1978).
- Musulin, Baron Alexander von: *Das Haus am Ballplatz*. München: Verlag für Kulturpolitik 1924.
- Nemec, Krešimir: *Razdoblje protorealizma i realizma u hrvatskoj književnosti*. In: *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*. Ed. Mislav Ježić. Vol. 4: *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. st.)*. Eds. Josip Bratulić et al. Zagreb: Školska knjiga 2009, pp. 385–400.
- Neustädter, Josip: *Le ban Jellačić et les evenements en Croatie depuis l'an 1848*. Zagreb: L'Institut français de Zagreb 1940 (Croatian: *Ban Jelačić i događaji u Hrvatskoj od godine 1848*. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod 1942; *Ban Jelačić i događaji u Hrvatskoj od godine 1848*. Vol. 1–2. Zagreb: Školska knjiga 1994 and 1998).
- Nikolić Podrinska, Vera: *Od Zagreba do Bangkoka*. Zagreb: Naša djeca 1955 (Slovenian translation: *Putujem v Siam*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1957).
- Očak, Jelena: *Antun Mihanović*. Zagreb: Globus 1998.
- Odescalchi, Ladislao: *Dalla caccia alla vita*. Florence: Olimpia 1969.
- Orssich, Ferdinand [Count Ferdinand Oršić Jr.]: *Una vida entre dos siglos*. Burgos: Editorial Dossoles 2007.
- Oršić grof Slavetički, Adam: *Memoiren des Grafen Adam Oršić de Slavetić vom Jahre 1725–1814*. Zagreb: C. Albrecht 1869 (Croatian translation: *Adam Oršić grof Slavetički: Rod Oršića*. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod 1943).
- Pejacsevich, Maria: *A Twentieth Century Odyssey. A Personal Memoir*. Groninger: Gopher 2005. (Croatian translation by Ivan Mirnik available online: <[https://www.academia.edu/16335878/Osobna\\_sje%C4%87anja\\_grovice\\_Marije\\_Peja%C4%87Devi%C4%87\\_Viroviti%C4%8Dke\\_1909\\_2004\\_JEDNA\\_ODISEJA\\_20\\_STOLJE%C4%86A\\_Translated\\_by\\_Ivan\\_MIRNIK](https://www.academia.edu/16335878/Osobna_sje%C4%87anja_grovice_Marije_Peja%C4%87Devi%C4%87_Viroviti%C4%8Dke_1909_2004_JEDNA_ODISEJA_20_STOLJE%C4%86A_Translated_by_Ivan_MIRNIK)>, Zugriff 7.10.2020).
- Pejačević, Marija: *Bez državljanstva, bez doma, bez novca*. »Književna Rijeka« 16.4 (2011), pp. 10–20.
- Preradović, Paula von: *Wiener Chronik 1945: Ein Tagebuch an meine Söhne. Gedichte um Krieg und Frieden*. Vienna: Ibero Verlag, European University 1995.
- Roksandić, Drago: *Svetozar Borojević od Bojne (1856–1920). Lav ili Lisica sa Soče*. Zagreb: Parko 2007. <<http://www.ffzg.unizg.hr/pov/zavod/triplex2/wp-content/uploads/2012/02/ROKSANDIC-2007-64.pdf>> (Zugriff: 10.10.2020).
- Romsics, Gergely: *Myth and Remembrance: The Dissolution of the Habsburg Empire in the Memoir Literature of the Austro-Hungarian Political Elite*. East European Monographs 668; CHSP Hungarian Studies Series 8. Boulder (Colorado): Social Science Mono-

- graphs, a joint publication with the Institute of Habsburg History, Budapest, and the Center for Hungarian Studies and Publications 2006.
- Sermage, Sanda [Aleksandra]: *Domovina*. »Vijenac« XIV.45 (1882), p. 738.
- Sermage, Richard: *Die Verlassenen*. Leipzig: Elischer Nachf. 1889 (Croatian translation: *Napušteni. Roman iz Hrvatskog zagorja*. Zagreb: Galebovi 1944).
- Sermage, Richard: *Im Tartarus: politische Studie*. Graz: Leykam 1888 (Croatian: *U Tartaru: politička studija*. Trans. Mirna Flögel Mršić. Sv. Križ Začretje: Mirna Flögel Mršić 2009).
- Sermage von Szomszédvár und Medvedgrad*. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon*. <[https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_S/Sermage-Szomszedvar-Medvedgrad\\_Richard\\_1831\\_1903.xml](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Sermage-Szomszedvar-Medvedgrad_Richard_1831_1903.xml)> (Zugriff: 14.10.2020).
- Skok, Joža: *Moderno hrvatsko kajkavsko pjesništvo*. Čakovec: Zrinski 1985, pp. 56–79.
- Steeb, Wolfgang-Vuk: *Odlomci iz autobiografije*. »Hrvatsko zagorje. Časopis za kulturu« 13 (2007), pp. 125–134.
- Stern, Fritz: *The Politics of Cultural Despair*. New York: Doubleday 1965, pp. 6–7.
- Stipčević, Aleksandar: *Socijalna povijest knjige u Hrvata*. Vol. 3: *Od početka hrvatskoga narodnog preporoda (1835.) do danas*. Zagreb: Školska knjiga 2008.
- Šicel, Miroslav: *Ksaver Šandor Gjalski*. In: *Ksaver Šandor Gjalski: Pod starimi krovovi. Stojljeća hrvatske književnosti*. Ed. Miroslav Šicel. Zagreb: Matica hrvatska 1996, pp. 9–34.
- Šicel, Miroslav: *Razdoblje moderne u kontekstu hrvatske književnosti*. In: *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*. Ed. Mislav Ježić. Vol. 4: *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. st.)*. Eds. Josip Bratulić et al. Zagreb: Školska knjiga 2009, pp. 401–410.
- Tadin, Ornata: *Osobni fond generala Stjepana Sarkotića: analitički inventar*. »Arhivski vjesnik« 37 (1994), p. 221–262.
- Troylus, Alexander von [Alexandra Sermage]: *Das letzte Glück*. Dresden: Reißner 1912.
- Troylus, Alexander von [Alexandra Sermage]: *Verträumte Stunden*. Bamberg: Buchner 1895.
- Turković, Milan: *Autobiografija Milana Turkovića*. Sušak : self-published 1938.
- Vinaj, Marina: *Knjižnica Julijane Normann – ogled o ženskoj knjižnoj zbirci*. »Osječki zbornik« 29 (2009), pp. 328–331.
- Vinaj, Marina; Amidžić, Žana; Zdravec, Tamara: *Knjižna ostavština obitelji Khuen-Belasi*. In: *Knjižnice: kamo i kako dalje?* Eds. Dina Mašina, Kristina Kalanj. Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo 2017, pp. 97–113.
- Vujić, Žarka: *Hrvatske slikarice plemkinje iz zbirke dr. Josipa Kovačića*. Zagreb: Kontura 2002.
- Žmegač, Viktor: *Europski kontekst hrvatske moderne*. In: *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*. Ed. Mislav Ježić. Vol. 4: *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. st.)*. Eds. Josip Bratulić et al. Zagreb: Školska knjiga 2009, pp. 411–416.
- Žmegač, Viktor: *Predodžbe o Njemačkoj od romantizma do danas*. In: *Kulturni stereotipi: koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*. Eds. Dubravka Oraić Tolić, Ernő Kulcsár Szabó. Zagreb: Filozofski fakultet, Zavod za znanost o književnosti 2006, pp. 47–58.
- Župan, Dinko: *Books I have read – Dora Pejačević kao čitateljica*. »Scrinia slavonica« 12 (2012), pp. 115–178.
- Žveglič, Mihaela: *Zapiski iz dnevnika grofice Sermage, rojene Wurmbrand*. Graduate thesis. Ljubljana: Filozofska fakulteta 2002.

**Cvijeta Pavlović** | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, cvijeta.pavlovic@ffzg.hr

## The Soft Boundaries of Romanticism<sup>1</sup>

The representation of Romanticism in the history of Western literature has a somewhat privileged position because not only is Romanticism often presented as an independent literary period but also defined as the starting point of the so-called newer or Modernist literature, even though naturally there can be other possible placements of the Modernist period farther in the past (for example in the Renaissance) or closer to our modernity (aestheticism/modernism), depending on the adopted criteria.<sup>2</sup>

Although in schematic representations Romanticism is often presented as an art of rebellion against Classicism, in its realization and sometimes also its poetics, contrary to some theories, its peculiarities are built on the heritage of its predecessors, all the while not destroying their greatness but reworking and upgrading them in practice. By a more careful consideration of the

*Introduction to Romanticism (Uvod u romantizam)* by Marijan Bobinac is a comparative undertaking. The research of Romanticism in countries that adopted the movement reveals the period's layered character of stylistic durability through the paradox of adaptability. From this group, the French and Croatian Romanticism were chosen as the focus of this paper. By a more careful consideration of literary periodization and art in general, the boundaries of Romanticism, appearing clear and unmistakable at first glance, become porous and soft, which confirms the thesis that Romanticism is less drastic in practice than in its own theories and more closely related to periods and styles in the periodization series.

1 This article is part of the research project *Cultural Capital: in Literary Magazines, History, Criticism and Interpretation (Kulturni kapital: u književnoj periodici, historiografiji, kritici i interpretaciji)*; an institutional project at the University of Zagreb.

2 Călinescu: *Lica moderniteta* (Faces of Modernity), et al.

periodization of literature and art in general and obtaining a deeper insight into the question of role models and corpora, the boundaries of Romanticism – at first glance clear and unmistakable – become porous and soft, which makes them essentially similar to those of most literary and artistic periods.

Monographs and other publications dedicated to Romanticism point to the stratification and sometimes ambiguity in the principles and methods of approach.<sup>3</sup> In general, while the sources (matrixes) of European Romanticism are primarily German and English literatures in the last years of the 18<sup>th</sup> century and the first decades of the 19<sup>th</sup> century, both of them distinguishing between two generations of Romantics, European literatures outside that matrix exhibit even more temporal shifts and stylistic complications and adaptations, as is the case with the spread of other styles in the history of world literature.

When Professor Marijan Bobinac published the *Introduction to Romanticism*, the Croatian period of Romanticism was reaffirmed in the system of European and world literatures, this time in a comparative scope as well. Heretofore, non-literary criteria strongly interfered with the periodization of the Croatian literature of the 19<sup>th</sup> century and literary nomenclature was predominantly established by politics and general history rather than literary and art history. Therefore, the term preferred for the period of the first decades of the of the 19<sup>th</sup> century was that of the Illyrian Movement or Croatian National Revival instead of Romanticism. Some literary historians patiently, persistently, and consistently proved the justification of calling it the Croatian Romanticism (Mirko Tomasović, Dubravko Jelčić and others),<sup>4</sup> but the terms the Illyrian Movement and Croatian National Revival remained dominant in the history of national and world literatures. Starting from the original Romanticism in German and English literatures and fitting Croatian and other representatives of adopted romanticisms into the definition of the general notion of Romanticism, Bobinac undertakes a double comparative venture: He justifies the use of the unambiguous term of Romanticism for the Croatian literature of the beginning and middle of the 19<sup>th</sup> century and carries out for the very notion of Romanticism what e.g. Claudio Guillén does for the notion of Baroque and the concept of world literature in general.<sup>5</sup> In Guillén's comparative approach, Croatian Baroque

3 Millet: *Le Romantisme*; Pikulik: *Frühromantik*; Toman: *Klassizismus und Romantik*; Von Bornmann: *Ungleichzeitigkeiten der europäischen Romantik*; Wolf: *Klassizismus und Romantik*; Šesnić: *Mračne žene*.

4 Tomasović: *Pjesnici hrvatskog romantizma*; *Razdoblje romantizma u hrvatskoj književnosti*; *Domorodstvo i europaštvo*; Jelčić (ed.): *Hrvatski književni romantizam*.

5 Guillén: *Literature as System*; Guillén: *On the Edge of Literariness*.

writers enrich and expand the scope of European Baroque and, in the history of world literature, they are also confirmed as equal representatives of axes extending from the south to the north and from the west to the east of Europe. Moreover, the comparison with Guillén is not accidental in the typological sense, in which, to put it like Curtius,<sup>6</sup> the Middle Ages, Baroque and Romanticism all stand next to each other as styles that give space to detailism and mannerism, and which are attracted by fantasy, hypertrophy, fragmentarity, imbalance, emotionality, etc.

In Prof. Bobinac's study of Romanticism, Croatian Romantic literature is allotted its rightful place in a carefully proportioned section (with the necessary rigorous selection of literary works). However, the way in which the selection was made speaks not only to the importance of Croatian Romanticism in the European context, but also to the characteristics of European Romanticism as such. 65% of the chapter entitled »Romanticism in Croatia and South Slavic Countries« is dedicated to Croatian Romanticism, followed by an overview of Slovenian and Serbian Romanticisms. For this analysis it is not essential to enumerate Croatian Romantic writers represented in the chapter itself but it is interesting to see where, when and in what context Croatian Romantics are mentioned in other chapters of the book in the form of references, associations, parallels, etc. In other words, the chapter on Croatian Romanticism contains the work of writers regularly found in textbooks and lexicon and encyclopedic entries on Croatian Romanticism, i.e., the work of the most eminent and most representative authors of national literature who are, thus, reaffirmed in the world context. Some of them are also mentioned outside this chapter.

The first among them is Ivan Mažuranić, who, apart from a careful presentation of his literary work within a group of selected Croatian Romantics, is also referred to in three other places and aspects. Firstly, Bobinac wonders what connects such diverse creative personalities like Novalis, Friedrich Hölderlin, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, William Blake, George Gordon Byron, Anne-Louise Germaine de Staël, Victor Hugo, Giacomo Leopardi, Alexander Pushkin, Adam Mickiewicz and Ivan Mažuranić.<sup>7</sup> In another place, Bobinac compiles a different list of authors: from Heinrich von Kleist to Theodor Körner through Byron, Manzoni and Hugo to Mickiewicz and I. Mažuranić.<sup>8</sup> Finally, he singles out the similarities in form and content between their narrative texts in verse (poems, epic poems, romances, narratives

6 Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*.

7 Bobinac: *Uvod u romantizam*, p. 7.

8 *Ibid.*, p. 27.

in verses), among which he highlights *Pan Tadeusz* (*Master Tadeusz*, 1834) by Mickiewicz, *Mednyj vsadnik* (*The Bronze Horseman*, 1837) by Pushkin, *Smrt Smail-age Čengića* (*Death of Smail-aga*, 1846) by I. Mažuranić and *Gorski vijenac* (*Mountain wreath*, 1847) by Petar Petrović Njegoš.<sup>9</sup> Bobinac recognizes their common characteristics in: 1) formal steps; 2) epic and lyrical hybridity; 3) patriotic and libertarian thematic inspiration, and a sublime approach to the main national problems of the time. Bobinac thereby reminds us of the postulates of the period and style according to a broader generational criterion; emphasizes the postulate of canonical authors and focuses on genres, themes and characters. In analyzing adopting literatures within the scope created by the original literatures, he applies several related criteria (in this case, the criteria of literary generations, canonical selection, and dominant genres), making the notion of period and style in the context of the Western literature clearer and more grounded.

After Ivan Mažuranić, he mentions canonical authors of the Croatian opera. These are Hugo Badalić as the librettist and Ivan Zajc as the composer of the opera *Nikola Šubić Zrinjski* (1876). Vatroslav Lisinski is seen as the primary opera author of Croatian Romanticism, and Badalić's libretto is of interest to a comparative study like this as a reworking of the historical tragedy *Zrinyi* by Theodor Körner (1812), but also as an enticement for a reflection on the causes of Körner's long-standing status as a canonical author, obtained, among other things, due to his posthumously published collection of poems *Leyer and Schwert* (*Lyre and Sword*, 1814). Focusing on Körner's *Zrinyi* from the perspective of cultural and symbolic capital, Bobinac emphasizes the adaptability and conversion of the historical content of the Croatian, Hungarian and Habsburg defenses against the Ottoman Empire into various figures of the Enemy. The death of Körner's *Zrinyi* for the »Hungarian homeland and the Habsburg emperor« and the call to fight for the »German homeland« was received in other in a completely different context, and decades later, in Croatia, as a call to fight the Hungarian invasions.<sup>10</sup>

Taking into account the outlines of each periodization, Bobinac also interprets the relationship between the Croatian pre-Romanticism and Romanticism, quotes relevant comparative literature (Tomasović);<sup>11</sup> authors who paved the way for Romanticism (A. Fortis, I. Lovrić, Đ. Ferić, M. Vrhovac) and those like August Šenoa, who in the late stages of Romanticism

9 Ibid., p. 225.

10 Ibid., p. 240.

11 Tomasović: *Domorodstvo i europejstvo*.



knew how to take a step forward, while connecting, fitting and upgrading tradition into literary evolution (Realism). Bobinac's method demonstrates the soft boundaries not only of Croatian but also of European Romanticism.

Bobinac's innovativeness also lies in the fact that in the necessarily selective presentation of the period's representatives, he rightfully includes not only writers in the narrow sense of the word but also cultural workers, the clergy, city dignitaries, i.e., intellectuals like Maksimilijan Vrhovac, Ivan Kukuljević Sakcinski, and Janko Drašković. Bobinac, thus, encourages the reader to think about a seemingly established period in a complicated cultural way. He also discreetly adds authors from his scholarly subspecialization and even his own special interest and preference: playwrights of Croatian Romanticism, who were numerous and should not be reduced only to the memory of Dimitrija Demeter (Dimitrios Dimitriou) and his *Teuta*, which has the chronological primacy. Bobinac therefore highlights the Croatian stage great Mirko Bogović, but also finds a place for Josip Freudenreich, who complements the image of the genre with folk pieces hence providing important information about the zeitgeist, literary and theatrical successes, and expectations of the audience.

The relationship of adoptive romanticisms towards the literatures considered as the sources of Romanticism, as well as the way in which Romanticism as a period and style underwent several stages of adaptation, needs to be investigated on the example of one of the so-called ›great Romanticisms‹ from the group of adoptive literatures (Italian, French, Polish, Russian and American Romanticism). From this group, French Romanticism is chosen for a closer examination.

Authors belonging to other periods, but whose works help to understand the period's maturing process as well as the adaptations and transitions to new periods after Romanticism, are also mentioned in this chapter of Bobinac's study.<sup>12</sup> Those are Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, Madame de Staël, Benjamin Constant (and August Wilhelm Schlegel), François-René de Chateaubriand, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Arthur Rimbaud, Stephané Mallarmé; in other words, sentimentalist, pre-Romantic, realist, art-for-art's-sake, symbolist (aesthetic) writers. Their inclusion into the interpretation of Romanticism supports the claim that Romanticism is less drastic in practice than in its own theories and that it is more strongly associated with other periods and styles in the periodization series.

12 Bobinac: *Uvod u romantizam*, pp. 121–129.



As in the chapter on Croatian Romanticism, Bobinac adds to the canon of French Romanticism those authors who do not have anthological status. This is where the head of the famous salon of the time, Émile Deschamps, justifiably finds his place, alongside with the boulevard playwright René-Charles Pixérécourt and Alexandre Dumas, père, whose oeuvre was canonized because of its popularity among readers and viewers. Bobinac thus consistently confirms the innovative method of presenting the selected whole: The image of the zeitgeist consists of both literary and cultural and socio-economic elements.

Just as in the depiction of Croatian Romanticism, French Romantics mentioned by Bobinac also appear in chapters other than the one explicitly dedicated to them. The painter Eugène Delacroix is first mentioned outside the chapter on French Romanticism, and so are writers Germaine de Staël and Chateaubriand, whose works marked an earlier period, that of pre-Romanticism in French literature. Bobinac hence understands literature as an interdisciplinary activity (artworks are created when different art forms connect) and as diverse manifestations of different personalities in a socio-cultural context and offers a comparative overview of the period through the oeuvres of the most prominent artists in different disciplines. Just as he lists numerous Romantic writers, Bobinac also enumerates various musicians, artists, and philosophers: »What connects Caspar David Friedrich, Turner to Delacroix, Schubert, Chopin and Mendelssohn, Fichte, Schleiermacher and Schopenhauer?«<sup>13</sup> In order to understand the French Romantic style and period, Bobinac chooses three representatives by the standard of European artistic achievements, each from their respective field of art – music, literature, painting:

Berlioz's piece, which left a strong impression on his contemporaries, should also be viewed in the context of the rapid penetration of Romantic art in France in the late 1820s. In its significance in music, it is comparable to Hugo's texts in literature and Delacroix's paintings in the visual arts.<sup>14</sup>

Mentioning Madame de Staël alongside Hugo does not imply a broader understanding of the chronology or poetics of Romanticism but represents an introductory, in-depth presentation of the limitations and possibilities of periodization of literature, art and history. After Madame de Staël's book *Germany (De l'Allemagne)* had been published in the second decade of the 19<sup>th</sup> century, it significantly enhanced the reception of German intellectuals

13 Ibid., p. 7.

14 Ibid., p. 85.

abroad,<sup>15</sup> but it also elicited a reaction from the German perspective. Heinrich Heine was the one who mediated the relationship between Romanticism and the Middle Ages and its Catholic inspiration, wanting to offer a different image of German literature and culture than that promoted by Madame de Staël's book.<sup>16</sup>

Correcting and supplementing the influential study by Mario Praz entitled *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930, English title: *The Romantic Agony*), Bobinac warns against considerable fluctuations in the periodization of French Romanticism and mentions Chateaubriand and Madame de Staël when stating that it is possible to think of French Romanticism as early as this transitional generation, but that it is the second half of the 1820s that is equally (and usually) taken as the beginning of French Romanticism.<sup>17</sup> I would like to add that a frequent boundary, i.e., literary event which is often considered to be the beginning of the French Romanticism, is Alphonse de Lamartine's lyrical collection *Poetical Meditations* (1820), and that the ›victory‹ of French Romanticism was won *only* in 1830 (Victor Hugo, *Hernani*). Following the same line of thought, Bobinac mentions the oeuvre of Pierre-Paul Prud'hon, who represents a departure from the French Napoleonic Neoclassicism around 1800 towards Romanticism, »but the Classicist style still unquestionably set the tone« and »postponed the emergence of the French version of Romanticism«. <sup>18</sup>

The way in which the interpretation of Romanticism relies on the achievements of 17<sup>th</sup>- and 18<sup>th</sup>-century Classicism (Nicolas Boileau-Despréaux, Molière, Voltaire) is one of the axes of the entire periodization construction of world literature. E.g., Voltaire is needed alongside Alexander Pope and Gotthold Ephraim Lessing as an example for the intertwining of different stylistic tendencies during the 18<sup>th</sup> century that is difficult to name unambiguously, and which can also be viewed as a »period between Baroque and Romanticism«. <sup>19</sup> In an intermedial context, Bobinac also depicts phenomena in 17<sup>th</sup>-century French Classicistic painting and Italian Baroque of the same time period:

In addition to being the negatively valued label for lower literary genres, the term ›romantic‹, however, began to be connoted with positive values as early as the 17

15 Ibid., p. 279.

16 Ibid., p. 289.

17 Ibid., p. 14.

18 Ibid., p. 76 (emphasis C. P.).

19 Ibid., p. 38.

century – as a term used for landscapes, especially for landscapes in paintings by some contemporary artists such as Nicolas Poussin and Salvator Rosa.<sup>20</sup>

To further elaborate the beginnings of French Romanticism, Bobinac includes personalities such as the economist and publicist Jean-Charles Léonard de Sismondi, who, along with B. Constant and A. W. Schlegel, »significantly influenced not only aesthetic and philosophical but also political views of the time«.<sup>21</sup>

In such an understanding of Romanticism, the works by J.-J. Rousseau are inevitable so Bobinac pays considerable attention to them in accordance with their importance for the development of Romantic literature, all the while being aware that he is depicting a writer older even than French Pre-Romantics – basically a sentimentalist strongly influenced by English literature of this new style (from Samuel Richardson onwards).

In the period after Romanticism, which in French literature encompasses Realism, Art for art's sake and Aestheticism (as early Modernism at the turn of the century), there is a strong influence of formal literary decisions and the sphere of the subconscious, for example in the free indirect speech in the work of Gustave Flaubert and Alexander Döblin.<sup>22</sup> Here we can observe the beginning of limiting perspective (G. Flaubert) and the emergence of the point-of-view technique of splitting into multiple subjects (Marcel Proust, Joseph Conrad). The Romantic features in the works after Romanticism are manifested in the characters of nihilists and melancholic and lazy artists in the periods of aestheticism and decadence. Such a depiction of literary tendencies is akin to the depiction of painting achievements when the French painter Delacroix is associated with concepts that lead to an understanding of the achievements of the next generation, especially Vincent van Gogh and Paul Cézanne:

Delacroix [made...] a significantly bigger step forward in the formal renewal of painting: with free, seemingly unfinished paint application, sharp contrasts, and visible brush strokes, he created a painting technique that would serve as a model for later artists, all the way up to van Gogh and Cézanne.<sup>23</sup>

The list of Romanticist genres is also not exclusive. The endurance of the historical novel in Realism as much as in Romanticism is part of Bobinac's consideration of the multiplicity of styles within this period, which is why one should not refrain from ambiguous notions, such as Romantic Realism

20 Ibid., p. 17.

21 Ibid., p. 124.

22 Ibid., p. 294.

23 Ibid., p. 77.

(Stendhal, Balzac, Prosper Mérimée, Charles Dickens, Nikolai Vasilyevich Gogol et al.).

As in the case of Croatian Romanticism, there is also no need to elaborate on Bobinac's individual depictions of authors and their works. Of course, many authors from this chapter are depicted in other chapters as well through comparative insights into the integrity of the European style of Romanticism. In Bobinac's study, Victor Hugo and Alexandre Dumas, père, are central authors and the most cited French Romantics beyond the chapter on the French Romanticism. This indicates a consistent model: the chosen authors are the most influential ones, according to both their stylistic reach and their popularity, i.e., the manifestations of taste and zeitgeist or the criteria of readership, viewership. In the process, they are measured not only in their national context but also in the scope of Western literature in general. Dumas, père, is hence cited as a hit-maker in the context of the favorite Romantic genre of historical melodrama in both the stage and novel versions (*Les Trois Mousquetaires*, *Monte-Cristo* etc.). He also occupies a prominent place among writers who reenacted the Byronic type of hero so he is a key author for the understanding both French and European diversities of Romanticism. Antony, eponymous hero of his play from 1831 stands side by side with Lamartine's Harold (*Le Dernier chant du pèlerinage d'Harold*, 1825), Pushkin's Eugene Onegin (1825/1833), Mickiewicz's Konrad Wallenrod (1828), Musset's Lorenzaccio (1834), Lermontov's Pechorin (1840) and the like.

By means of the consistent application of the afore described method, Bobinac's *Introduction to Romanticism* enables a contextualization of Victor Hugo's work as well. Hugo's power and influence are comparable to that of Byron's in English literature and I. Mažuranić's in Croatian literature. Their political engagement is not inconsequential<sup>24</sup> at a time when many writers were active participants in social movements: Bobinac mentions authors from Friedrich Schlegel to Archibald Herman Müller, Byron, Robert Southey, Thomas Carlyle, Manzoni, Hugo, numerous Croatian Illyrians (hence Mažuranić), etc. What is usually overlooked in historical reviews and often not taken into account Bobinac emphasizes as an important component of complex reflection upon style and periods, taking into consideration all types, genres and their perspectives: the political drama ›against the system, laws, and rules‹ that Hugo advocates in the preface to the play *Cromwell* (1827) and which he achieved mostly by the so-called victory of Romanticism, i.e., by the staging of the drama *Hernani* (1830),

24 Ibid., p. 63.

as an artistic manifestation of liberal politics (comparable to the efforts of Byron and Manzoni), nevertheless remained firmly attached to its time and failed to enjoy considerable success on the stage.

The redefinition of literary taste at the beginning of the 19<sup>th</sup> century was exemplified by upgrading artistic norms on the one hand and breaking them down some on the other. Adhering to the criterion of popularity and his attention to dramatic forms, Bobinac's study also encompasses Pixérécourt, a boulevard playwright who paved the way for Hugo and A. Dumas, père, but also represents the category of popular theater in French Romantic literature, which Bobinac consistently fits into national reviews. But even though Pixérécourt ›broke the rigid Classicist norms‹,<sup>25</sup> it should be noted, however, that French writers and critics of the early 19<sup>th</sup> century still thought of him as a Classicist: he was called ›le Corneille des Boulevards‹.

Several of the most anthological authors, unavoidable in the portrayal of French Romanticism, appear in other chapters as well: in addition to the already prominent A. Dumas, père, Hugo and Stendhal, Alphonse de Lamartine, Mérimée, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Charles Nodier and Alfred de Vigny are mentioned in several other places.

When it comes to the opposition to the Classicist tradition, Bobinac puts emphasis on Stendhal, who is, in his interpretation of Romanticism, associated with both Balzac and Manzoni. Precisely these two references contain a subtle but unequivocal suggestion that on the European scale of literary history Stendhal represents an important chapter for Romanticism, as he does for the smoldering, approaching Realism.

A special position is occupied by George Sand, whose work – besides the stylistic manifestations of Romanticism – also supports the thesis of affirmation of (self-conscious and emancipated) female authors who wrote works of undoubted aesthetical value and gained popularity among readers. In this respect, Bobinac mentions Anne Radcliffe and Jane Austen on one occasion,<sup>26</sup> and Mary Shelley, Germaine de Staël, Caroline Schelling, Bettine von Arnim and Sophie Mereau on another,<sup>27</sup> opening the possibility for a different canonical systematization of the period.

As far as the European genre system is concerned, a special place is reserved for narratives with elements of fantasy and horror from the so-called ›Dark Romanticism‹ (encouraging the uneasy, eerie, demonic) and the historical novel, adding an additional thematic analysis of the portrayal

25 Ibid., p. 122.

26 Ibid., p. 213.

27 Ibid., p. 278.

of social and political crises in an era of many turning points and radical change as well as an analysis of Byronic heroes.

Finally, after reacknowledging the fact that Hugo is the most represented French writer in the context of Western literature in the Romantic period, it is not irrelevant to mention another, non-literary personality of the French history of the early 19<sup>th</sup> century who is, just like Hugo, represented by various associations in different contexts: the military leader, conqueror, and emperor Napoleon Bonaparte. In the *Introduction to Romanticism* literature is shaped as an independent discipline of human expression but it simultaneously also presented in interrelation with other human manifestations, both artistic and political, of that specific period. Although two centuries apart from the Romantic period, Hugo and Napoleon are vividly present as certain brands of the French civilization history. But the reason for their presence in Bobinac's portrayal of Romanticism is not because they are brands, but vice versa: their representation, reasons, contexts, and their claims – all of this is relevant for exposing the reasons behind their contemporary branding. And above all, in a stylistic-historical reading, Napoleon illustrates a certain Neoclassicism of the French culture while Hugo is the leading representative of the victory of Romanticism. Therefore, their equal coexistence confirms the thesis of literature and art as an activity that rebels, opposes, resists, but also assimilates; of literature as a manifestation of generational change and permanent opposition, but also one of upgrades, rearrangements, resistance, even in terms of protecting some traditional achievements.

A few years after Bobinac's *Introduction to Romanticism*, Vinko Brešić published the book *Hrvatska književnost 19. stoljeća* (Croatian Literature of the 19<sup>th</sup> Century),<sup>28</sup> by which such the application of such methodology was successful of the level of national text and context. Due to Bobinac and Brešić, in Croatian literature it is now possible to appropriately canonize authors who were until recently known only in their respective niches: Josip Freudenreich at the level of folkore and popular art, Dragojla Jarnević at the level of female writers equal to male writers, Lisinski and Zajc as musicians closely associated with literature and culture, Šenoa, contextualized in wider circles, for example from Schiller through Scott, Hugo, Musset to Heine, Count Drašković in a socio-political-cultural context, etc.

The interdisciplinarity of Bobinac's concept calls for a rearrangement of existing periodizations and classifications of literature and art, with a great potential for new scientific generations, while retaining a literary quality in

28 Brešić: *Hrvatska književnost 19. stoljeća*.



that it is a pleasure to read. With the categories presented in his *Introduction to Romanticism*, Bobinac encourages the reader to think about a seemingly established period in a culturally complex way. The representatives of the period are various intellectuals who are not only enumerated but comparatively incorporated into the basic literary thread of connecting issues of period and style. Just as Classicist Romanticism is possible, so is Romantic Realism. On the chronological axis, Romanticism is cut off neither from its predecessor nor its follower, its boundaries are resilient, perhaps even more resilient than the boundaries of some other style periods; they may not be gentle but they are elastic and soft. The literary scholarship in the 21<sup>st</sup> century again faces an important and powerful question: Where and when does Modernism begin? Marijan Bobinac's answers are convincing, scientifically verifiable and open new perspectives, as proven by the analysis of the positions of adopting literatures on the example of French and Croatian Romanticism.

## References

- Bobinac, Marijan: *Puk na sceni. Sudije o hrvatskom pučkom komadu*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta 2001.
- Bobinac, Marijan: *Uvod u romantizam*. Zagreb: Leykam international 2012.
- Bode, Christoph; Domsch, Sebastian (eds.): *British and European Romanticisms*. Trier: WVT 2007.
- Bormann, Alexander von: *Ungleichzeitigkeiten der europäischen Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Brešić, Vinko: *Hrvatska književnost 19. stoljeća*. Zagreb: Alfa 2015.
- Bunzel, Wolfgang: *Romantik*. Darmstadt: WBG 2010.
- Călinescu, Matei: *Lica moderniteta* (Faces of Modernity). Zagreb: Stvarnost 1977.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke 1948. (*Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb: Naprijed 1998.)
- Engler, Winfried: *Die französische Romantik*. Tübingen: Gunter Narr 2003.
- Gengembre, Gérard: *Le romantisme*. Paris: Ellipses 2008.
- Guillén, Claudio: *Literature as System: Essays Toward to the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press 1971.
- Guillén, Claudio: *On the Edge of Literariness: The Writing of Letters*. »Comparative Literature Studies« 31.1 (1994), p. 1–24.
- Jelčić, Dubravko (ed.): *Hrvatski književni romantizam*. Zagreb: Školska knjiga 2002.
- Kremer, Detlef: *Romantik*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001.
- Millet, Claude: *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*. Paris: Le Livre de Poche (LDP) 2007.
- Pikulik, Lothar: *Frühromantik*. München: C. H. Beck 2000.
- Reinhardt, Christoph: *Englische Romantik. Eine Einführung*. Berlin: Eric Schmidt 2008.
- Roe, Nicholas (ed.): *Romanticism. An Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press 2005.



- Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser 2007.
- Schulz, Gerhard: *Romantik. Geschichte und Begriff*. München: C. H. Beck 2002.
- Šesnić, Jelena: *Mračne žene. Prikaz ženstva u američkoj književnosti 1820–1860*. Zagreb: Leykam International 2010.
- Van Tieghem, Philippe: *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel 1948.
- Van Tieghem, Philippe: *Le romantisme français*. Paris: Press universitaire de France 1944.
- Toman, Rolf (ed.): *Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung*. Postdam: Ullman 2009.
- Tomasović, Mirko: *Domorodstvo i europejstvo*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada 2002.
- Tomasović, Mirko: *Pjesnici hrvatskog romantizma. I–II*. Zagreb: Erazmus naklada 1995.
- Tomasović, Mirko: *Razdoblje romantizma u hrvatskoj književnosti*. In: *Dani Hvarskog kazališta. Hrvatska književnost u doba preporoda: ilirizam, romantizam*. Ed. Nikola Batušić et al. Zagreb, Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split 1998, p. 5–15.
- Užarević, Josip (ed.): *Romantizam i pitanja modernoga subjekta*. Zagreb: Disput 2008.
- Walzel, Oskar: *Njemačka poetika*, Zagreb: Izdanje Hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda 1944.
- Wolf, Norbert: *Klassizismus und Romantik*. Stuttgart: Reclam 2002.
- Wu, Duncan (ed.): *A Companion to Romanticism*. Oxford: Blackwell 1998.
- Žmegač, Viktor: *Od Bacha do Bauhauasa. Povijest njemačke kulture*. Zagreb: Matica hrvatska 2007.
- Žmegač, Viktor: *Povijesna poetika romana*. Treće, prošireno izdanje. Zagreb: Matica hrvatska 2004.
- Žmegač, Viktor (ed.): *Povijest njemačke književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada 2003.



**Danijela Weber-Kapusta**Ludwig-Maximilians-Universität München,  
D.WeberKapusta@lrz.uni-muenchen.de

## Deutschsprachiges Theater in Zagreb und die Vielschichtigkeit der kulturellen Identität im 19. Jahrhundert

Im neunzehnten Jahrhundert gehörte das Theater zu den wichtigsten städtischen Kultureinrichtungen. In einer Zeit, in der das Versammlungsrecht keine Selbstverständlichkeit war, stellten die Kirche und das Theater die einzigen Orte dar, an denen sich ein Massenpublikum regelmäßig und schichtenübergreifend versammeln durfte.<sup>1</sup> Es war keine Seltenheit, dass urbane Zonen mit kaum zehn- oder fünfzehntausend Einwohnern ein stehendes Theater besaßen. Für heutige Kulturverhältnisse ist das eine bewundernswerte Tatsache.

Das deutschsprachige Theater spielte im Kulturleben Nordkroatiens eine außerordentliche Rolle.<sup>2</sup> Bis zur Einrichtung des professionellen kroatischen Theaters, das ab 1860 in Zagreb kontinuierlich wirkte, war das deutschsprachige Theater die wichtigste urbane Kultureinrichtung Kontinentalkroatiens und der beliebte Treffpunkt einer schichtenübergreifenden und multiethnischen Stadtgesellschaft. In Osijek und Varaždin

**Der Beitrag behandelt die Rolle des deutsch- und kroatischsprachigen Theaters bei der Bildung kollektiver Identitäten in Zagreb im 19. Jahrhundert. Im Fokus stehen die Funktionen des Theaters in einer multiethnischen Gesellschaft. Der Beitrag geht der Vielschichtigkeit der kulturellen Identitäten nach und zeigt den problematischen Charakter der kulturellen Homogenisierung, einer Tendenz, die mit dem Aufkommen des Nationalismus einsetzte.**

1 Goldstein: *Introduction*, S. 4f.

2 Die gleiche Bedeutung, die das deutschsprachige Theater im kontinentalen Teil des Landes besaß, kam an der Küste dem italienischen Theater zu.

behielt es diesen außerordentlichen kulturellen und sozialen Stellenwert bis in das erste Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts hinein.

Im Unterschied zu den Schloss-, Aristokraten- und Klostertheatern, die in den früheren Epochen für ein ausgewähltes Publikum spielten, öffneten die neugegründeten Privattheater ihre Pforten für alle, die im Stande waren, den Eintritt zu zahlen. Den Grundstein für die Eröffnung des Theaters für ein Massenpublikum legte in der Habsburger Monarchie der Kaiser Joseph II. Im Jahr 1776 erließ er das Dekret über die »Schauspielerfreiheit«.<sup>3</sup> Das neue Gesetz erleichterte die Gründung von Privattheatern. Die Entstehung der bekannten Wiener Vorstadttheater gehörte zu den ersten Ergebnissen. Gleichzeitig förderte das Gesetz auch die Entstehung von unzähligen reisenden Wanderbühnen. Solche professionellen Theatergesellschaften reisten durch die ganze Monarchie und brachten die neuesten Theaterrends in ihre entlegensten Winkel. Sie wirkten einige Monate, eine oder mehrere Spielzeiten in einer Stadt und zogen danach weiter zur nächsten Spielstätte. Die Bühnensprache war Deutsch.

Im neunzehnten Jahrhundert besaßen nur wenige Kron- und Erbländer der Monarchie wie Tschechien, Ungarn, Italien und Polen ein kontinuierlich wirkendes Berufstheater, das in der Nationalsprache des Landes spielte. Für die reisenden deutschsprachigen Theater war dieser Umstand von großem Vorteil, denn das Bedürfnis nach Unterhaltung und Kultur war groß und auf wenige Möglichkeiten beschränkt. Für die Reisegesellschaften war es von zentraler Bedeutung, eine Sprache zu besitzen, mit der sie grenzüberschreitend vor einem multiethnischen Publikum auftreten konnten. Es wundert nicht, dass diese Funktion die deutsche Sprache übernommen hat. Auf dem Gebiet der Habsburger Monarchie war Deutsch nicht nur die Kultur- und Handelssprache, sondern zugleich auch die Sprache des Kaiserhauses – mit anderen Worten die Machtsprache. Sich ihrer fehlerfrei bedienen zu können, war für den beruflichen Aufstieg von zentraler Bedeutung. Auch in Kroatien trugen das Prestige und die beruflichen Vorteile der deutschen Sprache zu ihrer schnellen Verbreitung in den höheren und mittleren Schichten bei. Deutsch war die Sprache der Gebildeten, der Aristokratie und der Mittelschicht, während Kroatisch – oder genauer seine verschiedenen Dialektformen – vom einfachen Volk und den Bauern benutzt wurden.<sup>4</sup> Der Gebrauch der deutschen Sprache sowohl im privaten wie auch im öffentlichen Leben stärkte das Gefühl der Zugehörigkeit zur Habsburger Monarchie. In diesem so viele verschiedene Ethnien und historische Territorien umfassenden, von

3 Hadamovsky: *Wien – Theatergeschichte*, S. 255.

4 Über verschiedene Funktionen und Verbreitung des Deutschen in Kroatien im 19. Jh. schreibt ausführlich Barić: *Langue allemande, identité croate*.

sprachlicher, kultureller und religiöser Diversität geprägten Reich spielte die gemeinsame Kultur in der Bildung kollektiver Identitäten eine außerordentliche Rolle. Das deutschsprachige Theater, das außerhalb seines heutigen Mutterterritoriums wirkte, spielte bei ihrer Verbreitung eine Schlüsselrolle. Jahrzehntlang versammelte es allabendlich hunderte von Zuschauern, die sich hinsichtlich ihres sozialen Standes, ihrer Sprache, Abstammung und Religion unterschieden und trotzdem durch den Besuch des deutschen Theaters mehrmals in der Woche eine Kulturgemeinschaft bildeten.

Die Spielstätten, die die Bedürfnisse der Städter nach Unterhaltung und Kultur befriedigten, pflegten im Unterschied zu den heutigen Theaterhäusern kein besonderes Theaterprofil. Das Ziel war, die kulturelle Praxis der Residenzstadt bis in die entferntesten Teile der Monarchie zu bringen und nachzuahmen. Das Theater war ein Massenmedium und somit auch Gegenstand strengster Zensur und Kontrolle. In Wien wirkte die zentrale Zensurstelle, der die örtliche Polizei regelmäßig Bericht über den Spielplan sämtlicher Theaterhäuser erstattete.<sup>5</sup> Bei der Gestaltung des Repertoires orientierten sich die Provinzbühnen in erster Linie an den Spielplänen der Wiener Theater. Das war einerseits das Ergebnis des hohen Stellenwerts, den die Hauptstadt genoss. Andererseits war es ein Reflex der in Wien kreierte Theaterpolitik. Die Wiener Polizei schickte Listen mit verbotenen Stücken in die Provinzen, um die Zensur innerhalb der Monarchie zu vereinheitlichen.<sup>6</sup> Jeder Theaterdirektor war verpflichtet, den geplanten Spielplan vor der Aufführung den lokalen Zensurbehörden zur Bewilligung vorzulegen. Nur die Stücke, die in Wien mindestens drei Mal gespielt worden waren, durften ohne vorherige Bewilligung der Behörden zur Aufführung gelangen. Eine solche zentralistische Spielplanpolitik hatte als Folge die Homogenisierung des Spielplans. Es entstand eine Auswahl an erlaubten und populären Lustspielen, Possen, Zauberstücken, Tragödien, Opern und Operetten, die unzählige Aufführungen erlebt haben. Die deutschsprachigen Theater verbreiteten somit monarchieweit eine Art gemeinsamen Kulturgutes, welches die kulturelle Erfahrung sowohl der höheren und gebildeten wie auch der untersten Schichten prägte. Die Verbreitung der Theaterkultur wirkte sich in zweifacher Weise aus: Sie trug zur Assimilation der deutschen Kultur bei, weckte aber zugleich auch den Wunsch nach der Etablierung des nationalen Theaters.

In Kroatien wirkte das deutschsprachige Theater seit der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.<sup>7</sup> Zu den bedeutendsten Spielstätten gehörten

5 Siehe dazu Dietrich: *Die Wiener Polizeiakten*.

6 Bachleitner: *Die Theaterzensur*, S. 77.

7 Zum deutschsprachigen Theater in Kroatien, dort auch weiterführende Literatur, s. Batušić: *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Kroatien*.

Zagreb, Osijek und Varaždin. Die ostkroatische Stadt Osijek verzeichnet die längste Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Kroatien. Hier war das deutschsprachige Theater bis 1907 die wichtigste Kulturanstalt der Stadt. Trotz der hervorragenden Bedeutung, die es für das kulturelle Leben der Stadt hatte, blieb sein Wirken in Osijek – ausgenommen einige Arbeiten, die sich vorwiegend mit der Spielplanrekonstruktion beschäftigen – zum größten Teil unerforscht.<sup>8</sup> Die Wirkungszeit des deutschsprachigen Theaters in Zagreb umfasst die Zeitspanne von 1780 bis 1860, also wesentlich kürzer als jenes in Osijek, erfreut sich jedoch eines viel größeren wissenschaftlichen Interesses. Da die Arbeit des deutschsprachigen Theaters in Zagreb bereits in mehreren Studien eingehend behandelt wurde, beschränkt sich der folgende Beitrag auf die Frage nach der Bedeutung, die das deutschsprachige und kroatische Theater in der Bildung kultureller Identität in Zagreb ausgeübt haben.<sup>9</sup>

Die Entstehung des professionellen kroatischen Theaters hängt »mit dem gleichzeitig stattfindenden Prozess der nationalen Integration, der nationalen ›Wiedergeburt‹ zusammen«, hebt Marijan Bobinac in einer Arbeit über die Anfänge des kroatischen Berufstheaters hervor.<sup>10</sup> Die Träger der Bewegung – die Illyristen – schufen die Grundlagen für die massenhafte Verbreitung der nationalen Kultur. Sie gründeten das kroatische Presse- und Verlagswesen und riefen den Illyrischen Lesesaal ins Leben, der von nun an einen entscheidenden Stellenwert im Kulturleben der Hauptstadt einnahm.<sup>11</sup> Die Gründung des ersten kroatischen Berufstheaters war für die Illyristen ein besonderes Anliegen. Dafür gab es mehrere Gründe. Das Theater war Massenmedium und Kulturinstitution ersten Ranges. Die besondere Popularität des deutschsprachigen Theaters veranschaulichte die starke Dominanz der deutschen Kultur über die einheimische. Das Theater war letztendlich ein *orales* Medium. Diese verbale Komponente war von entscheidender Bedeutung, denn die erste Funktion des zu gründenden kroatischen Theaters bestand darin, zur Sprachschule im Erwerb der neuen kroatischen Hochsprache zu werden. In den urbanen Zonen avancierten die kroatischsprachige Presse und das Theater zu den wichtigsten Plattformen in der massenhaften Verbreitung

8 Von den bestehenden Arbeiten sind folgende hervorzuheben: Firinger: *Prvih 85 godina osječkoga kazališta*; Marijanović: *Njemački teatar u Osijeku*; Obad: *Njemačke putujuće družine*; Schubert: *Das deutsche Theater in Osijek*; Gojković: *Muzički teatar u Osijeku*.

9 Das Wirken des deutschsprachigen Theaters in Osijek und Varaždin wird eingehend im Rahmen des DFG-Forschungsprojektes *Kultur-Macht-Identität* behandelt, an dem die Autorin dieses Beitrags aktuell am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München arbeitet.

10 Bobinac: *Nation(en) auf der Bühne*, S. 402.

11 Zur kroatischen Nationalbewegung und die Arbeit der Illyristen s. Šicel: *Programski spisi hrvatskog narodnog preporoda*; Šidak: *Hrvatski narodni preporod*; Roksandić: *Kontroverze o njemačkoj kulturnoj orijentaciji*; Novak: *Višejezičnost i kolektivni identiteti iliraca*.

der neuen Hochsprache.<sup>12</sup> Die Rolle des zu etablierenden nationalen Theaters war somit von Anfang an mehr eine politische als eine kulturelle. Seine allererste Funktion bestand darin, einen Beitrag zur Homogenisierung der vielfachen sprachlichen Identitäten des Landes zu leisten. Die Einführung und allgemeine Verwendung einer gemeinsamen kroatischen Hochsprache hatte als Ziel, den in der sozialen Praxis herrschenden sprachlichen Pluralismus zu ersetzen und die Kroaten von anderen Nationen – insbesondere der deutschen/österreichischen und der ungarischen – zu trennen. Sprache und Kultur erhielten somit eine Schlüsselfunktion im Prozess der Nationsbildung. Bereits 1838 schrieb Dimitrija Demeter – der zukünftige Intendant des kroatischen Nationaltheaters – im Vorwort zu seiner ersten Stücksammlung: »[...] das Theater kann die Hochsprache am einfachsten, schnellsten und allgemeinsten verbreitet werden. Das ist insbesondere für diejenigen Völker von Interesse, bei denen die nationale Literatur noch nicht ausreichend verbreitet ist, um den gebildeten Schichten die Konversation in der Nationalsprache zu ermöglichen.«<sup>13</sup> Die zweitwichtigste Funktion des kroatischen Theaters war die Pflege der historischen Erinnerung. Auch in diesem Punkt besaß das Theater einen Vorteil vor dem geschriebenen Wort. Die verbalen und visuellen Komponenten des Theaters sowie die gemeinsame Rezeption einer großen Menschengruppe wirkten wesentlich stärker als individuelle Lektüre eines Textes. Mit anderen Worten, das Theater war wie geschaffen, die historische Erinnerung zu pflegen und das nationale Bewusstsein zu stärken. In der Zeit des aufkommenden Nationalismus übernahm das entstehende nationale Berufstheater eine Schlüsselrolle in der Verbreitung patriotischer Gefühle und der Bildung kollektiver Identitäten. Dabei musste mit der harten Konkurrenz des professionellen deutschen Theaters gerechnet werden, das bereits über Jahrzehnte die Bedürfnisse nach Kunst und Unterhaltung befriedigte.

Das deutschsprachige Theater war ein Profitunternehmen. Die Notwendigkeit, Gewinn zu erzielen, spiegelte sich auch in seiner Spielplangestaltung und der Dominanz der Unterhaltungsdramatik. Der Spielplan wurde von der Zensur, aber auch vom Publikum diktiert. Die Theaterdirektoren und SchauspielerInnen waren keine politischen Akteure und sie erhielten aus Wien grundsätzlich keine Subvention für die Pflege der deutschen Kultur in den habsburgischen Provinzen.<sup>14</sup> Was viele Gesellschaften erhielten,

12 Zum Nationaltheater als ›Pflanzschule‹ der nationalen Hochsprache s. den Essay von Bogović: *Über die Gründung einer Nationalbühne* (1945). Siehe auch die Essayreihe von Tkalčević: *Niešto o kazalištu* (1848).

13 Demeter: *Predgovor*, S. IV. Übersetzt von D. W. K.

14 Allerdings gab es Ausnahmen. So genoss das deutsche Theater in Lemberg eine Regierungssubvention, die zum Ziel hatte, die Dominanz der deutschen Kultur in der Stadt länger aufrechtzuhalten. Siehe Got: *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert*.



waren städtische Fördergelder. Die Höhe der Subvention, mit der eine Stadt einerseits das deutsche und andererseits – falls vorhanden – das nationale Theater subventionierte, spiegelte in direkter Weise die politischen Beziehungen und Machtverhältnisse zwischen Wien und seinen Provinzen wider. So begrüßten die Autoritäten in Wien die Errichtung deutschsprachiger Spielstätten und bewilligten dafür problemlos die Spielkonzessionen, während die Gründung der nationalen Kulturinstitutionen – insbesondere im Neoabsolutismus (1851–1860) – durch verschiedene Sanktionen, Forderungen oder Verbote erschwert und verlangsamt wurde.

Die Macht des deutschen Theaters war aber auch von anderen Kriterien abhängig. Dazu gehörte in erster Linie die Gunst des lokalen Publikums. Mit dem Aufkommen des nationalen Bewusstseins und dem Verlangen nach der Nationalkultur änderten sich auch die Machtverhältnisse zwischen dem deutschen und dem kroatischen Theater. Ein Teil des Publikums verlangte nach kroatischen Vorstellungen. Wollten die deutschen Direktoren ihre Machposition aufrechterhalten, mussten sie sich der neuen politischen Situation anpassen. Das führte zu einer Zusammenarbeit zwischen dem deutschen und dem kroatischen Theater, die zwischen 1840 und 1860 mit mehreren Unterbrechungen andauerte. In dieser ersten Entstehungsphase des kroatischen Berufstheaters spielten deutschsprachige Theatergesellschaften eine Schlüsselrolle. Ihre jahrzehntelange Präsenz hat die Vorbedingungen für die Pflege der Theaterkultur im kontinentalen Teil des heutigen Kroatiens geschaffen: Spielstätten wurden gebaut, Publikum und Theaterkritik formiert, der Theatergeschmack geformt und die Ausbildung des nationalen Theaterpersonals wesentlich beschleunigt.

Die schicksalhafte Symbiose des kroatischen und deutschen Theaters in Zagreb dauerte zwei Jahrzehnte. Die Zusammenarbeit war ein Ergebnis vielschichtiger gesellschaftlicher Transformationen und persönlicher Interessen. Die deutschen Theaterdirektoren konnten das Erstarken des nationalen Bewusstseins – das in Zagreb mit der Formierung der Nationalbewegung in den 1830er Jahren anfang und im Vormärz immer deutlicher zum Vorschein kam – nicht ignorieren. Wollten sie das Publikum behalten, mussten sie Kompromisse eingehen. Den Status quo zu erhalten, bzw. das Monopol des deutschen Theaters zu forcieren, hätte bedeutet, mit der Zeit bedeutende Publikumsverluste in Kauf nehmen zu müssen. Die Würdigung der nationalen Kultur war die Voraussetzung für ihr weiteres erfolgreiches Wirken. Eine Zusammenarbeit mit dem kroatischen Ensemble war eine Möglichkeit, die dominante Position aufrechtzuerhalten. Profitiert wurde beiderseits: Die Deutschen galten unter den Zeitgenossen als Förderer der Nationalkultur und die Einheimischen bekamen eine Ausbildungsstätte für

die zukünftigen Bühnenkräfte. Sich vom deutschen Theater ausbilden zu lassen, war für die Pioniere des kroatischen Berufstheaters eine pragmatische Lösung. Ohne Spielstätte und Schauspielschule, ohne ausgebildete SchauspielerInnen und Regisseure und ohne sämtliche notwendige Bühnenmaschinerie wäre eine eigenständige Entwicklung nicht möglich gewesen. Die ersten behördlichen Subventionen für das kroatische Berufstheater wurden erst in den späten 1850er Jahren bewilligt. Mit der winzigen staatlichen Subvention von zweitausend Forinten war die Erhaltung und Ausbildung des kroatischen Ensembles nicht zu erreichen.<sup>15</sup>

Zwischen den beiden Ensembles bestanden rege Wechselbeziehungen. Jahrelang wurden die kroatischen Vorstellungen von den deutschen Regisseuren inszeniert. Erst 1855 bekam das kroatische Ensemble mit Josip Freudenreich den ersten professionellen nationalen Regisseur, der aber auch auf den deutschen Bühnen der Monarchie ausgebildet wurde. Unter den Schauspielern bestand ein reger Austausch: Deutsche Schauspieler besetzten alle vakanten Rollen in kroatischen Vorstellungen und beste kroatische SchauspielerInnen bekamen mit der Zeit viele Möglichkeiten, in den deutschen Vorstellungen mitzuwirken.

In der Gestaltung des Spielplans blieb eine klare Dominanz des deutschsprachigen Theaters bis 1860 aufrechterhalten. Das kroatische Theater spielte einmal, im besten Fall zweimal wöchentlich und dazu nicht kontinuierlich, sondern mit großen zeitlichen Unterbrechungen. Der Grund dafür war nicht so sehr politischer wie infrastruktureller Natur: Dem kroatischen Theater fehlte die Grundlage für ein erfolgreiches Wirken – ausgebildete und erfahrene SchauspielerInnen, Regisseure und ein attraktives und abwechslungsreiches Repertoire. Die Tatsache, dass das Ensemble hauptsächlich aus AnfängerInnen bestand und die Spielplangestaltung eine äußerst problematische war,<sup>16</sup> führte zu einem kontinuierlichen Publikumsverlust. Die Bildung des Publikums für das kroatische Theater erwies sich wesentlich problematischer als es die Förderer der Nationalkultur erwarteten. Die ideologische Motivation hielt nicht an und die Schauspieler spielten kontinuierlich vor leeren Bänken. Von Spielzeit zu Spielzeit zeigte sich, wie wichtig der künstlerische Genuss bei der Aufrechterhaltung des Publikums ist. Den gleichen Gesetzmäßigkeiten unterlag freilich auch das deutschspra-

15 Siehe die Sitzungsprotokolle des Theaterrausschusses vom 3. März 1855, 17. März 1855, 3. April 1855, 22. April 1855, 24. April 1855, 6. Mai 1855 und 3. Juni 1855 im Kroatischen Staatsarchiv Zagreb (Hrvatski državni arhiv, Acta theatrialia, HR-HDA-893, Schachtel 6).

16 Es wurden meistens leichte und aus dem Deutschen übersetzten Unterhaltungsstücke sowie kroatische historische Dramen gespielt. Schmerzhafte vermisst wurde zeitgenössische Dramatik, die aktuelle Themen behandelt und Identifikation ermöglicht.

chige Theater. In den Spielzeiten, in denen das Ensemble und der Spielplan den künstlerischen Erwartungen nicht entsprochen haben, mussten auch die deutschen Unternehmer Publikumsverlust und Insolvenz fürchten.<sup>17</sup>

Ebenso wie das kroatische Theater spielte auch das deutschsprachige verschiedene Rollen bei der Bildung kollektiver Identitäten. Es war ein wichtiges soziales Ritual und eine Stätte zur Pflege und Verbreitung der deutschen Kultur, deren Form und Inhalte in bedeutendem Maße von der Wiener Zensurpolitik beeinflusst waren. Obwohl das Štokavische seit den späten 1830ern den Status der nationalen Hochsprache bekam,<sup>18</sup> behielt das Deutsche noch über Jahrzehnte hinaus einen hohen Stellenwert im privaten und öffentlichen Leben des Landes. Die Selbstverständlichkeit, mit der die deutsche Sprache und Kultur als integraler Bestandteil der eigenen Identität(en) verstanden wurden, änderte sich nicht mit dem Aufkommen der nationalen Gefühle und der Entstehung der kroatischen Nationalbewegung. Noch bis tief in die 1840er und 1850er Jahre hinein war es unmöglich, die vielfältigen sprachlichen, kulturellen, regionalen Identitäten auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Dies änderte sich – mindestens an der Oberfläche – mit dem Fall des Neoabsolutismus 1860. Im Kampf um die Anerkennung der nationalen und konstitutionellen Rechte, der nun in der ganzen Monarchie geführt wurde, spielte die Gleichberechtigung der Völker und Kulturen eine zentrale Rolle.

Der Fall des Neoabsolutismus regte in Zagreb eine neue nationalistische Welle an. Die nationalen Gefühle, die im Neoabsolutismus unterdrückt wurden, prägten den sozialen Alltag auf allen Ebenen. Man unterstützte die kroatische Kultur und lehnte die deutsche ab, was sich auch auf den Stellenwert des deutschen Theaters in Zagreb auswirkte. Der Besuch des Theaters war in Zagreb wie auch anderen Provinzstädten der Monarchie mehr als ein soziales Ritual oder reine Kunstsache. Ins Theater zu gehen, bedeutete, sich bewusst innerhalb eines komplexen Netzes aus diversen nationalen, kulturellen und politischen Identitäten zu positionieren. Es bedeutete, sich mit einer Gruppe zu identifizieren und von anderen Gruppen abzugrenzen. Gerade weil das Theater ein orales Medium und ein Massen-Versammlungsort aller Stände und Ethnien der städtischen Gemeinde war, konnte es eine Schlüsselrolle in der Bildung kollektiver Identitäten übernehmen. Die Ziele,

17 Der Zwiespalt zwischen den künstlerischen Erwartungen des Publikums und den ideologischen Imperativen des Nationaltheaters wird im Rahmen des DFG-Projektes *Kultur-Macht-Identität* (LMU München) an einer Reihe ausgewählter Fallbeispiele behandelt.

18 In der ersten Hälfte der 1830er Jahre erhob der Wortführer der Illyrischen Bewegung Ljudevit Gaj das Štokavische Dialekt zur Grundlage für die Bildung der nationalen Hochsprache. Siehe dazu Vončina: *Preporodni jezični temelji*.

die nun im politischen Bereich erreicht wurden – Konstituierung der neuen kroatischen Regierung, Erhebung der Nationalsprache zur Amtssprache, administrative Selbstverwaltung – mussten auch im Kultursektor erlangt werden. Dass die deutschsprachigen Vorstellungen im Spielplan weiterhin dominierten, war problematisch.<sup>19</sup> Das Ergebnis war ein gezielter Boykott der deutschen Vorstellungen.

Welche Intensität der öffentliche Kampf um die Etablierung der Nationalkultur erlangte, veranschaulicht auch die erzwungene Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen in Zagreb. Eine der wichtigsten öffentlichen Massendemonstrationen im Kampf um nationale Rechte hat im Zagreber Theater stattgefunden. Am Abend des 24. November 1860 forderte das Zagreber Publikum mit Wort und Tat die Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen und ein fortan selbständiges kroatisches Theater. Die Radikalität, mit der an dem Abend die deutsche Vorstellung verhindert und ihre Einstellung eingefordert wurde, ist einzigartig in der Geschichte des ganzen Reiches.<sup>20</sup> Der Skandal, der aus politischen Gründen in der Zagreber Presse vertuscht werden musste, wurde in der polnischen politischen Tageszeitung »Czas«<sup>21</sup> und auf der Titelseite der »Innsbrucker Nachrichten«<sup>22</sup> (s. Abbildung) eingehend behandelt.

In anderen Provinzstädten wirkte das deutschsprachige Theater noch Jahrzehnte in Koexistenz mit nationalen Theatern weiter – in vielen sogar bis zum Zusammenbruch der Monarchie am Ende des Ersten Weltkrieges. Die kroatische Regierung unterstützte die Stimme des Publikums und stellte die deutschsprachigen Vorstellungen ein.<sup>23</sup> Das kleine kroatische Ensemble blieb hingegen aufrechterhalten und wurde unter die finanzielle Schirmherrschaft der Regierung gestellt. Am 24. August 1861 wurde das Zagreber Nationaltheater zum Landesinstitut erkoren und kam unter finanzielle und gesetzliche Protektion des kroatischen Parlaments. Damit wurden seine materielle Grundlage und seine weitere professionelle Entwicklung gesichert.

19 So war im Zeitraum 29.9.–31.10.1860 das Zahlenverhältnis deutscher und kroatischer Vorstellungen 17:9 (65% zu 35%). Die Zahlen ergeben sich aus den Theaterrezensionen in der Tagespresse (»Agramer Zeitung«, »Pozor« und »Carsko-kraljevske narodne novine«).

20 Über die Theaterdemonstrationen wurde in der kroatischen Theaterhistoriographie viel geschrieben. Siehe z.B. Car: *Der 24. November 1860 im kroatischen Theater*; Weber-Kapusta: *Protjerivanje njemačkih glumaca*. Beide Artikel nennen weitere Forschungsliteratur zu diesem Thema.

21 Siehe »Czas« vom 2. Dezember 1860, S. 2. Zensurbedingt trägt der Artikel keinen Titel.

22 »Innsbrucker Nachrichten« vom 5.12.1860, Titelseite.

23 Die Korrespondenz zwischen der kroatischen Statthaltereie, dem Theaterausschuss und dem Theaterdirektor Ulisse Brambilla über die Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen befindet sich im Kroatischen Staatsarchiv Zagreb (Hrvatski državni arhiv, Fond 69, Predsjedništvo, Schachtel 75). Über die Einstellung deutschsprachiger Vorstellungen s. auch den Beitrag *Theater* in der »Agramer Zeitung« (1. und 4. Dezember 1860).



Zinsbrüder



Nachrichten.

Siebenter Jahrgang.

Mittwoch

№ 280.

5. Dezember 1869.

Er scheint täglich mit Ausnahme der Sonn- und Festtage. — Der Preis ist vierteljährig 1 fl. 35 kr. öherr. W., per Voß täglich erbetet 2 fl. 15 kr. öherr. W., monatlich 45 kr. öherr. W., monatweise per Voß bezogen 72 kr. öherr. W. Einzelne Nummern werden zu 3 kr. öherr. W. abgegeben. — Bestellungen können gemacht werden in der Wagner'schen Buchhandlung in Innsbruck, Brünn und Feldkirch, und für hier die zutreffend bei Herrn Andreas Köhler. — Inserate jeder Art werden angenommen und kostet die zweifache Petit-Zeile oder deren Raum für einmalige Einschaltung 3 kr. öherr. W., für dreimalige 6 kr. öherr. W.

Der „Ezab“ bringt aus Ugram einen außerordentlichen Bericht. Am 23. Nov. Morgens fand man in Ugram alle deutschen Schilder oder wenigstens alle deutschen Namen und Bezeichnungen auf denselben schwarz überstrichen. Man will im Kroatenslande nichts Deutsches haben, auch tragen sich bereits die Deutschen in kroatischer Tracht oder legten sich wenigstens eine kroatische Grammatik bei. Nur der Theaterdirektor Brambilla spielte nach wie vor meist deutsch, trotzdem daß die Vorstellungen unbesucht blieben und man ihm die Fenster einschlug und eine Katzenmüll brachte. Für den 24. Nov. war „Peter Szopary“ als deutsche Vorstellung angekündigt. Im Publikum hatte sich das Gerücht verbreitet, Brambilla habe geäußert, er werde nie mehr anders als deutsch spielen. Zur Verwunderung des Kassiers drängten sich, während sonst nur wenige Personen erschienen waren, diesmal die Zuschauer in Menge heran. Bald wurde klar, daß sie kamen, nicht um zuzuschauen, sondern um selbst zu agieren. Der Vorhang geht auf, zwei Schauspielerinnen erscheinen; aber sie haben kaum den ersten Satz gesprochen, als schon ein furchtbarer Lärm, Toben, Pfeifen und Schreien entsteht und der Ruf nach Brambilla erdröhnt. Ein Polizeikommissär steht auf, vermag aber nichts gegen das Getöse, die Zuschauer ziehen Pfeifen aus der Tasche, auf die Bühne werden Eier und Urath geworfen, so daß die Schauspielerinnen sich zurückziehen müssen. Das Orchester stimmt, um dem Lärm ein Ende zu machen, die Volkshäwe an, aber der Lärm und das Eierwerfen dauert fort, die Müll muß verstummen. Eine Dame in einer Loge will durch ein „Ps! Ps!“ die Lärmer zum Schweigen bringen, darüber erhebt sich ein neues Gebrüll, die Logen sollen geräumt werden, und was muß gehorchen. Der Regisseur erscheint und redet das Publikum deutsch an, aber mit Eiern beworfen verschwindet er alsbald, ebenso das Orchester. Endlich erscheint ein kroatischer Schauspieler und verspricht, es werde morgen kroatisch gespielt werden, die Lärmer erwidern, es müsse

Mit dem Ende der zweisprachigen Theaterpraxis endete allerdings noch lange nicht der Einfluss des deutschsprachigen Kulturkreises. Obwohl sich das Zagreber Theater von nun an als selbstständige Kulturinstitution entwickelte und profilierte, blieben sowohl sein Publikum wie auch Spielplan

und Darstellungsstil – sogar die administrative Organisation der Institution – von Modellen, Strukturen und Praxen des deutschsprachigen Theaters zutiefst geprägt.<sup>24</sup> Die jahrhundertlange Staatsgemeinschaft mit Österreich war ein Trauma und eine Chance. Das Verstehen der Kultur als »Praxis des Vergleichens«<sup>25</sup> lässt sich am Beispiel des Zagreber Theaters bestens veranschaulichen. Man strebte nach der Emanzipation der Nationalkultur. Trotz dieser klaren Zielsetzung war das Nationale und das Eigene an der künstlerischen Praxis des Theaters – außer an der Sprache – nicht einfach zu erkennen. Viel ausgeprägter als eine eigenständige kulturelle Entwicklungslinie war zunächst die Beständigkeit der kulturellen Assimilationen. Eine wesentliche Folge der langen Präsenz der deutschsprachigen Kultur war die Herausbildung von »analogen Bewusstseinsstrukturen«.<sup>26</sup> Die enge Beziehung zwischen Wissen und Macht spielte hier eine essenzielle Rolle. Nicht nur die Träger der dominanten Kultur eigneten sich das Wissen der untergeordneten Gebiete an, um mithilfe landesspezifischer Kenntnisse die Dominanz und Herrschaft zu wahren und zu sichern,<sup>27</sup> sondern auch die Einheimischen lernten von ihren Herren. Die jahrhundertlange Präsenz Österreichs auf allen Ebenen des öffentlichen Lebens resultierte in der Übernahme und Assimilation sprachlicher, sozialer, mentaler und anderer komplexer Strukturen. Die Identität war keine einfache und einheitliche, sondern eine prozessuale und multiple Größe. Sie war ein Ergebnis komplexer Assimilationen, Vermischungen und Verinnerlichungen verschiedener kollektiver Identitäten.<sup>28</sup> Es war ein vielschichtiger und äußerst paradoxaler Prozess. Als Fazit darf man sagen, dass sich das Zagreber Theater 1860 sprachlich von der herrschenden Kultur emanzipierte. Die ästhetischen und organisatorischen Maßstäbe des Zentrums wurden beibehalten, denn sie waren verinnerlicht und galten als Teil des Eigenen: Theaterschaffende und Theaterbesucher, geprägt durch das dominante kulturelle System der Monarchie, hatten »keine konsistenten Identitätsmuster für das ›Eigene‹ mehr zur Verfügung«.<sup>29</sup>

Die strenge Trennung zwischen der deutschen und der nationalen Kultur, die mit der kroatischen nationalen Bewegung in den 1830er Jahren

24 Diese Themen behandeln insbesondere im Hinblick auf Dramenproduktion und Repertoiregestaltung Car: *Odrazi i sjene*; Car: *Unheimliche Nachbarschaften* sowie Bobinac: *Njemačka drama u hrvatskom kazalištu 19. stoljeća* und Bobinac: *Natione(en) auf der Bühne*.

25 Krobb: *Defining Germanness Overseas*, S. 168.

26 Csáky: *Historische Reflexionen über das Problem einer österreichischen Identität*, S. 35.

27 Bhatti: *Zum Verhältnis von Sprache, Übersetzung und Kolonialismus*, S. 3–19.

28 Siehe dazu Csáky et al.: *Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen*.

29 Kimminich: *Macht und Entmachtung der Zeichen*, S. XXXIX.

begonnen hatte und während des Neoabsolutismus in den 1850er Jahren unterdrückt worden war, kam nach dem Zusammenbruch des absolutistischen Systems 1860 zur vollen Entfaltung. Paradoxaerweise trachteten sowohl der alte monarchische wie auch der sich herausbildende nationale Staat danach, die Gesellschaft zu homogenisieren. Im Zeitraum von 1830 bis 1860 änderte sich das Gefühl der Zugehörigkeit zum Habsburger Reich, die Identifikation mit der Macht und kollektiven Identitäten, die Beziehung zwischen dem ›Eigenen‹ und dem ›Fremden‹ sowie die soziale Struktur der Stadt in entscheidender Weise. Der Status der deutschen Sprache ist eines der markantesten Zeichen für diese Identitätstransformationen. Während das Deutsche vor dem Aufkommen der nationalen Bewegung einen Bestandteil der eigenen Identität bildete, wurde es mit den nationalen Bestrebungen und insbesondere seit der Einführung des Neoabsolutismus zum negativen Symbol der Macht, zum Zeichen der politischen, nationalen und kulturellen Unterdrückung und Abhängigkeit. Gleichzeitig änderte sich auch der Status der kroatischen Sprache. Die štokavische Hochsprache ersetzte immer mehr die regionalen Dialekte und wurde durch das Schulwesen schichten- und regionalübergreifend verbreitet. Die Zeitungen, die Literatur und das Theater spielten neben der Schule in der Verbreitung des Kroatischen eine Schlüsselrolle. Auch in der sozialen Struktur der Stadt waren bedeutende Veränderungen zu verzeichnen. Die Kroaten, die in der ersten Jahrhunderthälfte als Kulturkonsumenten eine Minderheit im Vergleich zum deutschstämmigen Beamtentum und der Armee darstellten, wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur kulturellen Mehrheit.

Die Transformationen der sprachlichen und kulturellen Identität(en) Zagrebs waren ein langer und vielschichtiger Prozess. Mit der Entstehung neuer Identitäten verschwanden die alten nicht, sondern bekamen andere Stellenwerte und Funktionen. Das bezeugt auch die weiterhin praktizierte Praxis der Zweisprachigkeit, die bis zum Ende des Ersten Weltkrieges und dem Zusammenbruch der Monarchie einen festen Bestandteil des Alltags darstellte.

## Literaturverzeichnis

Anonym: *Theater*. »Agramer Zeitung«, 1.12.1860, S. 1089; 4.12.1860, S. 1097.

Anonym: [ohne Titel]. »Czas«, 2.12.1860, S. 2.

Anonym: [ohne Titel]. »Innsbrucker Nachrichten«, 5.12.1860, Titelseite. Digitalisat: »ANNO. Historische Zeitungen und Zeitschriften« der Österreichischen Nationalbibliothek. <<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ibn&datum=18601205&seite=1&zoom=33>> (Zugriff: 22.11.2021).



- Bachleitner, Norbert: *Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert*. »LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie«, Nr. 5 (November 2010), S. 70–105. <[http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10\\_05/heft\\_5\\_bachleitner.pdf](http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_05/heft_5_bachleitner.pdf)> (Zugriff: 22.11.2021).
- Barić, Daniel: *Langue allemande, identité croate. Au fondement d'un particularisme culturel*. Paris: Colin 2013.
- Batušić, Nikola: *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Kroatien*. Hgg. Elisabeth Großegger, Gertraud Marinelli-König. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 2017.
- Bhatti, Anil: *Zum Verhältnis von Sprache, Übersetzung und Kolonialismus am Beispiel Indiens*. In: *Kulturelle Identität: deutsch-indische Kulturkontakte in Literatur, Religion und Politik*. Hgg. Horst Turk, Anil Bhatti. Berlin: Erich Schmidt 1997, S. 3–19.
- Bobinac, Marijan: *Njemačka drama u hrvatskom kazalištu 19. stoljeća*. Zagreb: Leykam international 2010.
- Bobinac, Marijan: *Nation(en) auf der Bühne. Zu den Anfängen des neueren kroatischen Theaters im Kontext der dominanten deutschsprachigen Kultur*. In: *Die Lust an der Kultur/Theorie. Transdisziplinäre Interventionen*. Für W. Müller-Funk. Hgg. Anna Babka, Daniela Finzi, Clemens Ruthner. Wien, Berlin: Turia + Kant 2013, S. 401–412.
- Bogović, Emerich: *Über die Gründung einer Nationalbühne*. »Luna« 41 (1945), S. 161–163.
- Car, Milka: *Unheimliche Nachbarschaften. Der österreichische Einfluss auf die Entwicklung des kroatischen Theaters 1840–1918*. In: *Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*. Hgg. Wolfgang Müller-Funk, Peter Plener, Clemens Ruthner. Tübingen: Francke 2001, S. 211–222 (online Fassung: <<https://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/MCar1.pdf>>).
- Car, Milka: *Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. Die ›Vertreibung‹ der deutschen Schauspieler*. »Zagreber Germanistische Beiträge« 11 (2002), S. 97–116 (online Fassung: <<https://www.kakanien-revisited.at/beitr/wende/MCar1.pdf>>).
- Car, Milka: *Odrazi i sjene. Njemački dramski repertoar u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu do 1939. godine*. Zagreb: Leykam international 2011.
- Csáky, Moritz: *Historische Reflexionen über das Problem einer österreichischen Identität*. In: *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung*. Hgg. Herwig Wolfram, Walter Pohl. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1991, S. 29–47.
- Csáky, Moritz; Feichtinger, Johannes; Karoshi, Peter; Munz, Volker: *Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen. Zentraleuropas Paradigmen für die Moderne*. In: *Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne*. Hgg. Moritz Csáky, Astrid Kury, Ulrich Tragatschnig. Innsbruck u.a.: Studien Verlag 2004, S. 13–43.
- Demeter, Dimitrija: *Predgovor*. In: ders.: *Dramatička pokušenja*. Bd. I. Zagreb: Ilirska tiskara Ljudevita Gaja 1838, S. III–VIII.
- Dietrich, Margaret: *Die Wiener Polizeiakten von 1854–1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates*. Wien: Hermann Böhlau 1967.
- Firinger, Kamilo: *Prvih 85 godina osječkoga kazališta*. In: *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907–1957*. Hg. Dubravko Jelčić. Osijek: Narodno kazalište 1957, S. 11–61.
- Gojković, Gordana: *Muzički teatar u Osijeku 1825.–1907*. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1997.
- Goldstein, Robert Justin: *Introduction*. In: *The Frightful Stage. Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*. Hg. R. J. Goldstein. New York, Oxford: Berg-hahn Books 2009, S. 1–21.

- Got, Jerzy: *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie*. 2 Bde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1997.
- Hadamovsky, Franz: *Wien – Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Wien: Jugend und Volk 1994.
- Hrvatski državni arhiv (Kroatisches Staatsarchiv Zagreb), Acta theatraia, HR-HDA-893, Schachtel 6 (Sitzungsprotokolle des Theaterausschusses).
- Hrvatski državni arhiv (Kroatisches Staatsarchiv Zagreb), Fond 69, Predsjedništvo (Stathalterei), Schachtel 75.
- Kimminich, Eva: *Macht und Entmachtung der Zeichen. Einführende Betrachtungen über Individuum, Gesellschaft und Kultur*. In: *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen*. Hg. E. Kimminich. Frankfurt/M.: Peter Lang 2003, S. VII–XLI.
- Krobb, Florian: *Defining Germanness Overseas: Colonialism and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*. In: *(Post-)Colonialism Across Europe. Transcultural History and National Memory*. Hgg. Dirk Göttsche, Axel Dunker. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 167–187.
- Marijanović, Stanislav: *Njemački teatar u Osijeku (Kazališni plakati i almanasi)*. In: *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene teatrologije*. Hg. Branko Hećimović. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, Pedagoški fakultet; Zagreb: HAZU 1992, S. 134–191.
- Novak, Kristian: *Višejezičnost i kolektivni identiteti iliraca. Jezične biografije Dragojle Jarnević, Ljudevita Gaja i Ivana Kukuljevića Sakcinskoga*. Zagreb: Srednja Europa 2012.
- Obad, Vlado: *Njemačke putujuće družine na pozornici osječkoga kazališta*. In: *Krležini dani 2007. 100 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku*. Hg. Branko Hećimović. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb: HAZU 2008, S. 320–344.
- Roksandić, Drago: *Kontroverze o njemačkoj kulturnoj orijentaciji u hrvatskom narodnom preporodu. Njemački jezik u hrvatskoj svakodnevnici, 1835.–1848.* »Historijski zbornik« 60 (2007), S. 65–81.
- Schubert, Gabriella: *Das deutsche Theater in Osijek*. In: *Welt macht Theater. Deutsches Theater im Ausland vom 17.–20. Jahrhundert. Funktionsweisen und Zielsetzungen*. Bd. 4. Hgg. Horst Fassel, Paul Ulrich. Berlin, Münster: Lit 2006, S. 213–230.
- Šicel, Miroslav (Hg.): *Programski spisi hrvatskog narodnog preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska 1997.
- Šidak, Jaroslav (Hg.): *Hrvatski narodni preporod – ilirski pokret*. Zagreb: Školska knjiga 1988.
- Tkalčević, Adolfo: *Niešto o kazalištu*. »Danica Horvatska, Slavonska i Dalmatinska« 12 (1848), S. 49–51; 13 (1848), S. 54–56, 14 (1848), S. 58–60, 15 (1848), S. 62–64, 16 (1848), S. 66–68. Digitalisat: <<http://dnc.nsk.hr/Newspapers/LibraryTitle.aspx?id=d2e4bfc8-03b0-455f-bebc-2f6debc26ab2#>> (Zugriff: 10.4.2020).
- Vončina, Josip: *Preporodni jezični temelji*. Zagreb: Matica hrvatska 1993.
- Weber-Kapusta, Danijela: *Protjerivanje njemačkih glumaca iz zagrebačkog kazališta u svjetlu strane novinske kritike*. In: *Krležini dani u Osijeku 2015. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*. Bd. 1. Hg. Branko Hećimović. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb: HAZU 2016, S. 50–60.

Moritz Csáky | Österreichische Akademie der Wissenschaften, moritz.csaky@chello.at

## Rainer Maria Rilkes Mehrfachidentitäten

In seiner umfangreichen Korrespondenz<sup>1</sup> beschäftigte sich Rilke immer wieder mit einer Frage, die weit über seine subjektive Befindlichkeit hinausreichte und für ihn von ganz allgemeiner, grundsätzlicher Relevanz war: Welcher sprachlich-kulturellen Gemeinschaft sollte er sich eigentlich zugehörig fühlen? Freilich war dies eine Frage, die ihm zum Teil von außen aufgezwungen wurde, nicht zuletzt aufgrund einer »wachsenden Intoleranz« unter den Nationalitäten gerade in den Böhmisches Ländern.<sup>2</sup> »Alle Leute bekannten sich«, wie Joseph Roth in *Die Büste des Kaisers* in Bezug auf die ehemalige Monarchie später treffend bemerken sollte, »– ob sie wollten oder so tun mußten, als wollten sie – zu irgendeiner der vielen Nationen, die es auf dem Gebiete der alten Monarchie gab.«<sup>3</sup> Hinter diesem Problem verbarg sich jedoch *erstens* ganz konkret Rilkes vages Bewusstsein seiner Zugehörigkeit zu einer mehrdeutigen »engeren Heimat«, oder wie er

R. M. Rilke verstand sich zeit seines Lebens als Europäer, als Kosmopolit, der nicht als ein deutscher, sondern allenfalls als ein deutschsprachiger Schriftsteller bezeichnet werden wollte. Zudem war sich Rilke als gebürtiger Prager seiner vielfältigen Herkunft bewusst und litt zuweilen unter der Mehrdeutigkeit seiner ›multiple patrie‹, der ehemaligen Habsburgermonarchie. Während ihm die Unterstützung der tschechischen Kultur und Sprache ein besonderes Anliegen war, betonte er freilich immer wieder seine Mehrfachidentität, seine Verbundenheit mit Paris und mit Ländern wie Russland, Dänemark, Spanien, Italien, Ägypten und nicht zuletzt der Schweiz, die für ihn als Dichter von besonderer Bedeutung geworden waren.

1 Vgl. dazu neustens u.a. Honold/Wirtz: *Rilkes Korrespondenzen*.

2 Hoensch: *Geschichte Böhmens*, S. 356.

3 Roth: *Die Büste des Kaisers*, S. 660.

es nannte: zum ›Österreichischen‹: »Wenn ich reich wäre«, bemerkte er 1902 in einem Schreiben an Alexej S. Suworin allerdings, »könnte ich mit meiner Kunst in irgendeinem entlegenen Winkel [...] Österreichs (meiner engeren Heimat) leben [...]«. <sup>4</sup> *Zweitens* seine Überzeugung von der Relativität der symbolischen Bedeutung von Sprachen und sein folglich überaus ambivalentes Verhältnis zur deutschen Sprache, derer er sich bediente, und schließlich, *drittens*, die vielfältigen und mehrdeutigen Erinnerungen, die sich nicht zuletzt seiner komplexen Prager Herkunft und der sukzessiven Identifikation mit unterschiedlichen multi- und transnationalen sprachlich-kulturellen Einflüssen verdankten.

Rilkes Verhältnis zu Österreich beziehungsweise zum ›Österreichischen‹ blieb stets ausgesprochen mehrdeutig. Seine durchgehend überaus kritische Einstellung zum alten Österreich verdankte sich erstens unter anderem der subjektiven, traumatischen Erinnerung an seinen fünfjährigen Aufenthalt an den Militärschulen in St. Pölten und Mährisch-Weißkirchen, eine Erfahrung, die auch dazu beigetragen hatte, Österreich aufgrund der Tatsache den Rücken zu kehren,

daß unter den Gründen, die mich in meiner Jugend außer Landes getrieben haben, nicht der geringste der war, daß ich in einem militärisch gezwungenen Volke, in einem Volke, das sein unfertiges Gesicht hinter die verzerrte Machtmaske hielt, die ihm vorgebunden war, meine Zukunft nicht meinte frei und weltlich beginnen zu können. <sup>5</sup>

### Diese »Flucht« aus Prag

»lag aber durchaus [auch] an unseren oesterreichischen Verhältnissen und am engeren Milieu, in dem ich heranwuchs; in jenem, obendrein noch so nahe an den künstlerischen Verdünnungen der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts [...], ja, ich mußte mich, um überhaupt nur anzufangen, ganz aus den Bedingungen der Familie und der Heimat auslösen [...]«. <sup>6</sup>

Zweitens zielte Rilkes Aversion auf ein »Land [...] der abscheulichen Dualität zwischen Arbeit und Vergnügen«, wie er dem zu einem Kuraufenthalt in Karlsbad weilenden Karl von der Heydt schrieb:

Ach, aber es ist nicht der Kuraufenthalt allein: Sie glauben nicht, wie sehr das Oesterreich ist. Ich erkenne die Nuancen. Dieses Land der pensionierten Herrschaften, der abscheulichen Dualität zwischen Arbeit und Vergnügen, der hilflosen Zerstreungen, der Zerstreungen um jeden Preis, auf die nicht einmal irgendwelche Mühe verwandt wird, – der saloppen Zerstreung. Ich erinnere, daß sogar Wien mich damit aus der Fassung

4 Rilke: *Briefe. Erster Band 1896 bis 1919*, S. 106.

5 Brief an Erich Katzenstein (15.11.1918). In: Rilke: *Briefe. Erster Band 1896 bis 1919*, S. 688f., hier S. 689.

6 Brief an Franz Xaver von Moos (30.12.1921). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band 1919 bis 1926*, S. 207f., hier S. 208.

gebracht hat, und daß Empfindungen und Ablehnungen solcher Art unter den Gründen waren, die mich aus Prag vertrieben haben.<sup>7</sup>

Drittens bezog sich vor 1919 Rilkes Kritik in erster Linie auf eine Politik, die sich als unfähig erweisen sollte, die Sprachen- und Nationalitätenkonflikte in Österreich einer gerechten Lösung zuzuführen, im Konkreten zum Beispiel im »düsteren«, eben »oesterreichischen« Prag:

Wäre es rechtzeitig, früher, slavisch geworden, so hätte, wenn auch nicht sein Temperament, doch die Ausübung desselben andere Wege genommen: aber wie lange ließ dieses Volk die Zeit über sich zusammenschlagen, teilnahmslos nicht einmal auf seine Sprache bedacht, die während Jahrhunderten sich vernachlässigte, um dann, als schon alle Traditionen theoretisch geworden war, sich krampfhaft und gereizt auf sich zu besinnen, in diesem Besinnen selbst durch den kleinlichsten und mequisten Widerstand gehemmt und durch die anderen verdorben, wo es noch nicht durch sich selbst verdorben war. Und darin hat Oesterreich so viel auf dem Gewissen: daß es, von Anfang an, den an ihm beteiligten Völkern ihre Nationalität und die Stärke dieser Nationalität verdarb, sie ihnen zur Hälfte wegnahm und einschränkte, ohne eine neue National-Einheit aus den Elementen zu bilden, die ihm solche Opfer gebracht hatten. [...] Oesterreich blieb immer im Bau, es ist eine chronisch gewordene Vorläufigkeit [...].<sup>8</sup>

Rilke litt unter dieser »Vorläufigkeit«, die auch darin bestand, dass »[d]er große Gedanke eines übernationalen Österreichs [...] zur Operette herabgesunken« war, wie Hugo Bergmann festgestellt hatte,<sup>9</sup> und beschwerte sich aus dem gemischtsprachigen, mehrheitlich slowenischen Duino (1912) gegenüber Lou Andreas-Salomé über eine mangelnde Eindeutigkeit und Authentizität: »Schade nur, daß mir die Natur hier fast nichts entgegenbringt, sogar das Meer läßt mich gleichgültig; als ob diese dumme oesterreichische Mehrsprachigkeit sogar der Landschaft ihren eigenen, eindeutigen Ausdruck nähme.«<sup>10</sup> Eigenartigerweise beunruhigten den polyglotten Rilke, der unter anderem von Jugend auf auch Tschechisch beherrschte, diese sprachlichen Diversitäten beziehungsweise solche sprachliche Mehrdeutigkeiten. 1920 hat Rilke an dieser Einstellung, nun zwar einem völlig veränderten Österreich gegenüber, nicht gerüttelt: »Deutschland und Österreich wird immer für mich unmöglich bleiben, Paris wird hoffentlich bald wieder mein Wohn-Ort sein [...].«<sup>11</sup> Paris, das ihn, im Gegensatz zu Deutschland, Österreich oder Böhmen, wirklich geformt hätte:

7 Brief an Karl von der Heydt (3.5.1907). In: Rilke: *Briefe. Erster Band 1896 bis 1919*, S. 255–257, hier S. 255.

8 Rilke an Sidonie Nádherný von Borutin (8.3.1912). In: Rilke/von Borutin: *Briefwechsel 1906–1926*, S. 130–134, hier S. 132.

9 Bergmann: *Schulzeit und Studium*, S. 22.

10 Rilke an Lou Andreas-Salomé (10.1.1912). In: Rilke: *Briefe. Erster Band 1896 bis 1919*, S. 372–378, hier S. 377.

11 Rilke an Inga Junghanns (23.11.1920). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band 1919 bis 1926*, S. 81–84, hier S. 83.

[...] sans donner dans un cosmopolitisme vague et évasif, je dois convenir que ce n'est guère l'Allemagne qui m'a formé, ni les influences confuses de l'Autriche et de la Bohême – mais la Russie immense et ineffable, mais la France, l'Italie, l'Espagne, et tout ce passé intérieur et lointain que ces pays que j'ai tour à tour habités et admirés, ont pu éveiller et comme autoriser dans mon sang. Nous naissons, pour ainsi dire, provisoirement, quelque part; c'est peu à peu que nous composons, en nous, le lieu de notre origine, pour y naître après coup et chaque jour plus définitivement.<sup>12</sup>

Doch Rilkes Einstellung zu seiner österreichischen Heimat war und blieb nicht nur skeptisch, sondern, »en bon Autrichien que je suis«,<sup>13</sup> auch positiv, bisweilen sogar emotional. So klagte er Anfang 1920: »Wie heimatlos sind wir doch alle! Dr. Kassner [...] klagt mir auch über das zerstörte Österreich, selbst der Aufenthalt auf dem Gut seines Bruders in Mähren ist etwas ganz anderes geworden [...]. Wo soll man hin? In Deutschland wird sich unsereiner erst recht in der Fremde fühlen –, ich weiß, wie sehr wenig ich in München in meinem Elemente war.«<sup>14</sup> Diese Stimmung sollte noch länger anhalten. »Will noch zwei Wintermonate auf Schweizer Boden abwarten«, schreibt er am 21. Januar 1920 an Leopold von Schlözer aus Locarno, »dann zurück –, aber wohin? Ob ich gleich diese Zuständigkeit nie ausgenutzt habe: jetzt merke ich doch die Heimatlosigkeit des Österreichers.«<sup>15</sup> Diese Heimatlosigkeit verdankte sich nicht zuletzt auch den Veränderungen, die nach 1918 eingetreten waren: »Sie glauben gar nicht, Fürstin«, meinte er gegenüber Marie von Thurn und Taxis, der Besitzerin von Duino, »wie anders, wie *anders* die Welt geworden ist, es handelt sich drum, das zu begreifen.«<sup>16</sup> Kurz zuvor, am 31. Dezember 1919, also bereits angesichts der neu gegründeten österreichischen Republik, hatte er in einem Brief an den ehemaligen belgischen Kunstschriftsteller und Journalisten Paul Colin seine Verbundenheit mit dem Vielvölkerstaat hervorgehoben: »Autrichien, je me sentais toujours le droit naturel de participer intérieurement à toutes les races de ma multiple patrie.«<sup>17</sup> Eine solche multipolare Identifikation mit »toutes les races«, diese hybride, fragmentierte Identität leitete Rilke aus jener typischen, heterogenen kulturellen Verfasstheit ab, in die er hineingeboren worden war. »Ich bin Oesterreicher«, bekannte er 1920 Anita Forrer, »übrigens in Prag geboren, bin mir aber der vielfältigen Zusammensetzung der oesterreichischen Natur, in deren deutscher Mitte einerseits

12 Rilke an Aurelia Gallarati-Scotti (23.1.1923). In: ebd., S. 278–281, hier S. 280.

13 Ebd. S. 279.

14 Rilke an Johannes Schönburg (12.1.1920). In: ebd., S. 46f., hier S. 47.

15 Rilke an Leopold von Schlözer (21.1.1920). In: ebd., S. 49–52, hier S. 51.

16 Rilke an Marie von Thurn und Taxis (23.6.1920). In: Rilke: *Briefe zur Politik*, S. 311f., hier S. 312.

17 Rilke: *Briefe zur Politik*, S. 600.



das Lateinische, andererseits das Slavische weit hineinreicht, von Kindheit an eigentümlich bewußt gewesen.« Das hätte zur Folge gehabt, dass ihm in dieser vielschichtigen, fragwürdigen Lebenswelt ein echtes Heimatgefühl fremd geblieben war: »[...] ein Heimatgefühl überkam mich zuerst im Jahre 1899 in Moskau: ich mußte mit einem Schlage im russischen Wesen das mir Vertrauteste erkennen und erfahren, in einer wie vaguen und unzusammenstimmenden Umgebung ich bis dahin gelebt hatte. Diese Einsicht ist mir grundlegend geblieben [...].«<sup>18</sup> Rilkes ambivalentes Bekenntnis zu seiner österreichischen Herkunft bezog sich auch nach 1918 immer wieder auf den habsburgischen Vielvölkerstaat, der aufgrund seiner sozial-kulturellen Komplexität eine eindeutige Orientierung nicht zu bieten vermochte. Vielleicht gerade deshalb scheint er auch die Entwicklung des neuen österreichischen Staates mit Interesse und einer gewissen Sympathie verfolgt zu haben: »In unserem armen Österreich scheint ja doch eine Art vorläufiger Stabilität erreicht zu sein«, schreibt er 1923 an Nora Purtscher–Wydenbruck, »die, wenn auch nicht die Not, so doch die Katastrophen ausschließt.«<sup>19</sup> Hält man sich die zuweilen durchaus widersprüchlichen Aussagen, Aversion und Zuneigung dem alten Österreich, seiner Heimat gegenüber vor Augen, fällt es wohl zumindest schwer, Rilke in ein eindeutiges, gleichsam ›nationales‹ österreichisches Korsett zu verorten.

Einem der Völker seiner »multiple patrie«, den Tschechen, die Rilke bereits in seinem Frühwerk verewigt hatte, in »Versuchen, in denen die Einflüsse meiner Prager Heimat sich durchsetzen wollten«,<sup>20</sup> galt noch in den letzten Lebensjahren seine besondere Zuneigung. In seinem Frühwerk nimmt Prag, die böhmische Geschichte und Landschaft, die aktuelle Rivalität zwischen Deutschen und Tschechen, und jene historischen Gedächtnisorte, die zu traumatischen, jedoch konstitutiven Stereotypen der tschechischen Nationsbildung geworden waren,<sup>21</sup> eine durchgehend dominante Rolle ein. Rilkes Sympathie galt dabei eindeutig dem ›böhmischen‹ Volk, wenn vielleicht auch zuweilen aus der Perspektive einer deutschen Kultur, die, wie manche meinten, der tschechischen überlegen wäre. In dem frühen Gedichtzyklus *Larenopfer* (1895) finden sich neben direkten tschechischen Zitaten zahlreiche Topoi aus der tschechischen Geschichte und Kultur. So

18 Rilke an Anita Forrer (22. –24.3.1920). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band 1919 bis 1926*, S. 57–63, hier S. 62.

19 Rilke an Nora Purtscher–Wydenbruck (20.12.1923). In: Rilke: *Briefe zur Politik*, S. 420–422, hier S. 422.

20 Rilke an Eduard Korrodi (20.3.1926). In: ebd., S. 484–487, hier S. 485.

21 Über die Konstruktion von nationalen Stereotypen vgl. u.a. Jaworski: *Deutsche und tschechische Ansichten*.



stößt man unter anderem zweimal, in *Kajetan Tyl* und in *Das Heimatlied*,<sup>22</sup> auf die erste Zeile der späteren Nationalhymne von Josef Kajetan Tyl und František Škroup: »Kde domov můj« (Wo ist meine Heimat).<sup>23</sup> Rilkes frühe Gedichte beinhalten durchwegs ein emotionales Bekenntnis zu Prag, vor allem zu Böhmen: »Mich rührt so sehr böhmischen Volkes Weise« heißt es in *Volksweise*, »schleicht sie ins Herz sich leise, macht sie es schwer«.<sup>24</sup> Rilke verrät, dass er Gedichte seines Zeitgenossen, des berühmten Vorläufers der Prager Moderne, Jaroslav Vrchlický, gekannt hatte.<sup>25</sup> Er bezieht sich auf die ›nationalen‹ tschechischen Opernproduktionen, wie die *Verkaufte Braut* oder *Dalibor* von Bedřich Smetana<sup>26</sup> oder auf das Singspiel *Dráteník* (*Rastelbinder*) von František Škroup,<sup>27</sup> aber auch auf die für die Tschechen tragischen Erinnerungen: Jan Hus, den Fenstersturz von 1618 oder das Blutgericht am Altstädter Ring (1621).<sup>28</sup> Zwei Erzählungen, *König Bohusch* und *Die Geschwister*, thematisieren kritisch den deutsch-tschechischen Konflikt in Böhmen, der zu Recht vor allem als ein sozialer Konflikt wahrgenommen wird, und mahnen zur Versöhnung: »Die Deutschen sind überall, und man muß die Deutschen hassen«, heißt es im *König Bohusch*. »Ich bitte Sie, wozu das?«, wird sogleich eingewendet.<sup>29</sup> Und in der Erzählung *Die Geschwister* heißt es: »Wie ein Kind ist unser Volk. Manchmal seh ich es ein: unser Haß gegen die Deutschen ist eigentlich gar nichts Politisches, sondern etwas – wie soll ich es sagen? – etwas Menschliches. Nicht, daß wir uns mit den Deutschen in die Heimat teilen müssen, ist unser Groll, aber daß wir unter einem so erwachsenen Volk groß werden, macht traurig.«<sup>30</sup> Bis dann der deutsche Untermieter Ernst Land und die Tschechin Luisa Wanka menschlich einander näher kommen, die Sprache des jeweils anderen erlernen wollen und fast im Sinne Bernard Bolzanos einen Sprachenausgleich vereinbaren:

»Ich möchte so gern etwas besser deutsch lernen«, sagt Luisa zu Land, »vielleicht können Sie ein wenig böhmisch brauchen dafür.« – »Ja«, atmete Land auf, »ich liebe Ihre Sprache.«

- 22 Gedichtzyklus *Larenopfer*, in: Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*, S. 9–62, hier S. 37, S. 62.
- 23 Dieses Zitat aus der Nationalhymne findet sich auch in der Erzählung *König Bohusch*, in: Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 3: *Prosa und Dramen*, S. 151–194, hier S. 163.
- 24 Gedichtzyklus *Larenopfer*, in: Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*, S. 9–62, hier, S. 37.
- 25 Ebd., S. 21.
- 26 Ebd., S. 38, S. 33.
- 27 Ebd., S. 60.
- 28 Ebd., S. 33, S. 51, S. 41f.
- 29 *König Bohusch*, in: Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 3: *Prosa und Dramen*, S. 151–194, hier S. 163.
- 30 *Die Geschwister*, in: Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 3: *Prosa und Dramen*, S. 195–241, hier S. 213. Vgl. dazu Millner: *Geschichte einer Völkerkindheit*.

›Also«, bat Luisa heiter, ›dann kommen Sie doch, wenn Sie Zeit haben, eine Weile nach vorn. Es giebt ein paar Bücher da, auch deutsche.«<sup>31</sup>

Wenn man sich diese und ähnliche Aussagen vor Augen führt, wird einem bewusst, dass der junge Rilke in seinem Frühwerk explizit zu einem der aktuellsten politischen Probleme in Böhmen und in der Monarchie Stellung genommen hat. Dass er sich, wie behauptet wird, »nie besonders für Politik und Geschichte« interessiert hätte,<sup>32</sup> widerlegen nicht nur diese verhaltenen Proteste gegen die Unterdrückung der Tschechen. In seiner umfangreichen Korrespondenz äußert sich Rilke in der Tat sehr oft eingehend und zuweilen sehr kritisch über das politische Geschehen seiner Zeit, ganz abgesehen von seiner leidenschaftlichen pazifistischen Einstellung bereits seit Beginn des Ersten Weltkriegs und von seiner Sympathie für die demokratisch-republikanischen Veränderungen während der Jahre 1918/1919, vor allem in Bayern unter Kurt Eisner, hinter denen, wie er bedauernd festhält, leider »zuletzt doch kein Wille zu wirklicher Veränderung und Erneuerung« stand. »Ich gestehe«, bekennt er in einem Brief an Dorothea von Ledebur, »daß ich zu dem Umsturz selbst zuerst eine gewisse rasche und freudige Zuversicht zu fassen vermocht habe, denn seit ich denken kann, habe ich der Menschheit nichts dringender gewünscht, als daß sie irgendwann eine ganz neue Seite der Zukunft aufzuschlagen ermächtigt sein möge, auf die nicht die ganze Fehlersumme der verhängnisvollen Vergangenheit übertragen werden muß.«<sup>33</sup> Und mit einem Blick auf sich selbst meint Rilke wenige Monate später, nun bereits in der Schweiz: »Der geistige Mensch müßte ja von vornherein ein Gegner und Leugner der Revolutionen sein [...]. Und doch ist es derselbe geistige Mensch, der, kraft seiner Einsicht, ungeduldig wird, wenn er sieht, in wie verfehlten und verfahrenen Verhältnissen die menschlichen Dinge sich gefallen und sich hinhalten [...].«<sup>34</sup> Viele Jahre später, 1951, erinnerte Oskar Maria Graf an Rilkes intensives Interesse für die Politik, im Konkreten an sein Engagement für die Revolution in München:

In seine Atelierwohnung in die Ainmillerstraße kamen aktive Revolutionäre wie Toller oder der Kommunist Kurella mit seinem jungen Kreis, kamen Schriftsteller und bürgerliche Männer, die es aufrichtig mit der Revolution meinten. Sie wußten, daß Rilke über den Krieg, den er tief verabscheute, der ihn schöpferisch völlig lahmlegte und fast zermalmte hatte, nie ein Wort in der Öffentlichkeit hatte verlauten lassen. [...] Denk ich an die Besuche der münchener Revolutionäre bei ihm, so rückt jedesmal etwas gleichzeitig

31 Ebd., S. 241.

32 Engel (Hg.): *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, S. 254.

33 Rilke an Dorothea Freifrau von Ledebur (19.12.1918). In: Rilke: *Briefe zur Politik*, S. 236–238, hier S. 237.

34 Rilke an Aline Dietrichstein (6.8.1919). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band*, S. 9–16, hier S. 9f.

Frappierendes und Komisches in meine Erinnerung. Schlicht und mit einer fast zärtlichen Interessiertheit bot er sich jedem.<sup>35</sup>

Seit 1920 war Rilke Staatsbürger der Tschechoslowakischen Republik, »meiner neu bekräftigten«,<sup>36</sup> aber »meiner problematischen Heimat«,<sup>37</sup> wie er betonte. Bereits 1908 hatte sich Rilke für »zu slavisch« gehalten, um an Goethes »Selbstbewusstsein Freude zu haben«.<sup>38</sup> Nun verfolgte er den »Aufstieg des jungen böhmischen Staates« mit wachsendem Interesse, wobei er überzeugt war, dass jetzt gelingen könnte, was in der ehemaligen Monarchie versäumt worden war, die Versöhnung der beiden Völker: »daß die Deutschen in Böhmen bei einigem guten Willen ihre Lage mit den aufsteigenden Kräften der neuen nationalen Tschechoslowakei versöhnen könnten.«<sup>39</sup> Am 27. Dezember 1920 versicherte er seine aufrichtige Loyalität gegenüber dem neuen Staat in einem Schreiben an den tschechoslowakischen Gesandten Cyril Dušek in Bern: »Qu'il me soit permis de vous exprimer, au déclin de l'année, les vœux d'usage que le moment inspire. Je les adresse tout autant qu'à mon pays natal [...] puisse la jeune Tchécoslovaquie [...] s'engager de plus en plus dans une voie assurée et prospère; gouvernée, non seulement par un grand savant, mais par un sage [...].«<sup>40</sup> Kurz darauf informierte Rilke Mary Dobržensky über die Intentionen dieses Schreibens:

Ich schrieb dem Gesandten [...] in aller Aufrichtigkeit. Im Übrigen beruhigt es mich sehr, daß Sie meinem Bekenntnis zustimmen, ist es nicht der einzige Weg weiterzukommen, aus diesen fortwährenden Befindungen hinaus, die wie scharfgewordene Zähne die Zunge im Munde der Wahrheit verwunden, so daß seine Rede entstellt und verdorben wird. – Nun seit wie lange schon! Ich erinnere mich schon in meiner Kindheit, den Tschechen gewünscht zu haben, sie möchten zu sich kommen: wie erdrückt und erstickt sahen sie alle aus – und doch war ihr Jan Hus um so viel geistiger und glühender als Luther –, und wie schön und sommerlich können ihre Mädchen sein, wie wunderbar ist ihr Land und das hohe geheimnisvolle Prag! Und das alles kam gewiß nicht zu seinem Recht und Glück in jenem engen deutschen Verstande, der es sich anmaßte!<sup>41</sup>

Diese Sympathie für die Tschechen übertrug der tschechoslowakische Staatsbürger Rilke dann auch auf den neuen Staat, was zur Folge hatte, dass er zuweilen als Repräsentant der Tschechoslowakei wahrgenommen wurde,

35 Rilke: *Briefe zur Politik*, S. 574.

36 Rilke an Otto Pick (1.12.1921). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band*, S. 180f., hier S. 181.

37 Rilke an Rolf von Ungern-Sternberg (29.4.1921). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band*, S. 153–158, hier S. 157.

38 Rilke an Sidonie Nádherný von Borutin (5.9.1908). In: Rilke/Nádherný von Borutin: *Briefwechsel*, S. 56–57, hier S. 57.

39 Rilke an Mary Gräfin Dobržensky (26.1.1921). In: Rilke: *Briefe zur Politik*, S. 325f., hier S. 326.

40 Rilke an den tschechoslowakischen Gesandten Cyril Dušek (27. 12. 1920). In: Rilke: *Briefe zur Politik*, S. 608.

41 Rilke an Mary Gräfin Dobržensky (4.2.1921). In: Rilke: *Briefe zur Politik*, S. 327–330, hier S. 327.

wie zum Beispiel 1925 während des Internationalen PEN-Kongresses in Paris. »Im übrigen, ohne jedes Recht, sie je zu vertreten«, bemerkte er dann in einem Brief an seinen Verleger Anton Kippenberg, »habe ich gegen die Tschechoslowakei nichts einzuwenden, und wenn man mich, dem Ursprung nach, dorthin rangiert, so verhalt ich mich still und höflich dieser Tatsache gegenüber, die ja immerhin an dem Kompositum meines Wesens ihren Anteil haben mag.«<sup>42</sup>

Unter den Instruktionen, die Rilke 1924 dem aus dem Elsass stammenden Zürcher Zoologen Jean Strohl auf seine Pragreise mitgab, findet sich auch der Hinweis, wenn möglich den Staatspräsidenten Masaryk aufzusuchen und ihm auch seine, Rilkes, »Bewunderung, die schon sehr alt ist, auszudrücken«:

Stets hab ich seine durchaus konsequente Energie, seine aufrechte und logische Geisteskraft sowie die Würde seines staatsmännischen Denkens bewundert. Und sein Mitarbeiter M. Beneš scheint mir vollkommen geeignet, die Absichten einer solchen Persönlichkeit zu vergegenwärtigen und auszuführen und sie mit der Größe und Genauigkeit der eigenen Anschauungen zu ergänzen. Wärs die *Idee*, die diese in einem Gewimmel ehrgeiziger Bestrebungen verlorene Welt regierte, meine deutschen Mitbürger müßten, zusammen mit dem wiedererstandenen tschechischen Volk, sich darin einig sein, daß die Gegenwart dieser beiden aufgeklärten Männer ein festes Versprechen für die Zukunft enthält; nichts war unhaltbarer als der politische Zustand Böhmens vor dem Krieg. Um diese gemeinsame Stufe zu erreichen, die – wir hoffens sosehr wie wirs wünschen – - - all die verschiedenen Völker auf einen gleichen Grund der Brüderlichkeit stellt, muß jede Nation ein Höchstmaß an nationalem Bewußtsein aufbieten; es ist ganz richtig, zu wollen, daß das tschechische Volk das seine entwickelt, nach diesen verhängnisvollen Zeiten, da die verirrteten Deutschen der Welt die ungesunde Hypertrophie ihres wahngehetzten Bewußtseins aufzwangen.<sup>43</sup>

Rilke bezeichnete sich zwar als einen Deutschböhmen, sein Verhältnis zu den Deutschen, von denen er sich im Laufe der Jahre zunehmend distanzierte, war jedoch von Beginn an problematisch. Er hat sich zum Beispiel immer wieder dagegen verwahrt, wenn man ihn aufgrund der deutschen Sprache, derer er sich bediente, den Deutschen zurechnete, das heißt von dem Sprachgebrauch auf seine nationale Zugehörigkeit schloss. So beharrte er zu Beginn des sogenannten *Testaments* (1921) auf dem Unterschied, der zwischen der Sprache, konkret: *seiner* Sprache, und der nationalen Zugehörigkeit bestehen würde. »Es begann«, berichtet er hier über seinen Zwangsaufenthalt in München 1914–1919, »eine endlose Wartezeit in einem Lande, mit dem er nur durch die Sprache zusammenhing –, und auch die hatte er, in den verschiedenen Ländern wohnend, seinen innersten Aufgaben

42 Rilke an Anton Kippenberg (26.5.1925). In: Rilke: *Briefe zur Politik*, S. 450f., hier S. 451. Vgl. auch ebd., S. 664f.

43 Rilke an Jean Strohl (4.9.1924). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band*, S. 346–349 (französisches Original), S. 349–352 (deutsche Übersetzung), hier S. 351.

so völlig dienstbar gemacht, daß er sie, seit einiger Zeit, für den reinen und unabhängigen Stoff seiner Gebilde halten durfte.«<sup>44</sup> Einer solchen Differenzierung entsprach Rilkes schon sehr frühe, entschiedene Distanzierung von jeglichem Deutschen,<sup>45</sup> deren logische Konsequenz letztlich darin hätte bestehen müssen, sich auch der deutschen Sprache gänzlich zu entledigen, wie er 1923 Nanny Wunderly–Volkart gegenüber gemeint hatte, denn

so groß war Widerspruch und Auflehnung in meinem Wesen, wüßte ich nicht, wie weit weg von alledem meine Sprache lebt und schwingt, es könnte mich völlig verstummen machen, daß sie, dem Namen nach, von dort zu kommen und dorthin zu gehören scheint. – Ich glaube, ich lerne doch noch arabisch –, und wenn, wiederum in zehn Jahren, ein Buch von mir erscheint, so muß die Insel sehen, wie sie sich arabische Alphabete verschafft, es zu drucken, oder ich ediere es in Bagdad oder Samarkand. Nie war mir mein Oesterreicherthum, in seiner anderen inneren Zusammensetzung kostbarer! Aber es ist doch noch zu nahe an den ›Deutschen‹, und die Gefahr besteht, zu ihnen gezählt zu werden. Wirklich, es gibt nichts, wozu ich in leidenschaftlicherem Gegensatz stände, als dieses ›Reich‹... Möge die Schweiz mich schützen, solange bis ich irgend eine weit weit entlegene Zuflucht finde, oder still, als Privatmann in Paris verschwinde, als ein čechoslovakischer Staatsbürger, der die Quais entlanggehen und im Luxembourg sich benehmen darf ohne irgendwann an die Schellen der Politik zu stoßen.<sup>46</sup>

Nimmt man Rilke beim Wort, dürfte die zu seiner Zeit oft verbreitete Unterstellung erst recht problematisch sein, er wäre ein ›deutscher‹ Dichter, wogegen er sich selbst energisch verwahrt hatte; so, zwar konkret in Reaktion auf die nationalistische Rhetorik anlässlich der Ruhrkrise (1923), in dem soeben erwähnten Brief an Wunderly–Volkart: »[...] wie *wie* hasse ich dieses Volk, nach allem, was ich je, aus eigener Erfahrung, von ihm merken konnte [...]. Niemand wird je behaupten können, daß ich *seine* Sprache schreibe!«<sup>47</sup> Wie seiner Korrespondenz unmissverständlich zu entnehmen ist, bezogen sich jedoch solche Vorbehalte, vielleicht schon seit seinen frühen Erfahrungen in Prag, auf alles Deutsche. »Pas trop de l'atmosphère allemande?« – die durch den Besuch einer deutschen Bekannten entstehen könnte, fragt er zum Beispiel Nanny Wunderly ängstlich.<sup>48</sup> Und ein Hotel in Lausanne findet vor allem deshalb seine Zustimmung, weil »on n'y entend pas un mot d'allemand [sic!]<«, das man nur von den »garçons de l'hôtel« in

44 *Das Testament*. In: Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 4: *Schriften*, S. 710–734, hier S. 710 (kursiv M. Cs.).

45 Es ist bezeichnend, dass die zahlreichen kritischen Bemerkungen Rilkes über ›das Deutsche‹ in der Ausgabe *Gesammelte Briefe in sechs Bänden* (1937–1939) gestrichen wurden. Vgl. dazu Rilke: *Briefe zur Politik*, S. 520.

46 Rilke an Nanny Wunderly–Volkart (16.1.1923). In: Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly–Volkart*, Bd. II, S. 847–856, hier S. 849–850.

47 Ebd., S. 855.

48 Rilke an Nanny Wunderly–Volkart (21.1.1924). In: ebd., S. 961–965, hier S. 965.

Form eines befremdlichen »jargon pittoresque«, wohl des Schwyzerdütsch, vernehmen würde.<sup>49</sup>

Einen Jargon hatte Rilke freilich bereits in seiner Kindheit kennengelernt und sich später über dieses Pragerdeutsch bei dem Germanisten August Sauer beklagt:

Innerhalb der Sprache, deren ich mich nun bediene, aufgewachsen, war ich gleichwohl in der Lage, sie zehnmal aufzugeben, da ich sie mir doch außerhalb aller Spracherinnerungen, ja mit Unterdrückung derselben aufzurichten hatte. Die unselige Berührung von Sprachkörpern, die sich gegenseitig unbekömmlich sind, hat ja in unseren Ländern dieses fortwährende Schlechtwerden der Sprachränder zur Folge, aus dem sich weiter herausstellt, daß, wer etwa in Prag aufgewachsen ist, von früh auf mit so verdorbenen Sprachabfällen unterhalten wurde [...].<sup>50</sup>

Das gelte erst recht für das Tschechische, erklärte er Aurelia Gallarati-Scotti, »parce que ce peuple curieux et industriel s'était renoncé d'une façon absurde jusqu'à perdre le goût de sa langue, celle-ci [...] était affaiblie jusqu'au point d'accepter [...] n'importe quel déchet du parler allemand pour pouvoir exprimer les choses de la vie courante.«<sup>51</sup> Einzig »Stifter [...] mag diese gegensätzliche Sprachwelt weniger wahrgenommen haben«, sondern kreativ zu nutzen gewusst, »und so kam er, naiv, dahin, sich aus Angestammtem und Erfahrenem ein Deutsch bereit zu machen, das ich, wenn irgend eines, als Österreichisch ansprechen möchte, so weit es nicht eben eine Eigenschaft Stifters ist und nichts anderes als das. Erstaunlich ist aber die Stärke der Gültigkeit, mit der es sich durchsetzt [...].«<sup>52</sup> Die im nationalen Diskurs geläufige Ansicht über die Bedeutung der Nationalsprachen, über die Übereinstimmung von Sprache und Nation, veranlasste später deutschnational gesinnte Intellektuelle, Rilke, der in seinen letzten Lebensjahren französische Gedichte veröffentlichte,<sup>53</sup> als Vaterlandsverräter, als »unserem völkischen Gefühl entfremdet« zu brandmarken,<sup>54</sup> was dieser in einer ersten Reaktion für eine »höchst nebensächliche Geschichte« abtat<sup>55</sup> und der er folglich auch nur eine geringe Beachtung schenkte.<sup>56</sup>

49 Rilke an Nanny Wunderly-Volkart (9. 9. 1924). In: ebd., S. 1018f., hier S. 1019.

50 Rilke an August Sauer (11.1.1914). In: Rilke: *Briefe. Erster Band*, S. 493–496, hier S. 495.

51 Stifter an Aurelia Gallarati-Scotti (14.2.1926). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band*, S. 410–415, hier S. 411f.

52 Rilke an August Sauer (11.1.1914). In: Rilke: *Briefe. Erster Band*, S. 493–496, hier S. 495f.

53 Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Supplementband: *Gedichte in französischer Sprache*. Vgl. Engel (Hg.): *Rilke Handbuch*, S. 434–453.

54 So Otto Payers Vorwurf in der »Reichenberger Zeitung«. Vgl. Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Supplementband: *Gedichte in französischer Sprache*, S. 409–415, hier S. 411.

55 Rilke an Arthur Fischer-Colbrrie (4.12.1925). In: ebd., S. 421.

56 Vgl. z.B. Rilke an Walter Mehring (Sommer 1925). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band*, S. 370f. Vgl. dazu Schnack: *Rainer Maria Rilke*, S. 947f.



Rilke verstand sich stets als einen *deutschsprachigen*, nicht als einen *deutschen* Dichter. Trotz seiner Kritik an der Monarchie verstand er sich als Erbe einer reichen, jedoch ebenso konfliktanfälligen Symbiose von widersprüchlichen, mehrdeutigen kulturellen Elementen des plurikulturellen und mehrsprachigen ehemaligen Vielvölkerstaates, eines Staates, der folglich die »grellestes Gegensätze in Beziehung auf physische Verhältnisse, Bevölkerung und geistige Cultur« aufwies, häufig mit einer »eigenthümlich gemischten Bevölkerung«, wie der Wiener Geograf Friedrich Umlauf 1876 festgestellt hatte, »weshalb man die Monarchie auch einen *Staat der Contraste* zu nennen berechtigt ist.«<sup>57</sup> Dieser »Staat der Contraste« hätte in der Tat das Vorbild der Jurij Lotman'schen Semiosphäre sein können, deren Kennzeichen »ihre Heterogenität«, ihre innere und äußere Polyglossie ist mit »vollständiger wechselseitiger Übersetzbarkeit bis zu ebenso vollständiger Unübersetzbarkeit.«<sup>58</sup>

Rilke lässt sich nicht auf eine eindeutige sprachlich-kulturelle Zugehörigkeit festschreiben, auf eine solche reduzieren. Vielmehr begründete der polyglotte Kosmopolit Rilke seine Mehrfachidentität immer wieder selbst mit Hinweisen auf die Erinnerungen an jene Orte, die ihn nachhaltig beeinflusst und geprägt hatten. Abgesehen von Italien, Spanien, Dänemark, Schweden oder Nordafrika war es vor allem Russland, das ihm den Weg zu einer neuen, existentiellen Gotteserfahrung gewiesen hatte, die zu einem dominanten Leitmotiv seines gesamten literarischen beziehungsweise poetischen Werkes werden sollte. Es »tat sich mir Rußland auf und schenkte mit die Brüderlichkeit und das Dunkel Gottes, in dem allein Gemeinschaft ist. So *nannte* ich ihn damals auch, den über mich hereingebrochenen Gott, und lebte lange im Vertrauen seines Namens, auf den Knien...«<sup>59</sup> Aber nicht nur Russland war entscheidend:

Die ›Engellieder‹, die ›Mädchenlieder‹ waren im Toskanischen empfangen worden, in Florenz und am Ligurischen Meer; einzelne sind wahrscheinlich sogar dort schon aufgeschrieben worden, in Viareggio, wo Jahre hernach auch ein Teil des ›Stundenbuchs‹ sich niederschlug. Über die religiösen Bedingungen zu sprechen, aus denen jene Lieder sich entfaltet haben, verlangt ein zu weites Ausholen; denn der Höhepunkt meiner katholischbetonten Ergriffenheit hat seine Stelle in den Erschütterungen jener harten Militärschulzeit, die mir, unter fünfhundert Knaben, eine (für mein Alter) überlebensgroße Erfahrung der Einsamkeit zugemutet hatte. Gleich hinter ihr, oder schon in ihr, begann ein rücksichtsloses in-Gebrauch-nehmen jener Gottesbeziehung, die konfessionell nicht zu bezeichnen wäre.<sup>60</sup>

57 Umlauf: *Die Oesterreichisch–Ungarische Monarchie*, S. 1f. (kursiv M. Cs.).

58 Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 166.

59 Rilke an Ilse Jahr (22.2.1923). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band*, S. 291f., hier S. 291.

60 Rilke an Hermann Pongs (17.8.1924). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band*, S. 337–344, hier 342f.



Es war für ihn vor allem der jahrelange Aufenthalt in Paris von entscheidender Bedeutung: »Paris ist für mich [...] eine unermeßliche Erziehung, dadurch, daß es meinem Blick und meinem Gefühl, die entlegensten, äußersten, die schon nichtmehr nachweisbaren Tatsachen seelischen Erlebens bis zu beispielloser Sichtbarkeit (ja, Weithinsichtbarkeit) verdichtet, hinhält.«<sup>61</sup> Oder wie er 1926 rückblickend bekannte, die Begegnung mit »Frankreich und dem unvergleichlichen Paris, die in meiner Entwicklung und Erinnerung eine Welt bedeuten.«<sup>62</sup>

Bereits 1915 hatte sich Rilke in einem Brief an Ilse Erdmann über seine multipolare Identität ausgesprochen:

Um zu wissen, wie arg mir diese Zeitläufte anhaben, müssen Sie sich denken, daß ich nicht ›deutsch‹ empfinde, – in keiner Weise; ob ich gleich dem deutschen Wesen nicht fremd sein kann, da ich in seiner Sprache bis an die Wurzeln ausgebreitet bin, so hat mir doch seine gegenwärtige Anwendung und sein jetziges aufbegehrliches Bewußtsein, soweit ich denken kann, nur Befremdung und Kränkung bereitet; und vollends im Österreichischen, das durch die Zeiten ein oberflächliches [sic!] Kompromiß geblieben ist (die Unaufrichtigkeit als Staat), im Österreichischen ein Zu-hause [sic!] zu haben, ist mir rein unausdenkbar und unausführbar! Wie soll ich da, ich, dem Rußland, Frankreich, Italien, Spanien, die Wüste und die Bibel das Herz ausgebildet haben, wie soll ich einen Anklang haben zu denen, die hier um mich großsprechen! Genug.<sup>63</sup>

Rilkes Skepsis gegenüber jeglicher willkürlicher sprachlich-kulturellen oder nationalen Zuordnung, sein Widerstand gegen eine eindeutige Identifikation, verdankte sich zwar, hier im Konkreten, der für ihn äußerst bedrückenden Situation während des unfreiwilligen Münchener Exils zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Dennoch verrät diese Äußerung den typischen Habitus eines ›kosmopolitischen Flaneurs‹, der sein Selbstverständnis zeit seines Lebens nachhaltig bestimmt hat, eines beobachtenden Flaneurs, »für den [...] es ein ungeheurer Genuß« ist, »in der Masse zu hausen, im Wogenden, in der Bewegung, im Flüchtigen und Unendlichen. Außerhalb seines Heims zu sein, und doch sich überall bei sich daheim zu fühlen [...].«<sup>64</sup> Insofern könnte Rilke bereits als eine Antizipation des (post-)modernen Individuums begriffen werden, das sich in einer transnational-global vernetzten, jedoch zugleich zunehmend differenzierten und beschleunigten Lebenswelt vorfindet und folglich mit der Herausforderung konfrontiert ist, aufgrund seiner ubiquitären Verortung in mehrdeutigen Gedächtnis- und hybriden Kommunikationsräumen Pluralitäten, das heißt, Diskontinuitäten,

61 Rilke an Karl von der Heydt (21.2.1907). In: Rilke: *Briefe. Erster Band*, S. 239–246, hier S. 241.

62 Rilke an Eduard Korrodi (20.3.1926). In: Rilke: *Briefe. Zweiter Band*, S. 429–433, hier S.432.

63 Rilke an Ilse Erdmann (11.9.1915). In: Rilke: *Briefe. Erster Band*, S. 591–593, hier S. 592f.

64 Baudelaire: *Maler des modernen Lebens*, S. 297f.

Differenzen und Alteritäten wahrzunehmen, zu respektieren, sich mit diesen in kontinuierlichen Translationsverfahren auseinanderzusetzen und diese fragile, stets krisen- und konfliktanfällige Situation letztlich auch als eine Bereicherung und als einen Gewinn zu akzeptieren.<sup>65</sup> Identität erweist sich somit, am Beispiel Rilkes, als ein komplexer, mehrdeutiger Prozess, nicht als ein sicherer, fester Besitz. Um seinen Gesichtspunkt, »daß wir nicht sehr verlässlich zu Hause sind in der gedeuteten Welt«,<sup>66</sup> wie es paradigmatisch in der ersten *Duineser Elegie* heißt, zu verstehen, bedarf es daher einer differenztheoretischen Hermeneutik, nämlich eines solchen epistemischen Verfahrens, das Differenzen als reale Gegebenheiten stets voraussetzt und mitdenkt.

## Literaturverzeichnis

- Baudelaire, Charles: *Maler des modernen Lebens*. In: ders.: *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, ›Salons‹, intime Tagebücher*. Hg. und mit einem Nachwort von Henry Schumann. Leipzig: Reclam 1990, S. 290–320.
- Bergmann, Hugo: *Schulzeit und Studium*. In: »Als Kafka mir entgegenkam...« *Erinnerungen an Franz Kafka*. Hg. Hans-Gerd Koch. Berlin: Klaus Wagenbach 2005, S. 20–31.
- Csáky, Moritz: *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2010.
- Csáky, Moritz: *Kultur als ein kommunikativer Handlungsraum*. In: *Musik und Erinnern*. Festschrift für Cornelia Szabó–Knotik. Hgg. Christian Glanz, Anita Mayer–Hirzberger, unter Mitarbeit von Stefanie Bräuml, Henriette Engelke, Jasmin Linzer, Eva Mayerhofer und Thomas Asanger. Wien: Hollitzer 2014, S. 13–43.
- Csáky, Moritz: *Gedächtnis, Erinnerung, Mythos. Aspekte zu einer Hermeneutik von Mehrdeutigkeit und Differenz*. In: *Mythos, Paradies, Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hgg. D. Graziadei, F. Italiano, Ch. E. Laferl, A. Sommer-Mathis. Bielefeld: transcript 2018, S. 81–94.
- Engel, Manfred (Hg.): *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013.
- Hoensch, Jörg K.: *Geschichte Böhmens. Von der slavischen Landnahme bis ins 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck 1987.
- Honold, Alexander; Wirtz, Irmgard M.: *Rilkes Korrespondenzen. Das Briefwerk als Medium kommunikativer Selbstentwürfe und literarischer Interaktion*. In: *Rilkes Korrespondenzen*. Hgg. A. Honold, I. M. Wirtz. Göttingen, Zürich: Wallstein, Chronos 2019, S. 7–16.
- Jaworski, Rudolf: *Deutsche und tschechische Ansichten. Kollektive Identifikationsangebote auf Bildpostkarten in der späten Habsburgermonarchie*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2006.

65 Vgl. dazu Csáky: *Das Gedächtnis der Städte*, v.a. S. 89–127; Csáky: *Kultur als ein kommunikativer Handlungsraum*; Csáky: *Gedächtnis, Erinnerung, Mythos*.

66 *Duineser Elegien: Die erste Elegie*. In: Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 2: *Gedichte 1910 bis 1926*, S. 201–204, hier S. 201.

- Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Hgg. und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhr, Alexander Schmitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2010.
- Millner, Alexandra: »Geschichte einer Völkerkindheit« – *Geschwisterdarstellung, Erinnerung und Nationalismus in Rainer Maria Rilkes Novelle Die Geschwister (1899)*. In: *Zur kulturellen Funktion von kleiner Differenz. Verwandtschaften, Freundschaften und Feindschaften in Zentraleuropa*. Hgg. András F. Balogh, Christoph Leitgeb. Wien: Praesens 2017, S. 185–208.
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe. Erster Band 1896 bis 1919. Zweiter Band 1919 bis 1926*. Hg. Horst Nalewski. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1991.
- Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hgg. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*. Hgg. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1996.
- Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hgg. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Bd. 2: *Gedichte 1910 bis 1926*. Hgg. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1996.
- Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hgg. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Bd. 3: *Prosa und Dramen*. Hg. August Stahl. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1996.
- Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hgg. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Bd. 4: *Schriften zu Literatur und Kunst*. Hg. Horst Nalewski. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1996.
- Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hgg. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Supplementband: *Gedichte in französischer Sprache*. Hgg. Manfred Engel, Dorothea Lauterbach. Übertragung von Rätus Luck. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 2003.
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe an Nanny Wunderly–Volkart*, Bd. II. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek unter Mitarbeit von Niklas Bigler besorgt durch Rätus Luck. Frankfurt/M.: Insel 1977.
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe zur Politik*. Hg. Joachim W. Storck. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1992.
- Rilke, Rainer Maria; Nádherný von Borutin, Sidonie: *Briefwechsel 1906–1926*. Hg. und kommentiert von Joachim W. Storck unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin. Göttingen: Wallstein 2007.
- Roth, Joseph: *Die Büste des Kaisers*. In: J. Roth: *Werke 5. Romane und Erzählungen 1930–1936*. Hg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 655–676.
- Schnack, Ingeborg: *Rainer Maria Rilke: Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926*. Erw. Neuausgabe hg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 2009.
- Umlauf, Friedrich: *Die Oesterreichisch–Ungarische Monarchie. Geographisch–statistisches Handbuch mit besonderer Rücksicht auf politische und Cultur–Geschichte für Leser aller Stände*. Wien, Pest: Hartleben 1876.



**Irmela von der Lühe**Freie Universität Berlin, [vdluuhe@zedat.fu-berlin.de](mailto:vdluuhe@zedat.fu-berlin.de)

## ***Schwere Stunde***

### **Thomas Manns Erzählung zum Schiller-Jahr 1905**

Knapp eine Woche nach Erscheinen der Erzählung *Schwere Stunde*<sup>1</sup> in Albert Langens politisch-satirischer Zeitschrift »Simplicissimus« am 9. Mai 1905 soll ein naiver Leser bekannt haben: »Sie haben es verstanden, mir Schiller menschlich so nahe zu bringen, wie er selbst es nie vermocht hat.« Der Autor, Thomas Mann, zeigt sich über ein solches Lob nicht wenig geschmeichelt und zitiert es denn auch in einem Brief an Richard Schaukal mit dem Zusatz »Was will ich mehr?«<sup>2</sup> Tatsächlich wollte der 30-jährige Thomas Mann, der es mit zwei Novellenbänden (*Der kleine Herr Friedemann*, 1898; *Tristan*, 1903), vor allem aber mit *Buddenbrooks* (1901) bereits zu einiger Berühmtheit gebracht hatte, erheblich mehr: nicht nur den Erfolg als Autor und die Bewunderung seiner Leser, sondern vor allem die Beförderung und Befestigung eines schriftstellerischen Ethos, das Ästhetik und Ethik, Kunst und Moral aneinander bindet und nicht – zeitgeist- und moder-

Th. Manns Erzählung zum 100. Todestag Schillers 1905 intoniert die großen Themen Th. Manns: den Gegensatz zwischen Kunst und Leben, Genie und Krankheit, Leidensstolz und Leistungsethos. Der an sich selbst und seinem Können verzweifelnde Dichter Schiller steht dem lebens- und schaffensfrohen Goethe gegenüber, und die Konstellation zwischen beiden wird mit Hilfe von Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* historisiert und mit Nietzsches *Ecce Homo* intellektualisiert. Der Beitrag zeigt darüber hinaus, welche poetische und poetologische Bedeutung die Weimarer Dioskuren für Th. Manns Überzeugung hatten, dass alle Kunst dem Leben mühsam abgerungen und damit ein »blutiges Trotzdem« sei.

1 Im Folgenden zitiert nach Mann: *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Seitenzahlen im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

2 Mann: *Schwere Stunde. Kommentar*, S. 293.

netypisch – getrennten Sphären zuweist. An Schiller und aus Anlass des Schillerjahres 1905 entwickelte Thomas Mann ein künstlerisches Ethos, in dem ästhetische als existentielle Krisen erscheinen und deren Überwindung sowohl künstlerischen wie lebensgeschichtlichen Grundsätzen folgt.

Gleich zweimal setzte Thomas Mann im Jahre 1905 Schiller ein Denkmal und machte ihn so zum historischen Garanten eines aus eigenen und damit sehr aktuellen Erfahrungen entwickelten Kunst- bzw. Lebensbegriffs. Der novellistischen Studie *Schwere Stunde*, die im Erstdruck durch obrigkeits- und heldenkritische Karikaturen und alberne Gedichte (u.a. aus der Feder von Ludwig Thoma) umrahmt wurde, geht im April 1905 ein aphoristischer Zweizeiler in der Wiener Tageszeitung »Die Zeit« voraus, der in Schillertypischem Blankvers verkündet: »Die Hemmung ist des Willens bester Freund / – Den Helden grüß ich, der Friedrich Schiller heißt.«<sup>3</sup>

Die zweite Zeile ersetzt einen Jambus durch einen Daktylus, so dass die Hemmung auch metrisch realisiert, ihre ethisch-ästhetische Dignität also im Verskörper klanglich präfiguriert wird. Die überwundene Schwäche, die bewältigte Krise und die mühsam, aber am Ende erfolgreich bekämpfte Gewissheit des Scheiterns zählen ethisch und ästhetisch mehr als krisenimmune Erfolgsoversicht. Ein Leitmotiv des Thomas Mann'schen Kunst- und Künstlerideals wird in diesem Zweizeiler zu Ehren Schillers exemplifiziert und heroisiert. Der zu Thomas Manns Lebzeiten nie, sondern erst in der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* wieder gedruckte Widmungstext ist ein unmarkiertes Selbstzitat aus Thomas Manns einzigem Schauspiel *Fiorenza*, das im gleichen Jahre 1905 fertiggestellt und 1907 uraufgeführt worden war. Ein Stück, das Thomas Mann wohl zurecht für gescheitert hielt und mit dem er sich erfolglos herumgeplagt hatte.

In der 7. Szene des 3. Akts erklärt Lorenzo di Medici »Der Mühelose wird nicht groß. Wär' ich schön geboren, nie hätte ich zum Herrn der Schönheit mich gemacht. Die Hemmung ist des Willens bester Freund.«<sup>4</sup> Größe und künstlerische Leistung im »Wille[n] zum Schweren« zu fundieren, Heldentum als ein »leidendes Heldentum« zu entwerfen, eben diese Thomas Mann so verzweifelt faszinierende Verbindung von Schwäche, Leidensbereitschaft und Außenseitertum verkörpert Friedrich Schiller.

In der Erzählung zum Schillerjahr 1905, *Schwere Stunde*, findet sie ihre ästhetische Ausformung; schon mit dieser thematisch-gedanklichen Anlage der Erzählung setzt sich Thomas Mann von der dominanten Tendenz der Zentenarfeiern ab, die den nationalen Heros Schiller und gerade nicht den

3 Mann: [*Über Schiller*], S. 83.

4 Mann: *Fiorenza*, S. 123.

an seinem Werk leidenden Künstler öffentlich inszenierten.<sup>5</sup> Der namentlich nicht genannte, gleichwohl als Schiller mühelos identifizierbare Protagonist der Erzählung muss sich gegen alle irgend denkbaren materiellen und immateriellen Widrigkeiten behaupten: gegen Kälte und Krankheit, Einsamkeit und Selbstzweifel, verzweifelte Gewissheit des Scheiterns und schließlich auch gegen die selbstquälerische Konfrontation mit dem »Anderen«, »der dort in Weimar« (S. 421) lebte. Niemand anderer als Goethe ist gemeint. Thomas Manns Schiller befindet sich in einem selbst gezimmerten Versagenskomplott, das seine zerstörerische Kraft nicht zuletzt dem Wissen darüber verdankt, dass es auch anders sein könnte. Goethe ist das Gegen-, das Urbild ungehemmter, freier schöpferischer Kraft: »Der war weise. Der wußte zu leben, zu schaffen; mißhandelte sich nicht; war voller Rücksicht gegen sich selbst...« (S. 421)

Die Auftragsarbeit für eine Sondernummer des »Simplicissimus« liefert also das frühe erzählerische Konzentrat einer Kunst- und Lebensproblematik, durch die das Kunstwerk dem Leiden an ihm abgerungen und der schmerzhaft Lebensverzicht Bedingung dieses Werkes wird. Der an seinem »unheimliche[n] Schnupfen« (S. 419) wie an den Kompositionsproblemen des *Wallenstein* leidende Protagonist wird zum Exemplum für jenes »leidende Heldentum«, das Thomas Mann ein Jahr später im Brief an Kurt Martens als ein »Trotzdem«, als »überwundene Schwäche«<sup>6</sup> charakterisieren und das im *Tod in Venedig* in Gustav von Aschenbachs Überzeugung wiederbegegnet wird, »daß beinahe alles Große, [...] als ein Trotzdem dastehe, trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen zustande gekommen sei.«<sup>7</sup>

Schon durch Aufbau und Anlage der Handlung bewegt sich die Schiller-Erzählung zwischen Leidenspathos und Leistungsethos. Am Ende steht nicht nur ein Sieg, sondern ein im Leistungsethos formulierter Triumph über das Leiden am Werk. Der Weg dorthin vollzieht sich als innere und äußere Bewegung, als Raumbeschreibung und als Beschreibung einer Denkbewegung. Der Erstdruck enthielt, wenig passend zu den das Heft durchziehenden Karikaturen und Werbeanzeigen für Scherzartikel, photographische Apparate oder Kuraufenthalte im Berner Oberland, eine Abbildung des Schiller'schen Arbeitszimmers. Darunter beginnt der Text so: »Er stand vom Schreibtisch auf, von seiner kleinen gebrechlichen Schreibkommode, stand auf wie ein Verzweifelter und ging mit hängendem Kopfe in den entgegengesetzten Winkel des Zimmers zum Ofen, der lang und schlank war wie eine Säule.« (S. 419)

5 Vaget: *Thomas-Mann-Handbuch*, S. 572.; Koopmann: *Thomas Mann-Handbuch*, S. 119–122.

6 Mann: *Briefe I (1889–1913)*, S. 359.

7 Mann: [*Über Schiller*], *Kommentar*, S. 118.



Assonanz und Antithetik beherrschen diesen Eingang; gebrechlich ist schon der Schreibtisch, an dem die Arbeit vollbracht werden sollte. Der Bewegungsspielraum des wie ein geschlagenes Tier dem wärmenden Ofen zustrebenden Helden ist äußerst gering. In einen Winkel zieht es ihn, dort befindet sich »lang und schlank [...] wie eine Säule«, das Gegenbild zum gebrechlichen Schreibtisch und zum hängenden Kopf des Protagonisten: der Ofen. Der indes erfüllt seine Funktion ebenfalls nicht, er ist längst erkaltet und verweigert dem Protagonisten die erhoffte »kleine Wohltat«. »Hustend« rafft er »die Schöße seines Schlafrockes« zusammen und »schnob mühsam durch die Nase, um sich ein wenig Luft zu verschaffen; denn er hatte den Schnupfen wie gewöhnlich« (S. 419). In der gebrechlichen Schreibkommode und im mühsam schnaubenden, schnupfengeplagten Künstler zeigt sich natürlich mehr als bloß temporäres Missgeschick oder vorübergehende Unpässlichkeit. Etwas »Unheimliches«, ein »heilloser Gram der Seele«, eine »schmerzliche Trunkenheit« durchzieht die materiellen, physischen und klimatischen Details der Szenerie. Die seelische Verfassung des Helden bildet sich in jenen nicht einfach ab, sie wird in den materiellen Umständen auch nicht einfach symbolisiert, vielmehr repräsentieren die Objekte der Wahrnehmung das Bewusstsein des wahrnehmenden Künstlers: Er *ist*, was er schmerzhaft und verzweifelt, ja bis zur »Trunkenheit« fühlt. So »unheimlich« wie der Schnupfen, so »miserabel und hassenswert« ist das Wetter, und beides kulminiert im Ofenrohr, durch das »verwahrlost und gottverlassen« der »Dezemberwind« heulte, »daß es klang nach nächtiger Heide im Sturm und Irrsal und heillosem Gram der Seele« (S. 419).

Im Assoziationsraum dieser negativen Synästhesie bedingen sich körperliche und seelische Zustände; Klima, Krankheit und Schaffenskrise erscheinen in der räumlichen Enge des Zimmers gesteigert. Der Kärghlichkeit des Mobiliars, den »vier, fünf dünnbeinigen Möbeln«, dem »ewige[n] Katarrh und [den] Krämpfe[n] in Brust und Unterleib«, der »Schlaffheit und Schwere«, all diesen Bildern quälenden Verfalls steht nur ein einziges Signal einer wiederum dekadenten Lebenssehnsucht gegenüber: die roten Vorhänge, eher »Fähnchen«, über den oberen Rahmen der Fenster. Zwar sind sie aus schlichtem Kattun aber »sie waren rot, von einem warmen, sonoren Rot und er liebte sie und wollte sie niemals missen, weil sie etwas von Üppigkeit und Wollust in die unsinnlich-enthaltssame Dürftigkeit seines Zimmers brachten...« (S. 420). Es bleibt bei der überdeterminierten Ahnung von Vitalität; auf weitere Farbsignale, die den Eindruck grau-kahler Kargheit korrigieren würden, verzichtet der Text fast völlig. Im Bildfeld von Empfängnis und Wiedergeburt, von Schöpfung und Auferstehung wird stattdessen das Geschehen arrangiert, an dessen Ende der an seiner »kranke[n] Ungenügsamkeit« (S. 421) schwer

leidende Künstler nicht einfach nur ein »Leidenswerk« vollendet, sondern einen Prozess umfassender Revitalisierung durchlebt hat.

Fragt man nach den Ursachen dieser als Wunder inszenierten Wende, so liegen sie in der Kraft der Reflexion, in der reflektierenden Rückbesinnung des Künstlers auf sich selbst und auf die Würde des Werkes. Zugleich aber unterlegt Thomas Mann der Entwicklung seines Helden die mit Schiller klassisch gewordene Antithese aus dem Aufsatz über *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Der Protagonist der Erzählung entwirft sich und sein Werk zunächst in »sehnsüchtiger Feindschaft« zu Goethe, dem in weiser Rücksichtnahme auf sich selbst das Leben und die Kunst keine Last, sondern eine Lust, kein Schmerz, sondern selbstverständliches Glück ist. Der Gedanke an diesen Anderen, »den Hellen, Tastseligen, Sinnlichen, Göttlich-Unbewußten« (S. 426) ist ein »Stachel«. Er gilt dem naiven im Gegensatz zum reflexionsgeplagt sentimentalischen Dichter. Aber eben dieser aus Neid, Angst und Trotz gespeiste Stachel wird zum Stimulans für Thomas Manns Helden. An ihm manifestiert sich seine Gewissheit zu versagen ebenso wie sein Wille zur Selbstbehauptung, zur Abgrenzung und zum Triumph. Die Antithese zwischen dem sinnenfroh schöpferischen Goethe, dem »heiter, quallos und quellend fruchtbar[en] Genie« (S. 426), und dem reflexionssüchtigen Sentimentaliker nutzt Thomas Mann, um sein literarisches Schillerporträt mit den Leitbegriffen des Kunsttheoretikers Schiller zu plausibilisieren. Zugleich aber distanziert sich Thomas Mann auf diese Weise mit Schiller vom Kunstverständnis seiner eigenen Zeit, die im sorglos schöpferischen Ästhetentum eine Variante des naiven Dichters kultivierte, für das Goethe, aber eben nicht Schiller zum Modell wurde. Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* lieferte Thomas Mann nicht nur für die Erzählung zum Schiller-Jahr 1905, sondern auch für seine späteren essayistischen Arbeiten über Goethe, für die geplante, aber nicht vollendete Abhandlung über *Geist und Kunst* das argumentative Grundgerüst. Die Vorliebe für typologisierende Antithesen, die die Erzählung *Schwere Stunde*, aber schon zwei Jahre zuvor das Kunstgespräch im *Tonio Kröger* bestimmt, prägt auch die ästhetischen Reflexionen im *Tod in Venedig*, wo die intertextuelle Referenz auf Schillers Aufsatz explizit gemacht wird.<sup>8</sup>

Der Reiz des Antithetischen sofern er Künstlerentwürfe und Konzepte ästhetischer Produktivität betrifft, erwächst freilich auch aus biographischen Umständen: aus der Rivalität zwischen den Brüdern Heinrich Mann und Thomas Mann.<sup>9</sup> Darüber und auch über die Affinität zwischen Thomas

8 von der Lühe: *Thomas Manns Künstlerfiguren*, S. 235.

9 Kurzke: *Thomas Mann*, S. 129f.

Manns privater Lebenssituation, der 1904 geschlossenen Ehe mit Katia Pringsheim, und dem Schlussbild aus der Schillererzählung ist hinlänglich gehandelt worden.<sup>10</sup> Im Glück wiedergefundener Schaffenskraft wird sich der Held der Erzählung des Glücks seiner Ehe erneut bewusst:

Er stand am Bette, beugte sich über das süße Haupt auf dem Kissen ... Eine schwarze Locke ringelte sich über die Wange, die von der Blässe der Perlen schien, und die kindlichen Lippen waren im Schlummer geöffnet ... Mein Weib! Geliebte! Folgtest du meiner Sehnsucht und tratest du zu mir, mein Glück zu sein? Du bist es, sei still! [...] Ich kann mein Gefühl zuweilen nicht finden, weil ich oft sehr müde bin und vom Ringen mit jener Aufgabe, welche mein Selbst mir stellt. Und ich darf nicht allzu sehr dein, nie ganz in dir glücklich sein, um dessentwillen, was meine Sendung ist. (S. 427f.)

Solch pathetische Ausbrüche muten dem guten Geschmack einiges zu, aber sie haben ihre thematische Relevanz angesichts der erwähnten typologisierenden Antithetik. Geist und Leben, Künstlerexistenz und Ehe, Kunst und Liebe: In diesen Gegensatzpaaren hat Thomas Mann nicht nur sich selbst mehr gefangen denn frei entworfen gefühlt, in dieser Antithetik entwirft er vom *Tonio Kröger* bis zu Adrian Leverkühn seine Helden, für diese Antithetik sucht und findet er in den Weimarer Dioskuren die historischen Vorbilder und in Schillers berühmtem Aufsatz die kunstphilosophische Programmatik.

Die Frage nach den Ursachen für die ebenso idealtypische wie folgenreiche Selbstrettung des Helden, für den Wandel von Verzweiflung zu Gewissheit wird zwar einerseits in einen intertextuellen Referenzrahmen eingebettet, so dass die Reflexionsbewegung des Helden in den Spuren der Schiller'schen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* geht; dennoch sucht der Protagonist auch in sich selbst nach den Ursachen der Krise; und erörtert dabei die Möglichkeit, sein früheres ausschweifendes, zügellos-sinnenfrohes Leben könne nunmehr seinen Tribut fordern. Mangelnde Rücksicht auf seine Gesundheit, zu viel »tabakrauchige Stubenluft«, und zu viel »Rauschmittel« hätten seine Schaffenskraft beeinträchtigt. Auch eine »Burn-out Symptomatik« lässt Thomas Mann seinen Helden an sich diagnostizieren: Gegen alle »Skrupel und Mühen« habe er den *Don Carlos* noch eben fertigstellen können, am *Wallenstein* aber werde er unzweifelhaft scheitern. Jetzt,

da ein wenig Glück sich herniedergelassen, da er aus dem Freibeutertum des Geistes in einige Rechtlichkeit und bürgerliche Verbindung eingetreten war, Amt und Ehren trug, Weib und Kinder besaß, nun war er erschöpft und fertig. Versagen und Verzagen – das war's, was übrigblieb (S. 422).

Aporetisch konstruiert der Held die Ursachen seiner Krise. Entweder die Ruhelosigkeit der Jugend oder die Gesetztheit der »bürgerlichen Verbindung« (also Ehe und Familie), entweder Rauschmittel oder durchwachte

10 Koopmann: *Thomas Mann – Heinrich Mann*, S. 161–165.

Nächte: Das Chaos der Krisenerfahrung setzt widersprüchliche, chaotische Reflexionen über seine Ursachen frei.

Und doch vollzieht sich der Umschwung genau in diesem Reflexionschaos, er vollzieht sich als Umdeutung, als radikale Revision der Deutungs- und Ordnungsmuster. Revidiert und radikal umgedeutet erscheinen die Leitbegriffe, die leitmotivischen Begriffskoordinaten der Erzählung: Weisheit, Sittlichkeit, Schmerz. Als Frage zunächst und schließlich als enthusiastische Exklamation vollzieht sich die Umdeutung:

Aber wie kam es zuletzt, daß die Sünde gerade, die Hingabe an das Schädliche und Verzehrende ihn moralischer dünkte als alle Weisheit und kühle Zucht? Nicht sie, die verächtliche Kunst des guten Gewissens waren das Sittliche, sondern der Kampf und die Not, die Leidenschaft und der Schmerz!

Der Schmerz... Wie das Wort ihm die Brust weitete! Er reckte sich auf, verschränkte die Arme; und sein Blick, unter den rötlichen, zusammenstehenden Brauen, beseelte sich mit schöner Klage. Man war noch nicht elend, ganz elend noch nicht, solange es möglich war, seinem Elend eine stolze und edle Benennung zu schenken. Das Letzte, das Schlimmste war, niedrig von sich zu denken. Eins war not: Der gute Mut, seinem Leben große und schöne Namen zu geben! Das Leid nicht auf Stubenluft und Konstipation zurückzuführen! Gesund genug sein, um pathetisch sein – um über das Körperliche hinwegsehen, hinwegfühlen zu können! Nur hierin naiv sein, wenn auch sonst wissend in allem! Glauben, an den Schmerz glauben können ... Aber er glaubte ja an den Schmerz, so tief, so innig, daß etwas, was unter Schmerzen geschah, diesem Glauben zufolge weder nutzlos noch schlecht sein konnte. (S. 423f.)

Dass Hingabe ans Schädliche und Verzehrende moralischer sei als »alle Weisheit und kühle Zucht«, dass Sittlichkeit weniger im guten Gewissen denn in Leidenschaft und Schmerz sichtbar werde, diese ethische Umwertung wird im *Zauberberg* in den Worten Clawdia Chauchats wiederkehren. In der Schiller-Erzählung liefert sie die epische Peripetie für eine »schöne Klage« (S. 424), die den Schmerz besingt. Im Glauben an Sinn und Nutzen des Schmerzes beschwört Thomas Manns Schiller die einzig legitime Naivität; nur aus ihr erwachse Tatkraft und wahres künstlerisches Können. Natürlich ist dies kein Plädoyer für frommes Duldertum und selbstgenügsame Leidensbereitschaft; vielmehr handelt es sich um einen Akt intellektueller Selbstermächtigung, der dem »Elend eine stolze, eine edle Benennung zu schenken« vermag (S. 424) und aus dem Schmerz des Versagens ein Adelsprädikat macht: »Das Letzte, das Schlimmste war, niedrig von sich zu denken« (S. 424). Man könnte von einem ästhetischen Pariabewusstsein sprechen, von einem Reflexionsmodus also, durch den aus der Verzweiflung wahre Größe und aus dem Leiden am Werk ein Privileg, eine Auszeichnung wird. Der Schmerz des Versagens und der Selbstaussgrenzung werden zum Garanten wahrer ästhetischer Meisterschaft. *Leiden und Größe der Meister* – so der Titel von Thomas Manns letzter in Deutschland erschienener Essaysammlung – gehören auf paradoxe Weise zusammen; und die

Konstellation zwischen Schiller und Goethe wird dafür zum literatur- und kulturgeschichtlichen Modell.

Thomas Manns Schiller modelliert und subvertiert im Jahre 1905 aber nicht nur die Antithetik von naivem und sentimentalischem Dichter, er wird auch zum Sprachrohr von Thomas Manns Nietzsche-Lektüre.<sup>11</sup> Im Furor wiedergefundenen Selbstbewusstseins und bei gleichzeitig völlig unerwarteter Illusionsbrechung lässt Thomas Mann seinen Protagonisten aus der Rolle bzw. an die Rampe treten und zu einem kurzen Vortrag über das Talent anheben.

Denn das Talent, meine Herren und Damen dort unten, weithin im Parterre, das Talent ist nichts Leichtes, nichts Tändelndes, es ist nicht ohne weiteres ein Können. In der Wurzel ist es *Bedürfnis*, ein kritisches Wissen um das Ideal, eine Ungenügsamkeit, die sich ihr Können nicht ohne Qual erst schafft und steigert. Und den Größten, den Ungenügsamsten ist ihr Talent die schärfste Geißel. (S. 424)

Nur bei »Stümpfern und Dilettanten« »sprudele« es, nur »Schnellzufriedene und Unwissende« – man darf ergänzen: »naive« Dichter – genießen ihr Talent; die andern, die wahren – man darf ergänzen: »sentimentalischen« – Dichter empfinden ihr Talent als Bürde, als »kritisches Wissen um ein Ideal«. Die zitierte Passage ist auch stilistisch die Bruchstelle des Textes, denn mit der direkten Anrede (»meine Herren und Damen dort unten, weithin im Parterre«), wird die den Text bestimmende erlebte Rede in die Stimme des Autors überführt, der nunmehr direkt aus seinem Protagonisten spricht. Thomas Manns Identifikation mit Schiller erreicht damit ihren Höhepunkt. In der Handschrift ist im Übrigen nachvollziehbar, dass die Passage ursprünglich ebenfalls als erlebte Rede gestaltet war und erst in der Überarbeitung die Form direkter Publikumsansprache erhielt. Überdies handelt es sich wiederum um ein unmarkiertes Selbstzitat; die Reflexionen über das Talent und seine Bürde finden sich fast wörtlich in einem Brief Thomas Manns an Katia Pringsheim, in dem er über die Schwierigkeiten mit *Fiorenza* klagt, allerdings vor den ins Parterre geschleuderten Sätzen erklärt »Nur bei Damen und Dilettanten sprudelt es«.<sup>12</sup>

Die Idee von der Bürde des Talents und das ethisch-ästhetische Postulat des Trotzdem werden, so zeigt der Gang der kurzen Erzählung, in einem intellektuellen Kraftakt entwickelt, der die Fertigstellung des Werkes (*Wallenstein*) als Änderung in der Bewegungs- und Blickrichtung des Helden vollzieht. Der anfänglich gebückt am Ofen Schutzsuchende, der von dort aus »mit einem raschen und schmerzlich angestregten Blinzeln hinüber zu dem Werk« blickte, geht in quälenden Gedanken über Vergangenheit

11 Reed: *Thomas Mann und die literarische Tradition*, S. 104f.

12 Mann: *Schwere Stunde. Kommentar*, S. 307.

und Gegenwart „wie gehetzt durch das Zimmer« (S. 422); um im Moment der Einsicht in die sittigende Würde des Schmerzes eine völlige veränderte Körperhaltung einzunehmen: »Der Schmerz ... Wie das Wort ihm die Brust weitete! Er reckte sich auf, verschränkte die Arme; und sein Blick unter den rötlichen, zusammenstehenden Brauen, beseelte sich...« (S. 423).

Während der nun beginnenden »schöne[n] Klage« verschränken sich seine Arme immer fester, während sein Blick sich zum Manuskript »hinüberschwingt«. Auf die Publikumsrede über die Geißel des Talents folgt eine Prise Schnupftabak, eine heftige Bewegung durch das Zimmer und schließlich passend zur Vision von künstlerischer Größe, ja »Welteroberung und Unsterblichkeit«, die Feststellung des Erzählers »Die Flügel seiner großen Nase waren gespannt, sein Blick drohte und schweifte.« (S. 425) Am Ende hat er »die Rechte [...] heftig und tief in den Aufschlag des Schlafrocks geschoben, während die Linke geballt herniederhing« (S. 425), sich also in die Pose Napoleons und Beethovens gebracht. Die Vision des welterobernden Künstlers und des ästhetischen Willens zur Macht wird nicht nur artikuliert, sondern auch körpersprachlich repräsentiert.

Der gedanklichen und der körperlichen Bewegung aus dem Raum von Konkurrenzangst und Scheiternsgewißheit entspricht schließlich eine Veränderung in der Erzählhaltung. Ihr wesentliches Merkmal ist die erlebte Rede, ein durch die Erzählinstanz gelegentlich domestizierter Bewusstseinsstrom, der an bezeichnender Stelle in eine heftige Publikumsansprache und anschließend in eine pathetische Siegesrede überführt wird. Sie endet mit der biblischen Billigungsformel: »Und es wurde fertig, das Leidenswerk. Es wurde vielleicht nicht gut, aber es wurde fertig. Und als es fertig war, siehe, da war es auch gut« (S. 418).

Der an sich selbst verzweifelte Künstler restituiert sich im Akt reflexiver Rückbesinnung auf die ethischen und ästhetischen Potenziale des Schmerzes; auf ein Arbeits- und Leistungsethos, das die Qualität des Werkes an die Anstrengung bindet, die zu seiner Entstehung aufgewendet werden musste. Die Pathologisierung des Künstlers und die Sakralisierung seines unter Schmerzen schließlich geborenen Werkes erscheinen in Thomas Manns früher Erzählung in einer doppelten Brechung: An Schiller wird dieser Konnex historisiert, mit Nietzsche wird er intellektualisiert. Bekanntlich hat Nietzsche im *Ecce homo* die Entstehung des Zarathustra ausdrücklich als ein »Trotzdem« charakterisiert; trotz Kälte, Krankheit und schlechten Wetters sei er entstanden, »gut und beinahe zum Beweis meines Satzes, daß alles Entscheidende ›trotzdem‹ entsteht«. <sup>13</sup> Thomas Mann kannte diese Passage, die

13 Mann: *Schwere Stunde. Kommentar*, S. 307.



bereits 1897 in Maximilian Hardens Zeitschrift *Die Zukunft* gedruckt worden war (also vor Elisabeth Förster-Nietzsches umstrittener Publikation des *Ecce Homo* 1906). Vom »blutenden Trotzdem«, vom Schmerz, der Erkenntnis und Schöpfertum vereinigt, ist gegen Ende von *Schwere Stunde* in einer Kette von Fragen, Ausrufen und pathetischen Bekenntnissen die Rede; im *Tod in Venedig* wird Gustav von Aschenbach nicht nur der Verfasser eines entsprechenden Aufsatzes, sondern nachgerade zur literarischen Inkarnation dieses Prinzips.

Ob und wenn ja wieviel Thomas Manns Erzählung mit Schiller und dessen Kampf um den *Wallenstein* im Winter 1796 zu tun hat, wieviel Originallektüre und eigenständiges Studium der Abfassung der Erzählung vorausging bzw. wieviel Selbsterlebtes und Erlittenes sich in der Maske Schillers verbirgt, ist in der Forschung ausführlich erörtert worden.<sup>14</sup> Projektion und Imitation, Bewunderung und Nachahmung bestimmen Thomas Manns Verhältnis zu Schiller und Goethe. Dabei wird im Wechselspiel von Ironie und Pathos in der Schiller-Erzählung erstmals erprobt, was in *Lotte in Weimar* oder dem *Doktor Faustus* perfektioniert werden wird: Die Montage aus unmarkierten Selbst- und Fremdzitaten, das perspektivierende und ironisierende Spiel zwischen Nähe und Distanz. Und dennoch scheinen Rolle und Vorbildlichkeit Schillers von größerer Eindeutigkeit. Ob Thomas Manns Verhältnis zu Schiller von »lebenslange[n] Missverständnisse[n]«<sup>15</sup> geprägt war, mag dahingestellt bleiben. Zweifellos aber hat Goethe für den um politische und künstlerische Fragen ringenden Thomas Mann eine ungleich größere Bedeutung gehabt als Schiller. Den Weg vom konservativen Kriegsbefürworter zum semi-sozialdemokratischen Vernunftrepublikaner, vom polemisch-nationalistischen Kritiker des Zivilisationsliteraten zum »Wanderredner der Demokratie«,<sup>16</sup> geht Thomas Mann essayistisch mit Goethe (nicht mit Schiller). Zwar will der Pennäler Thomas Mann »bebaglich-begeisterte Stunden [...] bei einem Teller voll belegter Butterbrote mit der Lektüre Schillers« verbracht haben,<sup>17</sup> und auch die *Don Karlos*-Faszination des jungen *Tonio Kröger* (1903) hat gleichsam leitmotivische Funktion. Aber nach der kurzen Erzählung zum Todesjahr 1905 sind die Spuren Schillers im Werk Thomas Manns eher verdeckt. Mindestens elf große Reden und Essays hat er hingegen Goethe gewidmet,<sup>18</sup> über den er 1929/30 ernsthaft eine Biographie plante und der mit *Lotte in Weimar* zum Romanhelden avanciert.

14 Sandberg: *Thomas Manns Schiller-Studien*, S. 95–115.

15 Koopmann: *Lebenslange Missverständnisse*, S. 113.

16 Mann: *Der Künstler und die Gesellschaft*, S. 233.

17 Reed: *Thomas Mann und die literarische Tradition*, S. 103.

18 von der Lühe: *Zutrauliche Teilhabe*, S. 202.



Erst das Gedenkjahr zum 150. Todesjahr Schillers, 1955 – bekanntlich auch Thomas Manns Todesjahr – führte zu einem essayistisch-biographischen Großversuch, dem in Stuttgart und Weimar gehaltenen Vortrag *Versuch über Schiller*, mit dem bezeichnenden Untertitel »seinem Andenken in Liebe gewidmet«. <sup>19</sup> Freilich dominiert die Kontinuität der Goethe-Bewunderung auch diesen letzten Schiller-Essay. Dabei rückt die komplizierte, von Thomas Mann nun auch erotisch konnotierte Freundschaft zwischen Schiller und Goethe ins Blickfeld. Der Schiller, den Thomas Mann aus Anlass seines 150. Todestag vor jeweils repräsentativem Publikum in beiden deutschen Staaten präsentiert, ist das »große Kind«, das »Kind im Künstler« mit leidenschaftlicher »Lust am höheren Indianerspiel«. Nach wie vor ist Schiller für Thomas Mann der sentimentalische Antipode des alten, »naiven« Goethe; das »erhabene Stiefkind des Lebens«, dem schließlich ein bescheidenes, wohlverdientes »Menschenglück« in Gestalt der Ehe vergönnt war. Das 1905 beschworene Bild vom geplagten Künstler, dem Trost und Lebenszuversicht aus dem Anblick von Frau und Kind erwächst und der doch weiß, dass das eigentliche Glück nur aus überwundener Schaffenskrise kommen kann, dieses Bild wird in der Rede des Jahres 1955 aufgegriffen und um einen bezeichnenden Gedanken erweitert.

In diesem unlyrischen Leben spielt das Erotische keine schöpferische, Epochen bildende Rolle. Es gibt darin kein Sesenheim, kein Wetzlar, keine Lida, Marianne und Ulrike. Die Polarität der Geschlechter vergeistigte sich ihm wie alles das tat. Das große Abenteuer seines Lebens, seine Erfahrung der Passion, der leidenschaftlichen Anziehung und Abstoßung, der tiefen Feindschaft, tiefen Sehnsucht und Bewunderung, des Gebens und Nehmens, der Eifersucht, des schwermütigen Neides und stolzer Selbstbehauptung, der dauernden affektvollen Spannung – war eine Angelegenheit zwischen Mann und Mann, zwischen ihm dem ganz Männlichen, und jenem, dem er weibliche Artung zusprechen wollte, während andere, wie Schlegel, nun gerade das Maskuline in ihm betonten, – es war sein Verhältnis zu *Goethe*. <sup>20</sup>

Ob Thomas Mann gut beraten war, die Konstellation zwischen Schiller und Goethe geschlechterontologisch zu fundieren und dabei in der schmerzhaften Passion Schillers das »Männliche«, in Goethe hingegen »weibliche Artung« repräsentiert zu sehen, mag dahingestellt bleiben. Auch erübrigt sich die Spekulation darüber, wieviel von Thomas Manns persönlicher Präferenz für die »Angelegenheit zwischen Mann und Mann« in diese Passage eingegangen ist. Der Autor des *Don Karlos* und des *Wallenstein* ist ein »Willensathlet«, <sup>21</sup> ein Held des »Trotzdem«, dessen Werk sich überwundener Willenshemmung verdankt. Zugleich entwickelt Thomas Mann

19 Alt: *Von der Brauchbarkeit eines modernen Klassikers*, S. 56.

20 Mann: *Versuch über Schiller*, S. 353.

21 Alt: *Von der Brauchbarkeit eines modernen Klassikers*, S. 46.

sein Schillerbild seit der frühen Erzählung bis zum späten Essay aus dem Spannungsverhältnis zu Goethe; hingegen wird in Thomas Manns Goethe-Essays die Freundschaft zu Schiller nur sehr gelegentlich thematisiert. Nicht der von unterschiedlichen politischen Lagern als deutscher Nationalheld, als Kraftmensch und Freiheitskämpfer heroisierte Schiller wird zur Projektions- und Identifikationsfigur für Thomas Mann, sondern der durch Leiden zur Erkenntnis gelangende Künstler, der Repräsentant und nicht etwa der Märtyrer einer Ästhetik des Leidens und der Leistung.

## Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André: *Von der Brauchbarkeit eines modernen Klassikers: Thomas Mann liest Schiller*. »Thomas Mann Jahrbuch« 22 (2009), S. 45–59.
- Blödorn, Andreas; Marx, Friedhelm (Hgg.): *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015.
- Koopmann, Helmut: *Thomas Manns Schiller-Bilder – Lebenslange Missverständnisse?* »Thomas Mann Jahrbuch« (12) 1999, S. 113–131.
- Koopmann, Helmut (Hg.): *Thomas Mann-Handbuch*. Stuttgart: Kröner 2001.
- Koopmann, Helmut: *Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder*. München: Beck 2005.
- von der Lühe, Irmela: »Zutrauliche Teilhabe« – *Goethe und Schiller in der Essayistik Thomas Manns*. »Goethe-Jahrbuch« 122 (2005), S. 202–214.
- von der Lühe, Irmela: »...daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein«. *Thomas Manns Künstlerfiguren*. In: *Der Tod und die Künste*. Hgg. Friederike Günther, Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 231–250.
- Mann, Thomas: *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Bd. 2.1: *Frühe Erzählungen 1893–1912*, Bd. 2.2: *Kommentar*. Hg. Terence Reed. Frankfurt/M.: Fischer 2004, S. 419–428.
- Mann, Thomas: *Versuch über Schiller*. In: *Essays. Bd. 6 (1945–1955)*. Hgg. Hermann Kurzke, Stephan Stachorski. Frankfurt/M.: S. Fischer 1997, S. 290–371.
- Mann, Thomas: *Fiorenza*. In: *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Bd. 3.1. Hg. Elisabeth Galvan. Frankfurt/M.: S. Fischer 2014.
- Mann, Thomas: [Über Schiller] In: *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Bd. 14.1 u. 14.2. Hg. Heinrich Detering. Frankfurt/M.: S. Fischer 2002, S. 83 und S. 117–118.
- Mann, Thomas: *Mann: Briefe I (1889–1913)*. In: *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Bd. 21. Hgg. Thomas Sprecher, Hans R. Vaget. Frankfurt/M.: S. Fischer 2002.
- Mann, Thomas: *Schwere Stunde*. In: *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Bd. 2.1. Hg. Terence Reed. Frankfurt/M.: S. Fischer 2004, S. 419–428.
- Mann, Thomas: *Schwere Stunde. Kommentar*. In: *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Bd. 2.2. Hg. Terence Reed. Frankfurt/M.: S. Fischer 2004, S. 289–313.
- Reed, Terence: *Thomas Mann und die literarische Tradition*. In: *Thomas Mann-Handbuch*. Hg. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 2000, S. 95–136.
- Sandberg, Hans Joachim: *Thomas Manns Schiller-Studien. Eine quellenkritische Untersuchung*. Oslo: Universitetsforlaget 1965.

Ingo Breuer | Universität zu Köln, ingo.breuer@uni-koeln.de

## Tod im Schirokko

### Über das Wetter in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*

»Die Germanisten mögen etwas anderes sagen, aber in Thomas Manns *Tod in Venedig* geht es eigentlich nur darum, von woher der Wind weht«, schrieb Kerstin Decker am 9. August 2018 im »Tagesspiegel«. <sup>1</sup> So polemisch-pointiert dieser Satz auch sein mag, völlig falsch ist er nicht, denn die Forschung zu den Wetterverhältnissen in Thomas Manns Werken darf als recht übersichtlich gelten, wenn man vom Schnee-Kapitel im *Zauberberg* absieht. Dabei liefert dieser nordafrikanische Wind erst das entscheidende feucht-warme, tropische Klima als dionysisches Ambiente von Aschenbachs exotistischen Phantasien und wird damit zum wesentlichen Auslöser seiner selbstzerstörerischen Imagination in einer für ihn immer diffuser werdenden Realität.

Die neuere literaturwissenschaftliche Erforschung des Wetters bewegt sich v.a. zwischen »ecocriticism« und Poetologie des Wissens, <sup>2</sup> aber

Der Beitrag widmet sich der Wetterdramaturgie in Thomas Manns *Der Tod in Venedig* zwischen gemäßigttem Klima, tropischer Sonne und dem Dunst eines afrikanischen Wüstensturms, dem Schirokko, der bei seinem Weg über das Mittelmeer zu einem feucht-warmen und dunstigen Klima führt. Dieses dient nicht nur im Sinne eines Wetterparallelismus der Verklammerung von äußerer und innerer Stimmung, sondern der »Dunst der Raumeswüste« wird – analog zum Schneesturm im *Zauberberg* – zum Symbol einer fundamentalen und todbringenden Wahrnehmungs- und Imaginationsstörung.

1 Decker: *Die Winde von Venedig*.

2 Vgl. exemplarisch Grill: *Die Wetterseiten der Literatur*; Büttner/Theilen (Hgg.): *Phänomene der Atmosphäre*; Johns-Putra (Hg.): *Climate and Literature*. Siehe auch Delius: *Der Held und sein Wetter*.

bereits die traditionelle Motivgeschichte und bildkünstlerische Ikonologie hatten Wetterphänomene stets im Blick, so z.B. das Gewitter, das Zeus und seine Nachfolger als Zeichen göttlichen Zorns gen Erde schleuderten, bis im Zeitalter der Aufklärung der Blitzableiter erfunden wurde, den Georg Christoph Lichtenberg treffend »Furchtableiter« nannte.<sup>3</sup> Oder der auch für Manns Werke relevante Schnee, der lange als Symbol von Unschuld, Reinheit und Schönheit oder von Erstarrung, Isolation und Tod galt.<sup>4</sup> Winde und Stürme zählen zu den besonders beliebten literarischen Wetterphänomenen. In der Antike wurde der Sturm »als Mittel göttl[icher] Kommunikation« und Zeichen der Anwesenheit himmlischer Mächte, schlimmstenfalls als Auftakt eines göttlichen Strafgerichts, gesehen.<sup>5</sup> Der Schirokko war im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit allerdings noch nicht als Wind symbolkräftig, sondern durch den mitgeführten Saharastaub, v.a. wenn es sich um den roten Sand aus der marokkanischen Wüste handelte und dieser als Niederschlag auftrat: als sogenannter ›Blutregen‹, der eine Deutung als Zeichen göttlichen Zorns oder als Warnzeichen nahelegte.<sup>6</sup> Seitdem die Meteorologen von den Theologen die Deutungshoheit von Himmelsphänomenen übernommen haben, gelten Windbewegungen als horizontale Phänomene und werden – als Nordwind, Ostwind usw. – nach ihrem Herkommen benannt. (Erst wenn sie Orkanstärke erlangen, werden sie heutzutage anthropomorphisiert und von den Wetter-Institute – ähnlich wie Hoch- und Tiefdruckgebiete – mit menschlichen Namen getauft.) Winde werden damit Zeichen einer Grenzüberschreitung, nicht mehr vertikal zwischen der himmlischen und irdischen Sphäre, sondern horizontal und trans-territorial aufgrund einer meteorologischen Aktivität. Und in diesem Sinne wird auch der Schirokko in den Italien-Erzählungen *Der Tod in Venedig* und *Mario und der Zauberer* eingesetzt: als Zeichen einer bedrohlichen Alterität, die dieser Wind über das Mittelmeer nach Europa weht.<sup>7</sup>

Jurij M. Lotman schrieb bezogen auf das Mittelalter, dass die »Vorstellung vom geographischen Raum [...] eine der Formen der räumlichen Konstruktion der Welt im Bewusstsein des Menschen« sei, so dass in der damaligen Literatur »[j]ede Ortsveränderung im geographischen Raum

3 Lichtenberg: *Brief an Christian Gottlob Heyne*, 12. Juli 1794, S. 888.

4 Vgl. Hofmann: *Gewitter/Blitz und Donner*, S. 129f.; Grube/May: *Schnee*, S. 331f.

5 Grabow-Ax: *Sturm*.

6 Zur Kategorie der ›Blutwunder‹ vgl. Schwegler: *Kleines Lexikon der Vorzeichen und Wunder*, S. 12f.

7 Zu Thomas Mann und Italien vgl. Jonas: *Thomas Mann und Italien*, S. 53–59; Koppen: *Schönheit, Tod und Teufel*; Galvan: *Bellezza und Santana*.

[...] religiös markiert« sei.<sup>8</sup> So wird das menschliche »Reisen im geographischen Raum als Bewegung auf der ›Karte‹ religiöser und moralischer Systeme« gesehen und entfaltet sich gerade im 18. Jahrhundert in einer Parallelisierung der physischen Reise mit einer »ethischen Entwicklung der Persönlichkeit«.<sup>9</sup> Die höchst signifikanten Topographien zeichnen sich darüber hinaus durch klar definierte Wetterlagen aus. Schematische Vorstellungen von einem klimatisch gemäßigten Paradies im Gegensatz zu einer lebensfeindlichen Hölle mit – je nach Variante – Eis und Feuer waren bereits im Mittelalter eurozentrisch und denken regionale Klimazonen ethisch-moralisch: ›Fremde Länder‹ sind ›sündige Länder‹, und unwirtliche oder auch nur ungewöhnliche Wetterlagen zeigen die nahende Hölle an.<sup>10</sup>

Topographische Bewegungen zwischen Europa und der ›Fremde‹ finden in *Der Tod in Venedig* statt, da Thomas Manns Denken stark dualistisch geprägt ist, hier nicht zuletzt beeinflusst durch Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*. Die Antagonismen finden sich bereits in der Biographie des Protagonisten: Aschenbachs Vater ist ein »höhere[r] Justizbeamte[r]«, dagegen seine Mutter »Tochter eines böhmischen Kapellmeisters«, von der seine »Merkmale fremder Rasse in seinem Äußern« und das »raschere[, sinnlichere[] Blut« stammten: »Die Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit dunkleren, feurigeren Impulsen ließ einen Künstler und diesen besonderen Künstler erstehen.«<sup>11</sup> Herkunft und Charakter, äußere Topografie und innerer Zustand laden sich wechselseitig mit Bedeutsamkeit auf; Bewegungen von München nach Venedig, vom Norden in den Süden, bedeuten – hier lebensgefährliche – Verschiebungen innerhalb der Persönlichkeit des Protagonisten. Der Gegensatz Preußen/Böhmen, der durch Aschenbachs Persönlichkeit hindurchgeht, spiegelt sich im Gegensatz zwischen Europa und Asien/Afrika, Okzident und Orient, die in Venedig aufeinandertreffen – und beide werden für Mann zu Schauplätzen eines tödlichen Kulturkampfes.

Ehrhard Bahr hat die »ikonographische Verbindung von dionysischer Begierde, tropischer Seuche und Kolonialismus« in *Der Tod in Venedig* detailliert beschrieben und auch die gemeinsame topographische Referenz von Dionysos und Cholera benannt: das Ganges-Delta, das den Ort von Gustav von Aschenbachs Dionysos-Traum bildet, in dem seine Visionen

8 Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 234f.

9 Ebd., S. 236f.

10 Vgl. ebd., S. 238f.

11 Mann: *Der Tod in Venedig*, S. 508. Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich im Folgenden auf diese Ausgabe.

und Imaginationen kulminieren.<sup>12</sup> Bei seiner Reise nach Venedig »scheint es sich fast um eine Kolonialexpedition zu handeln«, die in umgekehrter Richtung dem Weg der Cholera – und dem Gott des Rausches – folgt, real bis Venedig, imaginär, im Dionysos-Traum, über Kleinasien bis nach Indien.<sup>13</sup> Das Fremde kommt allerdings nicht nur in Gestalt der Cholera und des Dionysischen aus Asien und dem Orient, sondern auch in Gestalt des Schirokko aus Nordafrika, einem ehemaligen Teil des osmanischen Reichs, so dass hier ein diffuses Feld einer ›nicht-europäischen‹ Alterität entsteht.

Die von Lotman beschriebenen antagonistischen Bewertungen von Topografien und ihren klimatischen Bedingungen finden ihre Begründung nicht mehr in religiösen Vorstellung, sondern erhalten ihre neuen Wert-Zuschreibungen über einen vermeintlich naturwissenschaftlichen Diskurs, der hier nur notdürftig einen Kolonialismus kaschiert, wie Kazuhiko Tamura im Hinblick auf den Hygienesdiskurs in Manns Erzählung betont: »Die Medizin hat die Weltkarte aufs Neue nach ihren Maßstäben revidiert [...]«, aber arbeite letztlich nur mit modifizierten, nun vermeintlich medizinisch begründeten Oppositionen wie »gesund/krank, sauber/schmutzig, nützlich/schädlich, tropisch/gemäßigt, reinrassig/hybrid, [...] Kultur/Barbarei.«<sup>14</sup>

Für *Der Tod in Venedig* wurde dieser Fremdheitsdiskurs bisher mit der Cholera<sup>15</sup> und ihrer Verbindung erstens mit dem Orientalismus und zweitens mit der Nietzscheanischen Gegenüberstellung des Apollinischen und Dionysischen assoziiert. Doch in den gleichen Kontext gehört der Schirokko, der zu Beginn bereits München heimgesucht hat und dem er Richtung Afrika ein Stück entgegenreist.

Thomas Mann griff, so Peta Mitchell, auf eine lange Medizin- und Motivgeschichte des Schirokkos zurück, der seit der Antike – im Gegensatz zu Winden aus dem Norden – als Transportmittel für Seuchen und ab dem 18. Jahrhundert auch metaphorisch als Überbringer bedrohlich erscheinender Neuerungen galt.<sup>16</sup> Hier überschneidet sich die Symbolgeschichte mit dem realen Umstand, dass sich zwar am Ende des 19. Jahrhunderts in der Choleraforschung die Infektionstheorie durchsetzen, aber die Miasmentheorie nicht völlig verdrängen konnte, also die Vorstellung einer Übertragung der Seuche durch gefährliche Dünste und damit die

12 Bahr: *Imperialismuskritik und Orientalismus*, S. 7. Siehe auch Besser: *Pathographie der Tropen*.

13 Bahr: *Imperialismuskritik und Orientalismus*, S. 7.

14 Tamura: *Der »gesunde« Strand*, S. 85.

15 Vgl. ausführlich: Rütten: *Die Cholera und Thomas Manns »Der Tod in Venedig«*.

16 Vgl. Mitchell: *Geographies/aerographies of contagion*, für Thomas Manns *Der Tod in Venedig* vgl. S. 539–542.



Abhängigkeit des Infektionsgeschehens vom Untergrund.<sup>17</sup> Mann kannte die neueren wissenschaftlichen Erkenntnisse, wollte aber offensichtlich aus künstlerischen Gründen auf die Miasmentheorie nicht ganz verzichten, sorgt sie doch – anders als der eigentliche infektiologische, also mikroskopische Bereich – für eine deutlich höhere suggestive ›Evidenz‹: erstens durch die häufig erwähnte dunstige, schwül-warme Wetterlage und zweitens durch eine Geruchsdramaturgie mit regelmäßig erwähnten Fäulnisdüften als einer Art von ›Geruchs-Parallelismus‹ zum Untergang Aschenbachs.<sup>18</sup> Damit stellt der Schirokko zudem meteorologisch, aber auch symbolisch das Gegenteil zur Bora dar, dem als gesund geltenden, erfrischend-kühlen Wind aus dem Norden.

Manns semiotische Kalkulation zeigt sich vielleicht auch an Aschenbachs Ortswechsel von Brioni nach Venedig. Dieser hatte nicht nur seinen Grund in der »kleinweltliche[n], geschlossen österreichische[n] Hotelgesellschaft« (S. 516), sondern auch in der Bedeutung dieser Topographie: Selbstverständlich hätte Aschenbach auch auf dieser Insel vor Pula dahingerafft werden können, doch war Brioni Ende des 19. Jahrhunderts als Ort berühmt geworden, der als besonders malariaverseucht galt und der mit Hilfe von zwei Mitarbeitern Robert Kochs durch die Trockenlegung der Sümpfe und den Einsatz von Chinin zu einem gesunden und beliebten Urlaubsort für höhere Schichten aus der österreichischen Besatzungsmacht verwandelt worden war.<sup>19</sup> Ein Tod an der Malaria, der für Brioni (anders als beim Tropenfieber in *Der Zauberberg*) bereits anachronistisch gewirkt hätte, verfügt nicht über die gleiche kultursemiotische Bedeutung wie die Cholera, für die Robert Koch zur selben Zeit den entsprechenden Erreger entdeckt hatte.<sup>20</sup> Hinzu kommt, dass sich die heute zu Kroatien gehörende Inselgruppe Brioni mit ihrer touristisch erschlossenen Hauptinsel im Privatbesitz eines österreichischen Industriellen befand, also – trotz einiger Relikte aus der mehrere Jahrhunderte dauernden venezianischen Herrschaft – über keine nennenswerten symbolisch aufgeladene Topographie und Artefakte verfügte, die literarisch – z.B. im Rahmen des Orientalismus-Diskurses – nutzbar zu machen gewesen wären wie z.B. der »Märchentempel[]« (S. 522) des Markusdoms.

Nur eingeschoben sei eine mögliche weitere Referenz: Friedrich Nietzsche hatte 1888 in *Der Fall Wagner* eine Kehrtwende vollzogen und in

17 Vgl. Vasold: *Grippe, Pest und Cholera*, zu Thomas Mann S. 129f.

18 Zu diesem noch wenig erforschten Gebiet, allerdings für Manns *Die Betrogene* von 1953, vgl. Elsaghe: *Vom blinden Genuss betäubender Düfte*.

19 Vgl. Mülder: *Robert Koch auf Brioni*.

20 Vgl. Roll: *Cholera*.



diesem Essay Georges Bizets *Carmen* zum neuen Vorbild erhoben. Den »Orchesterklang« Wagners hält er für »brutal, künstlich und ›unschuldig‹ zugleich und damit zu den drei Sinnen der modernen Seele auf einmal redend«: »Ich heiße ihn Schiokko. Ein verdrießlicher Schweiß bricht an mir aus. Mit *meinem* guten Wetter ist es vorbei.«<sup>21</sup> Bizets Musik hingegen sei »liebenswert, sie *schwitzt* nicht« und erziele »schmerzhaftere tragische Akzente«, aber: »Ohne Grimasse! Ohne Falschmünzerei! Ohne die *Lüge* des großen Stils!«<sup>22</sup> Im zeitlichen Umfeld seiner Arbeit an *Der Tod in Venedig* befindet sich Manns Abkehr von Richard Wagner als Sinnbild der Dekadenz<sup>23</sup> und seine fehlgeschlagene Neuorientierung an der Neuklassik, so dass sich diese Erzählung »als die Geschichte einer gescheiterten Dekadenz-Überwindung dar[stellt]«. <sup>24</sup> Die »Lüge des großen Stils« wird so metaphorisch zum ›pathetischen‹ und ›verlogenen‹ Schiokko, der ihm ja bereits in München einen »falsche[n] Hochsommer« (S. 501) vorspiegelt und der seine zuletzt tödliche Selbsttäuschung präludiert. Die kolonialistische Bilderwelt staffiert also Aschenbachs Bewusstsein aus, das zum personifizierten Schauplatz eines ›Kampfs der Kulturen‹ wird, die immer zugleich künstlerische und kulturpolitische Optionen verkörpern.<sup>25</sup> So erweist sich auf den ersten Blick Aschenbachs Untergang als Niederlage unter ein diffus vermisches ›asiatisches‹ und ›orientalisches‹ Prinzip, das als Dionysisches ebenso auf die Musik Wagners und die Dichtung der *Décadence* anspielt. Doch quer zur Nietzscheanisch inspirierten West-Ost-Achse steht die mindestens ähnlich wichtige Süd-Nord-Achse, auf der sich der nordafrikanische Schiokko Richtung Europa bewegt.

Es bietet sich an, die Wetterlage der Erzählung im Detail Revue passieren zu lassen: Zwei Wochen vor der Abreise in den Süden, bei seinem Besuch auf dem Münchener Nordfriedhof, befällt Aschenbach eine Reiselust. Eingeleitet wird dies auf der zweiten Druckseite in der Frankfurter Ausgabe, als er die »beiden apokalyptischen Tiere« im Portikus des »byzantinische[n] Bauwerk[s] der Aussegnungshalle« (S. 502) und kurz danach den rothaarigen Mann mit Zügen des »Fremdländischen« (S. 503) entdeckt, schließlich »fühlte [er] sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen«, als er »ein tropisches Sumpfgelände unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urwaldwildnis« imaginiert, aus der »die

21 Nietzsche: *Der Fall Wagner*, S. 905.

22 Ebd.

23 Vgl. Windisch-Laube: *Thomas Mann und die Musik*, S. 331.

24 Vaegt: *Die Erzählungen*, S. 589.

25 Zum Begriff vgl. Huntington: *Kampf der Kulturen*. Die Originalausgabe erschien unter dem Titel: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*.

Lichter eines kauernenden Tigers funkeln« (S. 504). Doch bevor überhaupt dieser allererste Anflug einer dionysischen Vision erwähnt wird, heißt es bereits auf der ersten Seite im zweiten Absatz: »Es war Anfang Mai und, nach naßkalten Wochen, ein falscher Hochsommer eingefallen. Der Englische Garten [...] war dumpfig wie im August [...].« (S. 501) Was hier an den »dickdunstige[n] Himmel« des Gangs-Deltas gemahnen könnte, ist vielmehr der Vorbote des Schirokkos, der für den Venedig-Aufenthalt prägend wird und ihn bis zum »lauwarme[n] Sturmwind« (S. 586) der Schlusszene begleiten wird.

Dabei wird die Wetterdramaturgie zu einer Folge einerseits von (Selbst-) Täuschungen, andererseits von gegenläufigen Reaktionen auf die Wetterlage: Dass in Brioni »Regen und schwere Luft« (S. 516) seine Abreise mitverursacht, überzeugt nur wenig, da Venedig als nächster Standort geographisch viel zu nahe gelegen ist, als dass dort etwas anderes als die gleiche Schirokko-Wetterlage zu erhoffen wäre. Tatsächlich war es auch dort »warm im Hafen«, und so »schloss der Reisende die Augen im Genusse einer so ungewohnten Lässigkeit«, in die er, »angerührt vom Hauch des Scirocco« (S. 524) verfällt. So geht es weiter: »Das Wetter ließ sich am folgenden Tage nicht günstiger an.« (S. 533)

Dass das Wetter nicht als reine Äußerlichkeit anzusehen ist, lässt sich am Umschlagpunkt der Handlung unschwer erkennen: Genau in demjenigen Moment, als er sich zur (dann scheiternden) Abreise anschickt, »war der Himmel bezogen nach wie vor, aber die Luft schien frischer, und – es begann auch schon seine Reue« (S. 543). Hier gehen Selbstbetrug (denn es »schien« nur so und der verräterische Dunst ist unverändert in der Luft) und Widerspiegelung einer kurzen optimistischen Atmosphäre (dass der ›Tod in Venedig‹ doch nicht stattfindet) Hand in Hand. Noch einmal wird die »Bläue des Südmeers« in einer »laue[n] Nacht« (S. 550), also nur sehr kurz, sichtbar; die »übermütige Sonne goß verschwenderischen Glanz über ihn [d.i. Tazio] aus« (S. 552). Und »[w]eiße Federwölkchen standen in verbreiteten Scharen am Himmel gleich weidenden Herden der Götter« – und zwar kurz bevor sich »[s]tärkerer Wind erhob« (S. 559), der bis zum Ende nicht nachlässt und die Region wieder in Dunst und Schwüle taucht.<sup>26</sup> Im vierten Kapitel begibt er sich auf einen Spaziergang durch die Gassen von Venedig und bekommt auf seine Frage, warum die Stadt desinfiziert werde, vom »Spaßmacher« die Antwort: »Das ist Vorschrift, mein Herr, bei

26 Vgl. Schaller: *Und seine Begierde ward sehend*, S. 207, die keinen Unterschied zwischen diesen beiden sommerlichen Wetterlagen macht und daher auf Aschenbachs »Blick« verweist, »der so gern am Blau und am Unendlich-Elementaren der See hängt«.

solcher Hitze und bei Scirocco. Der Scirocco drückt. [...] Eine polizeiliche Anordnung gegen die Wirkungen der drückenden Witterung ...« Dabei »demonstrierte er mit der flachen Hand, wie sehr der Scirocco drücke.« (S. 574) Dies wird denn auch vom Angestellten des Reisebüros bestätigt, der auf die »gesundheitsschädliche[n] Wirkungen der Hitze und des Scirocco« (S. 577) hinweist. Dass unmittelbar darauf ein englischer Tourist Aschenbach aufklärt und der Erzähler einen poetischen Exkurs über die neuere Geschichte der Cholera folgen lässt, ändert nichts daran, dass – ein klassischer literarischer Topos – der Spaßmacher vielleicht mal wieder recht hatte. »Der Platz liegt in sonnenloser Schwüle« (S. 580), bevor er sich wieder zurück ins Hotel begibt, wo ihn in der folgenden Nacht sein »furchtbare[r] Traum« von dionysischer »Unzucht und Raserei des Untergangs« (S. 583f.) heimsucht. Und wieder betont der Erzähler für den nächsten Tag: »Lauwarmer Sturmwind war aufgekommen; [...] die Luft war feucht, dick und von Fäulnisdüsten erfüllt« (S. 586), es folgen »[w]arme Windstöße« (S. 588), deren Ende Aschenbach nicht mehr erlebt. Die Schirokko-Schübe erweisen sich damit implizit als (Mit-)Verursacher von visionären Schüben, auf die noch einzugehen sein wird.

In der späteren Erzählung *Mario und der Zauberer* greift Mann das in *Der Tod in Venedig* entwickelte Schirokko-Motiv – allerdings stark umakzentuiert – an markanter Stelle wieder auf: »Die Erinnerung an Torre di Venere ist atmosphärisch unangenehm«, so beginnt die Erzählung: »Ärger, Gereiztheit, Überspannung lagen von Anfang an in der Luft«. <sup>27</sup> Doch genau in demjenigen Absatz, der Cipollas Auftauchen vorangeht, ändert sich das Wetter. Bis zu diesem Zeitpunkt herrschte »klassisches Wetter, das Klima erblühender Menschheitskultur, die Sonne Homers«, die der Erzähler allerdings nicht genießen kann, denn die »Hitze war unmäßig«, »afrikanisch« und wirkte »stumpfsinnig«, die »glühende Leere des Himmels Tag für Tag« wird ihm lästig, denn sie lasse »tiefere, uneinfachere Bedürfnisse der nordischen Seele auf verödende Weise unbefriedigt«. <sup>28</sup> Nun jedoch »schlug auch das Wetter um«, es wird abgelöst durch eine »stickige[] Sciroccoschwüle« mit gelegentlichem »schwächliche[m] Regen« und einem »schlaffe[n], entfärbte[n] Meer«. <sup>29</sup> Der Nord-Süd-Gegensatz gibt ein Grundgerüst ab, innerhalb dessen differenziert wird zwischen zwei südlichen, »afrikanischen« Wetterphänomenen: der »antiken« brennenden Sonne und dem

27 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 793. Die zweibändige Frankfurter Ausgabe der späten Erzählungen erscheint komplett erst nach Redaktionsschluss, daher hier eine abweichende Ausgabe.

28 Ebd., S. 800.

29 Ebd., S. 806f.

bedrohlichen dunstigen Schirokko. Die ›klassische‹ Sonne vor Cipollas Erscheinen mag zwar ›afrikanisch‹ brennen, doch symbolisiert sie lediglich das Sinnliche der klassischen Kunst und steht im Gegensatz zum Geistigen der ›nordischen‹ Kunst aus gemäßigeren Regionen mit meist kühleren Winden; der schwül-heiße Wind jedoch ist bedrohlich. Die Katastrophe tritt folglich, wie auch im *Tod in Venedig*, erst bei Schirokko ein.

Im vierten Teil der Venedig-Erzählung dagegen gibt es eine sehr kurze Schirokko-Pause, in der die ›klassische Schönheit‹ vor ›klassischem Himmel‹ erscheint, doch wieder gibt sich Aschenbach Selbsttäuschungen hin – dieses Mal aber nicht einer meteorologischen Illusion: Tadzio soll zwar an die antike Statue des »Dornausziehers« erinnern, aber der Erzähler hatte zuvor die kränkliche Konstitution und die fauligen Zähne in einer Weise beschrieben, dass sie nicht nur als Symbole der Vergänglichkeit oder ›Todesboten‹ zu lesen sind, sondern auch in ihrer Hässlichkeit diese ›klassische‹ Szene zur Grotteske werden lassen. Die übrige Zeit befindet sich Aschenbach in einem sandig-dunstigen Sturmwind aus Afrika, der über dem Mittelmeer Feuchtigkeit sammelt und die Bucht von Venedig in dumpfe Schwüle taucht, die im Text eine mit der Herkunft von Dionysos und von der Cholera kompatible ›atmosphärische‹ Wetterlage, ein Dschungel-Klima, produziert. Hier vermischen sich in suggestiver Weise Asien-, Orient- und Afrika-Bilder, so unterschiedlich sie ansonsten sein mögen. Aber zugleich ergänzt der Schirokko die Erzählung durch einen neuen Bedeutungskomplex, der noch etwas genauer beleuchtet werden soll.

Um 1900 hatten sich Reisebeschreibungen nach Afrika als Darstellungen von Reisen in geheimnisvolle Bereiche auch der eigenen Identität, ins ›innere Afrika‹, etabliert, das moralisch stark pejorative Bedeutungen trägt und massiv von kolonialen Vorstellungen und rassistischen Klischees durchsetzt ist.<sup>30</sup> Aschenbach, der »sehr empfindlich auf den Klimawechsel« reagiert,<sup>31</sup> bewegt sich dem afrikanischen Schirokko ebenso entgegen wie dem Dionysischen und der Cholera aus Asien, aber diese Reise wird zu einer Art Reise in die Psyche des Protagonisten, ins Zentrum seiner Phantasien und Imaginationen.

Im Roman *Unter uns* beschreibt die damals höchst erfolgreiche Prager Schriftstellerin Ossip Schubin eine Szene in Rom, die vielleicht als symptomatisch für den Schirokko-Diskurs der Jahrhundertwende gelten

30 Vgl. Hamann: *Afrika*, S. 9–11.

31 Tamura: *Der »gesunde« Strand*, S. 76; allerdings gilt dies nicht mehr für die Abreise aus Brioni, sondern bereits für das Aufkommen von Reiselust in München.

kann und Thomas Manns Darstellung dieses Wetterphänomens partiell vorwegzunehmen scheint:

Draußen herrschte eine unbeschreibliche feuchte Schwüle. Eine hoffnungslose Müdigkeit und beklemmende Aufregung überkam ihn. Der Scirocco brütete über Rom mit seinem tödlich lähmenden Zauber. [...]

Der Scirocco umgaukelt unsere Seele mit verführerischen Trugbildern und erfüllt unser Herz mit drückender Traurigkeit; er begeistert unsere Einbildungskraft zu großen Taten und streckt unsern Körper in üppiger Trägheit auf einem Ruhebett aus. [...] Und Alles, was traurig und Alles, was schändlich und viel von dem, was schön ist in Rom, das hat der Scirocco gezeugt. Er ist der Schöpfer von herrlichen Phantasien und scheußlichen Taten.<sup>32</sup>

Der Schirokko zeichne sich also gerade durch seine Auswirkungen auf die Psyche aus, speziell im Hinblick auf eine Produktion von gefährlichen Trugbildern und eine Anstachelung schaurig-schöner Fantasien. Bereits zu Beginn der Erzählung, am Münchener Nordfriedhof, erscheint die Beobachtung des ›Fremden‹ eher wie ein Traum: Unsicher, ob »irgendein physischer oder seelischer Einfluß im Spiele« sei oder »das Wandererhafte in der Erscheinung des Fremden auf seine Einbildungskraft gewirkt« habe, bekommt er »Reiselust«, aber »als Anfall auftretend und [...] bis zur Sinnestäuschung gesteigert«, imaginiert ein »tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel«, doch dann »wich das Gesicht« (S. 504) und nicht nur das: Auch verschwindet die Person spurlos: »dessen Verbleib [wurde ihm] nicht deutlich« (S. 507). Aschenbach fragt sich, ob seine Wahrnehmung nicht durch die untergehende Sonne und die erhöhte Position dieses Menschen getäuscht werde, aber bereits der Begriff ›Gesichte‹, die übliche Übersetzung von ›Vision‹, markiert die Eingangsszene zumindest partiell als Folge einer im wörtlichen Sinne überhitzten Imagination: Nicht nur die ›Binnen-Vision‹ mit Dschungel und Tiger, sondern bereits der erzählte Rahmen folgt einer Traumlogik bzw. erweist sich als Resultat von »herrlichen Phantasien«; nicht erst die Cholera, sondern bereits der »dumpfig[e]« und »falsche[] Hochsommer« (S. 501) zu Beginn – so Kazuhiko Tamura – »verursachte Aschenbachs Störungen«<sup>33</sup> und erweist sich als Auslöser für einen Verlust der Imaginationskontrolle.<sup>34</sup> Diese treibt ihn »nicht gerade bis zu den Tigern«, aber bis nach Italien, wenn auch nicht nach Rom, wie bei Schubin, sondern nur nach Venedig, wo fast durchgängig der Schirokko

32 Schubin: *Unter uns*, S. 239f.

33 Vgl. auch Tamura: *Der »gesunde« Strand*, S. 75.

34 Ambivalent formuliert es Galvan: *Bellezza und Santana*, S. 124f.: »Die atmosphärischen venezianischen Bedingungen – Scirocco, sonnenlose Schwüle, fauliger Geruch der Lagune, Meer und Sumpf – kommen hinzu und tun das ihre, um Aschenbachs Bereitschaft zur Heimsuchung, zum Rausch [...] zu unterstützen.«

bläst. Nicht nur als generell krankheitsbringender Wind und potenzieller Förderer der Cholera fungiert er hier, sondern als Auslöser einer existentiell bedrohlich werdenden Wahrnehmungsstörung.

Bereits zu Anfang ist die Atmosphäre in München also »dumpfig« (S. 501), worauf er sich in »ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel« (S. 504) imaginiert. Bei Ankunft in Brioni findet er zwar nicht das »Fremdartige«, sondern: »Allein Regen und schwere Luft [...]« (S. 516), worauf er bald seinen Aufenthalt nach Venedig verlegt. Auf dem Weg war der »Himmel [...] grau, der Wind feucht. [...] und rasch verlor sich aus dem dunstigen Gesichtskreise alles Land« (S. 520), so dass die Wahrnehmung jede geographische und temporale Orientierung verliert:

Der Horizont war vollkommen. Unter der trüben Kuppel des Himmels dehnte sich rings die ungeheure Scheibe des öden Meeres. Aber im leeren, im ungliederten Raume fehlt unserem Sinn auch das Maß der Zeit, und wir dämmern im Ungemessenen. Schattenhaft sonderbare Gestalten, der greise Geck, der Ziegenbart aus dem Schiffsinnern, gingen mit unbestimmten Gebärden, mit verwirren Traumworten durch den Geist des Ruhenden, und er schlief ein. (S. 520)

Hiermit wird nicht nur das Ende der Erzählung präludiert, sondern auch die Anfangsszene wieder aufgenommen, indem Ort und Zeit verschwimmen und mit ihnen die Grenze zwischen Realität und Traum. »Himmel und Meer blieben trüb und bleiern, zeitweilig ging neblichter Regen nieder [...]«, als er sich Venedig nähert, einer Stadt, die ihn »stets [...] im Glanze empfangen« (S. 520) hatte. Es bleibt aber beim »fahl bedeckten Himmel« (S. 533), der »graue[n] und flache[n] See« (S. 535), angesichts derer »ein baltisches Fräulein, das an einer Staffelei sitzend unter Ausrufen der Verzweiflung das Meer malte« (S. 536) – im Gegensatz zu Thomas Mann, der seine kunstvollen Beschreibungen dieses sich in Unschärfe und Formlosigkeit verlierenden Raums fortsetzt: Aschenbach ließ »seine Augen sich in den Weiten des Meeres verlieren, seinen Blick entgleiten, verschwimmen, sich brechen im eintönigen Dunst der Raumeswüste« (S. 536). Die »Dunstschicht des Himmels« verhindert alle Sonnenstrahlen (S. 539), »die Luft war so dick« (S. 541), »die Aussicht auf ein Umschlagen des Windes ganz ungewiß« (S. 542), als plötzlich und auch nur für kurze Zeit der »Gott mit den hitzigen Wangen« einen »Ostwind« schickt (S. 549), der ihn daran erinnert, wie er seine früheren Aufenthalte vormittags »hinträumend über die Bläue des Südmeeres« und abends »unter dem groß gestirnten Himmel« genoss (S. 550). Bei der Entscheidung zur – dann fehlgeschlagenen – Abreise im dritten Teil verspürt er, so Philip Kitcher, »difficulties with vision, constriction in the chest, throbbing in the head, feverish sweating«, die wohl nicht nur auf einen



Trennungsschmerz zurückzuführen sind.<sup>35</sup> Am Schluss bleibt nur noch eine »unheimliche Wahrnehmung«, die auch akustisch begleitet wird, denn »nur noch fremde Laute« vernimmt er, da das durch die Cholera verängstigte Publikum abreist (S. 563). Kurz vor seinem Tod beobachtet Aschenbach, wie Tadzio als »eine höchst abge sonderte und verbindungslose Erscheinung [...] dort draußen im Meere, im Winde, vorm Nebelhaft-Grenzenlosen« wandelt, »als ob er [...] voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure« (S. 591f.) und mit dem Schirokko-Dunst fast zur Gestaltlosigkeit verschwimmt.

Die Handlung der Novelle spielt also fast durchgängig in einem »leeren, [...] ungliederten Raume«, einer »Raumeswüste«, wie sie Thomas Mann häufiger beschrieben hat: sei es in seiner frühen Erzählung *Der Kleiderschrank*, für die Andrea Bartl eine »Poetik des Verschwommenen« feststellen konnte,<sup>36</sup> oder im vielbesprochenen Schneekapitel von *Der Zauberberg*,<sup>37</sup> in dem Castorp bei einem Ausflug von einem kurzen, aber monströsen Schneesturm überrascht wird. Er erlebt angesichts der »getürmten Standbilder der verschneiten Alpen« zunächst noch ein Gefühl der »Erhabenheit«, dann »das Felsgebirge in Grauweiß« und die »ungeheueren Schneeflächen« als bedrohlich, denn »[a]lles verschwamm immer mehr«. <sup>38</sup> Als die »Schneestürme« über ihn hereinbrechen, empfindet er die Welt nur noch als »Chaos von weißer Finsternis, ein Unwesen, die phänomenale Ausschreitung einer über das Gemäßigte hinausgehenden Region«. <sup>39</sup> Angesichts »der Urstille, der tödlich lautlosen Winterwildnis«, der »wattierte[n] Lautlosigkeit, unbekannt, noch nie vernommen, sonst nirgends vorkommend«, empfindet er kein Gefühl des Erhabenen mehr, sondern »himmlisch-heilige[n] Schrecken«. <sup>40</sup> Dabei bleibt das Meer steter Vergleichspunkt; Castorp findet das »Leben [...] am Meeresstrande« demjenigen im Schnee alleine aufgrund der »Urmonotonie des Naturbildes« ähnlich, doch seine Erinnerung an Sylt, als er »am Rande der mächtigen Brandung gestanden« habe, »wie vor einem Löwenkäfig, hinter dessen Gitter die Bestie ihren Rachen mit den fürchterlichen Reißzähnen schlundtief ergähnen lässt«, kann man auf diese Situation nicht übertragen: Das »Begeisterungsglück leichter Liebesberührungen mit Mächten, deren volle Umarmung vernichtend sein würde«, tritt nicht ein, denn es droht Todesgefahr: »Es war das Nichts, das weiße, wir-

35 Kitcher: *Deaths in Venice*, S. 127.

36 Vgl. Bartl: *Zwischen Sfumato und Weichzeichner*.

37 Zu den Parallelen zwischen *Der Tod in Venedig* und *Der Zauberberg* vgl. zusammenfassend Kurzke: *Thomas Mann*, S. 199.

38 Mann: *Der Zauberberg*, S. 645.

39 Ebd., S. 646.

40 Ebd., S. 651f.



belnde Nichts«, dem er nur noch »mit Empörung, Staunen, Schrecken und Schwindelgefühl« begegnen kann, außer wenn er kurzfristig die Situation distanziert zu betrachten in der Lage ist: »Castorp erkannte das überlieferte Phänomen mit einer gewissen Befriedigung, wenn auch mit Schrecken [...]« – und nimmt ein Glas Portwein zu sich, worauf er in seinen monströsen Schneetraum mit ›dionysischen‹ Elementen verfällt.<sup>41</sup> So unterschiedlich die Meeresküste und verschneite Gebirge sein mögen, so analog werden sie hier verwendet, da sie beide als vergleichbare ästhetische Phänomene virulent werden, indem sie zu einer Unschärfe der Wahrnehmung führen, wie sie für die Kunst und Literatur seit 1800 immer wieder als Darstellungsmittel benutzt wurde,<sup>42</sup> so z.B. bei Adalbert Stifters ›Schnee-Geschichten‹,<sup>43</sup> oder in der Landschaftsmalerei.<sup>44</sup>

Die bisherige Forschung hat sich kaum mit dem Schirokko beschäftigt. Astrid Roffmann streifte 2003 in ihrer Studie zur »Natur im Werk Thomas Manns« auch die narrative Rolle der Witterung und nennt v.a. zwei Momente. Erstens: »Aschenbach identifiziert den seit Tagen als Dunstschicht über den Stadt liegenden [...] Scirocco als den Erreger der Cholera-Epidemie«; zweitens untermale der »langsam sich vollziehende Wetterumschwung [...] das Umschlagen strenger Askese in zügellosen Sinnenrausch« und verweise »auf die Problematik von Geist und Leben«<sup>45</sup> Beschrieben wird mit dem zweiten Punkt der »Wetter-Parallelismus«, einem von Eberhard Lämmert geprägten Begriff,<sup>46</sup> dessen Bedeutung Roffmann allerdings nicht hoch einschätzt. Er friste »häufig ein ephemeres Dasein«, werde »nur zur Untermalung zeitweiliger Gemütsstimmungen« verwendet, ohne eine »leitmotivische Struktur« auszuprägen, und diene v.a. »zur Evokation von

41 Ebd., S. 646, 652, 661.

42 Vgl. Ulrich: *Die Geschichte der Unschärfe*; Ostrowicz: *Schreibweisen der Unschärfe*. Siehe zu einem verwandten Phänomen: Schuchmann: *Entleerte Räume*.

43 Thomas Mann hat Stifters Schneedarstellungen für den Schneetraum im *Zauberberg* benutzt, vgl. den Kommentar von Michael Naumann in: Mann: *Der Zauberberg. Kommentar*; Reiling: *Raumerfahrung zwischen Dorf, Sanatorium und Schneelandschaft*. Siehe z.B. *Aus dem bairischen Walde*, wo der Protagonist durch einen Schneesturm reitet, der für ihn »etwas Furchtbares und großartig Erhabenes« hatte: »Die Gestaltungen der Gegend waren nicht mehr sichtbar. Es war ein Gemische da von undurchdringlichem Grau und Weiß, von Licht und Dämmerung, von Tag und Nacht [...]« (Stifter: *Sämtliche Erzählungen*, S. 1530)

44 Vgl. Storch: *Wetter, Wolken und Affekte*, hier v.a. das Kapitel »Wetter und Stimmung« (S. 193–206). Zur Unschärfe in der Bildenden Kunst vgl. den Ausstellungskatalog Bischoff/Tuymanns (Hgg.): *A Shock to the Senses/Die Erschütterung der Sinne*.

45 Vgl. Roffmann: »Keine freie Note mehr«, S. 36–39, hier S. 38. Der Begriff ›Erreger‹ für den Scirocco ist irreführend, gemeint ist wahrscheinlich die ältere Miasmentheorie, nach der die Infektion durch gefährliche Dünste erfolge.

46 Vgl. Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, S. 91, 185.

Atmosphäre«. <sup>47</sup> Dem widerspricht implizit Hans Ulrich Gumbrecht, der auf die Bedeutung des Schirokkos für die »Stimmung« des Texts aufmerksam machte. <sup>48</sup> Ihm geht es nicht um die Illustration, die Untermalung oder das Konterkarieren von Seelenzuständen und Handlungselementen durch Witterungsphänomene, also um eine im weitesten Sinne mimetische Funktion, sondern um eine wirkungsästhetische: Er verwendet den Begriff, um anhand der »Stimmung« seinen methodisch »dritten Weg« einer »Ontologie der Literatur« zwischen einem als naiv empfundenen »Vertrauen auf die Geltung quantitativ-empirischer Forschung und eine[r] gewisse[n] epistemologische[n] Sorglosigkeit« zu skizzieren. <sup>49</sup> Bei *Der Tod in Venedig* handele es sich um »eine Erzählung der Stimmungen«, indem Mann die »Bewusstwerdung des alternden Liebhabers [...] dem Leser weniger über eine Ebene der Selbstreflexion vermittelt als über die Sequenz der Wetterlagen über Venedig«. <sup>50</sup> So wird bei Gumbrecht aus der fünfteiligen Erzählung eine fünfstufige Stimmungsdramaturgie vom vermeintlichen Münchener Föhn (der allerdings warm und trocken ist, statt dass er, wie von Mann für den Schirokko in *Der Tod in Venedig* beschrieben, Dunst und Dumpfigkeit produziert) bis hin zu den angeblichen Wetterwechseln in Venedig. Diese spiegeln nicht nur die seelische Verfasstheit des Protagonisten wider, sondern bewirken auch und v.a. einen Präsenzeffekt: <sup>51</sup> »Stimmungen lesen« heißt immer auch, dass wir aufmerksam sind auf die textuelle Dimension der Formen, welche uns und unseren Körper als potentielle Realität umgeben und so ›innere Gefühle‹ auslösen können [...]. <sup>52</sup> Damit veranschlagt Gumbrecht gegenüber der partiell verwandten Vorstellung des »Wetter-Parallelismus« eine deutlich stärkere Eigendynamik und performative Funktion der Witterungsdramaturgie. Allerdings präsentieren weder Roffmann noch Gumbrecht überzeugend genug die Veränderungen der Wetterverhältnisse, so dass der Schirokko zwar eine ›bedrückende Atmosphäre‹ zu schaffen in der Lage ist, jedoch eher für die Leserinnen und Leser als für

47 Roffmann: »Keine freie Note mehr«, S. 43, 45.

48 Gumbrecht: *Scirocco*. Diesen Ansatz verfolgt für eine hier ebenfalls relevante Erzählung Börnchen: »Attunement«

49 Gumbrecht: *Stimmungen lesen*, S. 8f.

50 Ebd., S. 101.

51 Vgl. ebd., S. 14f.

52 Ebd., S. 13. Stefan Börnchen denkt – auf Gumbrechts Gewährsmann David Wellbery zurückgreifend – den Begriff der ›Stimmung‹ dahin gehend weiter, dass in Manns *Mario und der Zauberer* die »Innen-Außen-Distinktion« in der Figur des ›mesmerisierenden‹ Zauberers Cipolla unterlaufen werde, während der Autor philosophisch auf klare begriffliche Scheidungen bestehe. Vgl. Börnchen: »Attunement«, S. 153 und S. 162; Wellbery: *Stimmung*, der aktuell eher eine »Erschöpfung des Stimmungsdikurses« sieht (S. 732).

Aschenbach, der ironischerweise dasselbe unangenehme Wetter in Venedig angesichts von Tadzios Anwesenheit deutlich besser verkraftet als bei seiner ersten Reisesstation auf der Inselgruppe vor Istrien. So darf dem Schirokko eine weitergehende Rolle im Text zugewiesen werden als die des »Wetter-Parallelismus«, des Atmosphärischen oder der »Stimmung«, so treffend oder spannend all diese Beobachtungen und Thesen auch sein mögen.

Der Dionysos- und Cholera-Komplex erhält durch das Schirokko-Motiv eine entscheidende metatextuelle und selbstreflexive Ebene, indem der Dichter Aschenbach nun dreifach untergeht: in Nietzsches Vorstellung des Dionysischen, im kolonialistischen Orientdiskurs um 1900 und vor allem im »Nebelhaft-Grenzenlosen« (S. 592) des Schirokko, geleitet durch den am Schluss »sehr bleich[en]« Tazio (S. 591) als Hermes Psychopompos. Diese imaginäre Reise stellt den Endpunkt eines bereits im München-Kapitel beginnenden Wahnzustands dar, der nicht (nur) infektiologisch, sondern (auch) meteorologisch beschrieben werden muss, da äußere und innere Atmosphäre, Wetter und psychische Verfassung kan vergieren. Der Schirokko wird für Aschenbach zum entscheidenden ›incitamento‹ einer sich steigernden ›dionysischen‹ Phantasie, die ihn wissentlich in den Untergang treibt, und der der Erzähler – von einigen wenigen distanzierten Bemerkungen abgesehen – überraschend unkritisch folgt.

Björn Moll hat auf ein bisher unterschätztes Stichwort in Manns Arbeitsnotizen aufmerksam gemacht: die »Hirnsymptome«. <sup>53</sup> Danach multiplizierten sich erstens die »Visionen und Träume«, v.a. als »Folge der stets neu eintretenden Infektionen«, und zweitens ließe sich nicht nur »die erotischen, gleichsam wilden Passagen, die als Träume Aschenbachs markiert werden«, sondern der »gesamte Text als ein ›Hirnsymptom‹, als Vision oder Traum lesen«. <sup>54</sup> Dann wäre *Der Tod in Venedig* als eine ›Traumnovelle‹ allerdings mit dem Schirokko als wesentlichem Auslöser zu lesen; und der Tod selbst bliebe direktes Resultat einer dionysisch überhitzten Imagination.

## Literaturverzeichnis

- Bahr, Ehrhard: *Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns »Tod in Venedig«*. In: *Thomas Manns »Tod in Venedig«. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*. Hgg. Frank Baron, Gert Sautermeister. Lübeck: Schmidt-Römhild 2003, S. 1–16.
- Bartl, Andrea: *Zwischen Sfumato und Weichzeichner. Dinge, Blicke und Poetik des Verschwommenen in Thomas Manns »Der Kleiderschrank« (mit einem Seitenblick auf Mi-*

53 Mann: *Die frühen Erzählungen*, Bd. 2.2, S. 489; vgl. Moll: *Erotik, Krankheit, Schreiben*, S. 60.

54 Moll: *Erotik, Krankheit, Schreiben*, S. 63, 68.

- chael Blumes filmische Adaption »Heiligendamm«. In: *Dinge im Werk Thomas Manns*. Hgg. Andrea Bartl, Franziska Bergmann. Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 31–53.
- Besser, Stephan: *Pathographie der Tropen. Literatur, Medizin und Kolonialismus um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
- Bischoff, Ulrich; Tuymanns, Luc (Hgg.): *A Shock to the Senses/Die Erschütterung der Sinne*. Dresden: Sandstein 2013.
- Börnchen, Stefan: »Attunement« – »at-one-moment«. *Stimmung bei Thomas Mann* (»Mario und der Zauberer«) und *Dan Brown* (»The Lost Symbol«). In: *Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren*. Hgg. Ders., Georg Mein, Gary Schmidt. München: Wilhelm Fink 2012, S. 149–166.
- Büttner, Urs; Theilen, Ines (Hgg.): *Phänomene der Atmosphäre. Ein Kompendium literarischer Meteorologie*. Stuttgart: Springer 2017.
- Decker, Kerstin: *Die Winde von Venedig*. »Der Tagesspiegel«, 9.8.2018. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kolumne-alle-wetter-9-die-winde-von-venedig/22893538.html> (Zugriff: 25.1.2021).
- Delius, F. C.: *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus* (1971). Göttingen: Wallstein 2011.
- Elsaghe, Yahya: *Vom blinden Genuss betäubender Düfte. Geruch in Thomas Manns Spätwerk*. »Unipress. Forschung und Wissenschaft an der Universität Bern« 113 (Juni 2002), S. 38–40.
- Galvan, Elisabeth: *Bellezza und Santana. Italien und Italiener bei Thomas Mann*. »Thomas-Mann-Jahrbuch« 8 (1995), S. 109–138.
- Grabow-Ax, Dorit: *Sturm*. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hgg. Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 375.
- Grill, Oliver: *Die Wetterseiten der Literatur. Poetologische Konstellationen und meteorologische Kontexte im 19. Jahrhundert*. Paderborn: Wilhelm Fink 2019.
- Grube, Christoph; May, Markus: *Schnee*. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hgg. Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 331f.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Scirocco. Über Stimmung und Modernität von Thomas Manns »Der Tod in Venedig«*. In: *Apokrypher Avantgardismus*. Hgg. Stefan Börnchen, Claudia Liebrand. München: Wilhelm Fink 2008, S. 299–306 (wieder abgedruckt in: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Dichtung*. München: Perlentaucher 2011, S. 99–111).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Wilhelm Fink 2011.
- Hamann, Christof: *Afrika*. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hgg. Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 9–11.
- Hofmann, Torsten: *Gewitter/Blitz und Donner*. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hgg. Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 129f.
- Johns-Putra, Adeline (Hg.): *Climate and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press 2019.
- Jonas, Iلسedore B.: *Thomas Mann und Italien*. Heidelberg: Carl Winter 1969.
- Kitcher, Philip: *Deaths in Venice. The Cases of Gustav von Aschenbach*. New York: Columbia University Press 2013.
- Koppen, Erwin: *Schönheit, Tod und Teufel. Italienische Schauplätze im erzählenden Werk Thomas Manns*. »Arcadia« 16 (1981), S. 151–167.
- Kurzke, Hermann: *Thomas Mann: Epoche, Werk, Wirkung*. 4. Auflage. München: C. H. Beck 2010.

- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler 1975.
- Lichtenberg, Georg Christoph: *Brief an Christian Gottlob Heyne, 12. Juli 1794*. In: Ders.: *Schriften und Briefe*. Bd. 4. Hg. Wolfgang Promies. München: Hanser 1967, S. 888f.
- Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2010.
- Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*. In: Ders.: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hgg. Heinrich Detering u.a. Bd. 2.1: *Frühe Erzählungen 1893–1912*. Hg. Terence J. Reed. Frankfurt/M.: S. Fischer 2004, S. 501–592.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. 14. Auflage. Frankfurt/M.: S. Fischer 2004.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg. Kommentar*. In: Ders.: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Bd. 5.2. Frankfurt/M.: S. Fischer 2002, S. 304–307.
- Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer*. In: Ders.: *Die Erzählungen*. Frankfurt/M.: Fischer 1986, S. 793–853.
- Mitchell, Peta: *Geographies/aerographies of contagion*. »Environment and Planning D: Society and Space« 29.3 (2011), S. 533–550.
- Moll, Björn: *Erotik, Krankheit, Schreiben: Narrative der Cholera im »Tod in Venedig«*. In: *Auf schwankendem Grund. Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*. Hgg. Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 49–70.
- Mülder, Karsten: *Robert Koch auf Brioni*. »Deutsches Ärzteblatt« 98.48 (30.11.2001). URL: <http://cdn.aerzteblatt.de/pdf/98/48/a3219.pdf> (Zugriff: 5.3.2021).
- Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner*. In: Ders.: *Werke in drei Bänden*. Hg. Karl Schlechta. München: Hanser 1954, Bd. 2, S. 903–939.
- Ostrowicz, Philipp Alexander: *Schreibweisen der Unschärfe. Zur Ästhetik und Poetik der visuellen Unschärfe bei Robert Musil und W.G. Sebald*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.
- Reiling, Laura Marie: *Raumerfahrung zwischen Dorf, Sanatorium und Schneelandschaft. Grenzüberschreitungen in Adalbert Stifters »Bergkristall« und Thomas Manns »Der Zauberberg«*. »New German Review: A Journal of Germanic Studies« 26 (2014), S. 47–73.
- Roffmann, Astrid: *»Keine freie Note mehr«*. *Natur im Werk Thomas Manns*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Roll, Ulrike: *Cholera*. In: *Enzyklopädie Medizingeschichte*. 3. Bände. Hg. Wolfgang Wegner et al. Berlin, New York: De Gruyter 2007, Bd. 1, S. 257f.
- Rütten, Thomas: *Die Cholera und Thomas Manns Der Tod in Venedig*. In: *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004*. Hg. Thomas Sprecher. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 2005, S. 125–171.
- Schaller, Angelika: *»Und seine Begierde ward sehend«*. *Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns*. Würzburg: Ergon 1997.
- Schubin, Ossip: *Unter uns. Roman in drei Büchern*. Dritte Auflage. Berlin: Deutsche Verlagsanstalt 1888.
- Schuchmann, Kathrin: *Entleerte Räume. Zur literarischen Ästhetik der Absenz bei Thomas Bernhard und Christoph Ransmayr*. Stuttgart 2021 (im Druck).
- Schwegler, Michaela: *Kleines Lexikon der Vorzeichen und Wunder*. München: C. H. Beck 2004, S. 12–20.
- Stifter, Adalbert: *Sämtliche Erzählungen*. 2. Auflage. München: dtv 2019.
- Storch, Christina: *Wetter, Wolken und Affekte. Die Atmosphäre in der Malerei der Frühen Neuzeit*. Berlin: Gebr. Mann 2015.

- Tamura, Kazuhiko: *Der »gesunde« Strand. Thomas Manns »Der Tod in Venedig« im Licht der Hygiene.* »Neue Beiträge zur Germanistik« 128 (2005), S. 70–86.
- Ulrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe.* Berlin: Klaus Wagenbach 2009.
- Vaget, Hans A.: *Die Erzählungen.* In: *Thomas-Mann-Handbuch.* Hg. Helmut Koopmann. Frankfurt/M.: Kröner 2005, S. 534–618.
- Vasold, Manfred: *Grippe, Pest und Cholera. Eine Geschichte der Seuchen in Europa.* Stuttgart: Franz Steiner 2008.
- Wellbery, David E.: *Stimmung.* In: *Ästhetische Grundbegriffe.* Bd. 5. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 703–733.
- Windisch-Laube, Walter: *Thomas Mann und die Musik.* In: *Thomas-Mann-Handbuch.* Hg. Helmut Koopmann. Frankfurt/M.: Kröner 2005, S. 327–342.



Marijana Erstić | Sveučilište u Splitu, merstic@ffst.hr

## Mode literarisch, intermedial und interkulturell

### Überlegungen zu Thomas Mann

Die Werke von Thomas Mann (1875–1955) gehören seit dem beginnenden 20. Jahrhundert zu den gerne gelesenen und adaptierten Weltbestsellern (allen voran *Buddenbrooks* von 1901, aber auch *Der Tod in Venedig* von 1912 u.a.). Sein Stil, zwischen Ironie und Montage angesiedelt, spielt zumeist mit den gesellschaftlichen Mustern der bourgeoisen Familie, mit der Homosexualität, mit dem Künstlertum. Als eines der wichtigsten Modi der Darstellung und Ironisierung literarischer Figuren dient dabei die geschilderte Körperinszenierung mitsamt der beschriebenen Mode. Die roten Haare der Ehefrauen der Buddenbrook-Stammhalter verraten eine Vorliebe für Exotik und Exzentrik. Tony Buddenbrooks Hang zu Schleifchen und Rüschen ist genauso signifikant wie Alois Permaneders Latzhose. Thomas Buddenbrooks erniedrigender Tod im Gossenschlamm, aber im perfekten Senatorenoutfit mit Hut und weißen Glacé-Handschuhen, ist genauso sprechend wie das bohèmehafte Auftreten seines Bruders Christian. Gustav von Aschenbachs venezianisch-karnevalske Verwandlung beim Barbier von einem ehrenhaften Klassiker zu einem geschminkten Gecken ver-

»Kleider machen Leute« ist nicht nur ein Sprichwort, sondern spätestens seit Gottfried Keller und dem Poetischen Realismus eine oftmals benutzte Voraussetzung literarischer Figurenschilderung. Körper und Mode, Verstecken und Zeigen, Stand und Macht, all dies findet sich in den literarischen Beschreibungen wieder, allen voran in den Texten Thomas Manns. Hier wird die Mode zumeist in den Dienst der Dekadenz gestellt und korrespondiert so mit den Mode-Überlegungen Giacomo Leopardis und Walter Benjamins. Der Beitrag bietet anhand des Romans *Buddenbrooks* (1901) und der Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) einige exemplarische und grundlegende Überlegungen zum Thema Mode bei Thomas Mann.



weist in ihrer Drastik auf den Zustand einer gesamten Epoche. Aber auch Lottes legendäres weißes Kleid mit rosa Bändern wirkt an einer jungen Frau dann doch anders als an einer älteren, wie es die Leser von *Lotte in Weimar* (1939) peinlich berührt erkennen. Die Schönheit und die Mode sind bei Thomas Mann der Jugend vorbehalten. Kürzlich erst schrieb Katharina Pfannkuch in der »FAZ«, Tadzios englisches Matrosenkostüm sei wie eine Anleitung zum Nachschneiden, denn Mode spiele bei Thomas Mann eine große Rolle.<sup>1</sup> Sie ist bei Mann (und anderswo) stets ein gesellschaftliches und individuelles Symbol, sie ist immer wieder auch ein Katalysator literarischer Geschehnisse und steht bei Thomas Mann ganz in den Diensten der Dekadenz. Damit ist dieser Klassiker ein Wegbereiter und Mitstreiter diverser soziologischer Modeuntersuchungen.

Im vorliegenden Aufsatz geht es um *Buddenbrooks* und *Der Tod in Venedig*, sowie um ihre Verfilmungen, allen voran um jene des italienischen Regisseurs Luchino Visconti (1906–1976) und des deutschen Filmemachers Heinrich Breloer (geb. 1942). Aus wissenschaftlicher Sicht arbeitet der Aufsatz mit den Werken deutscher Autoren aus der Zeit Thomas Manns, insbesondere des Klassikers der Soziologie Walter Benjamin (1892–1940), aber auch mit den Werken der aktuellen deutschen Kulturwissenschaftlerin Barbara Vinken (geb. 1960). Ziel des Aufsatzes ist es, exemplarisch die Darstellung der Mode und die Inszenierung des Körpers in den Werken von Thomas Mann zu untersuchen und in den Kontext des damaligen wissenschaftlichen Denkens über Körper und Mode zu stellen. Barbara Vinkens aktuelle Studien dienen als methodologisch-theoretische Folie.

Die methodische Grundlage ist eine kulturwissenschaftliche Analyse. Sie untersucht die Dispositive medialer Wahrnehmung in ihrem kulturtheoretischen und kulturhistorischen Zusammenhang. Damit korrespondiert sie mit der Intermedialitätsforschung. Das Konzept der Intermedialität ist mit Foucaults ›Archäologie‹ verwandt, also mit dem Denken in Diskontinuitäten, Brüchen, Zäsuren, und damit mit einer transnationalen und medienkomparatistischen Perspektive. Diese Perspektive führt zur Abkehr von hegemonialen, nationalen Prämissen.<sup>2</sup> Gerade dieser Zugang eignet sich für den Umgang mit den Werken des Weltautors und Nobelpreisträgers Thomas Mann, dessen Bücher seit 120 Jahren international gelesen, bearbeitet, verfilmt werden.

1 Pfannkuch: »Mode spielt bei Thomas Mann eine große Rolle«.

2 Vgl. hierzu aus Zagreber Sicht Bobinac et al. (Hgg.): *Postimperiale Narrative im zentraleuropäischen Raum*.

## Mode und Vergänglichkeit

Thomas Mann ist mit seinen dekadenten literarischen Mode- und Körper-Beschreibungen nicht allein. Bereits 80 Jahre zuvor schreibt der italienische Romantiker<sup>3</sup> Giacomo Leopardi (1798–1837) von einer Verbindung zwischen Mode und Tod u.a. folgendes:

Moda Non mi conosci? [...] Io sono la Moda, tua sorella  
Morte Mia sorella?  
Moda Sì: Non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità.<sup>4</sup>

Mode, Erkennst Du mich nicht? [...] Ich bin die Mode, Deine Schwester  
Tod Meine Schwester?  
Mode Ja: Erinnerst Du Dich nicht, dass wir beide Töchter der Vergänglichkeit sind?

Barbara Vinken zufolge beschreibt Leopardi »in seinem 1824 erschienenen satirischen Dialog zwischen Mode und Tod Mode als Dekadenz pur«, ja als »Vertreter einer klassischen Ästhetik« sehe Leopardi »Mode als reinen Manierismus«, denn »nicht das Schöne, sondern das Bizarre, das Wahnsinnige sei ihr Prinzip«. Sie trete vielmehr »Natur, Vernunft und Schönheit mit Füßen«, denn »Mode und Tod« seien »einen Pakt eingegangen«. Gegen »das klassische lateinische Prinzip *mens sana in corpore sano*« verformt die Mode, Vinken mit Blick auf Leopardi zufolge, »tyrannisch wie barbarisch im allgemeinen Wahn rigoros die Körper«. »Als künstliche Verformung der Natur, als tödliches Prinzip«, sei sie in den Augen Leopardis »Verfall schon im Leben« und »dekadent im wahrsten Sinne des Wortes«. Vinken schließt ihre Leopardi-Ausführung mit den Worten ab: »Als Prinzip der Verformung stehe die Mode gegen das Lebensprinzip.«<sup>5</sup> Leopardi denkt dabei vor allem an die leichten Empire-Kleider seiner Zeitgenossinnen, die für die massenhaften Lungenentzündungen ihrer Trägerinnen verantwortlich waren.<sup>6</sup> Doch diese kritische Position der Mode gegenüber ist nicht nur bei Giacomo Leopardi sichtbar. Mode wird gemeinhin als die Denaturalisierung des scheinbar Natürlichen<sup>7</sup> charakterisiert: Sie inszeniert immer wieder die Körper sowohl der Frauen als auch der Männer neu. Stets bewegt sie sich zwischen dem Noch-nicht-Akzeptierten und dem Allgemeingültigen: Sie ist also vergänglich und wandelbar. Auch reagiert sie auf die gesellschaftlichen, künstlerischen oder technischen Veränderungen: Seit der Moderne und

3 Vgl. Bobinac: *Uvod u romantizam*.

4 Leopardi: *Dialogo della Moda e della Morte*, S. 33. Die folgende Übersetzung: M. E.

5 Vinken: *Giacomo Leopardi*, S. 39f.

6 Vgl. ebd.

7 Vinken: *Mode nach der Mode*, S. 12ff.

den Avantgarden ist das Modedesign zum beliebten Ort der Inszenierung der Künste avanciert.<sup>8</sup> Die Mode ist gesellschaftlich hoch relevant – dies bei aller Kritik an der Deformation der Körper, früher wie heute: Das Korsett von früher ist heute, Barbara Vinken in diversen Interviews zufolge, von außen nach innen verlagert, und es ist unisex, wie dies der immer noch aktuelle Schlankheits- und Sport-Kult beweist. Aus sozialer Sicht changiert die Mode zwischen Differenzierung und Universalisierung, zwischen dem Zwang zur Bedingtheit und demjenigen zur Individualisierung. Ästhetisch wiederum spannt sie einen Bogen zwischen dem Ephemeren und dem Ewigen, der De- und Rekonstruktion des Bekannten. In literarischen (z.B. bei Giacomo Leopardi und Thomas Mann) und soziologischen (z.B. bei Walter Benjamin) Texten können Mode und Tod gleichsam Synonyme sein. Bei all diesen literarischen, soziologischen, philosophischen Überlegungen ist und bleibt die Mode vor allem eines – der vermutlich ausdrucksstärkste Modus bekleideter Körperinszenierung.

Auch Walter Benjamin verbindet die Mode und den Tod in seinen soziologischen Fragmenten. Barbara Vinken schreibt dazu: »Walter Benjamins Überlegungen zur Mode« seien »bekanntlich fragmentarisch geblieben und deshalb notwendigerweise unsystematisch«. Trotzdem sind Vinken zufolge »seine berühmten Aphorismen vom ›Tigersprung‹, von der ›Ewigkeit als Rüsche am Kleid‹, von der Mode als ›bitterer Satire auf Liebe‹ fast sprichwörtlich geworden«. »Mit Benjamin« eröffne sich »für die Mode ein ganz neuer, existentieller Denkraum«, Benjamin kreise »in seinen Überlegungen zur Mode um das Verhältnis von Eros und Thanatos, von Ewigkeit und Vergänglichkeit, von Antike und Moderne«. »Als wesentlich für die Mode« sehe er, »vermutlich durch seine Barockstudien beeinflusst, das Verhältnis zwischen lebendigem Körper und Leiche«. »Der ›vanitas‹ wachse so »eine andere Dimension als die bloß moralische der Eitelkeit zu«.<sup>9</sup> Es geht also um das barocke Prinzip der Vergänglichkeit alles Seienden. Vinken schließt ihre Überlegungen zu Benjamin mit den Worten ab: »Wie schon bei Proust treten Reliquie und Leib, Sakrales und Profanes in der Mode in ein neues Verhältnis«, denn an »die Stelle der Hegel'schen Aufhebung« trete bei Benjamin »der Fetischismus, der ›sex appeal‹ des Anorganischen, den jede Mode dem lebendigen, weiblichen Körper« auferlege. Und: »Mit der Mode tragen wir deshalb auch immer ein Stück Leiche, die wir unheim-

8 Zur Mode und zum Futurismus vgl. Balla/Depero: *Ricostruzione futurista dell'universo*; Balla: *Il vestito antineutrale*; Brunner: *Von der futuristischen Rekonstruktion*; Crispolti: *Die ›futuristische Rekonstruktion‹ der Mode*; Guillaume: *Die Ästhetik der neuen Kleidung*.

9 Vinken: *Walter Benjamin*, S. 268f.

lich wiederbeleben«. <sup>10</sup> Der Tod ist hier also nicht ein Symbol der Mode als törichtes gesellschaftliches Spiel, wie bei Leopardi, er ist ein Element eines jeden Kleidungsstücks, getragen oder ausgestellt. Und dieser Thanatos korrespondiert, anders als bei Leopardi und analog zu Freud, stets mit dem Eros. Bei Walter Benjamin heißt es im Wortlaut:

Es ist in jeder Mode etwas von bitterer Satire auf Liebe, in jeder sind alle sexuellen Perversitäten aufs mitleidloseste abgelegt, jede ist von geheimen Widerständen gegen Liebe erfüllt. [...] Die Auseinandersetzung mit den Moden der Vergangenheit ist dann auch eine Sache von viel größerer Bedeutung als man gewöhnlich vermutet. Und es ist eine der wichtigsten Seiten am historischen Kostüm, daß es, vor allem im Theater, das unternimmt. Über das Theater greift die Kostümfrage tief in das Leben der Kunst und der Dichtung ein, in denen die Mode zugleich bewahrt und überwunden wird. <sup>11</sup>

Das Kyoto Costume Institut, in dem die gehobenen europäischen Kleidungsstücke und somit die europäische Mode zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert aufbewahrt, restauriert, ausgestellt wird, ist einer der wertvollsten und eindrucksvollsten Belege für die Sätze Walter Benjamins. <sup>12</sup> Hier sind Kleider und Moden der Vergangenheit konserviert, sie sind Museumsstücke und Kunstwerke, die zumeist über die gehobenen Schichten berichten: Adel, Großbürgertum, Bürgertum... Doch nicht nur das Theater, auch der sich als Kunst verstehende Film benutzt die authentischen oder realistischen Kleider der Vergangenheit, um eine historische Epoche zu inszenieren; die Spielfilme Luchino Viscontis sind ein gutes Beispiel hierfür. Bei Thomas Mann wiederum wird vorrangig der Körper der männlichen Protagonisten in dem Spannungsverhältnis von ›sex appeal‹ und Tod, von Reliquie und Leib, vom Leben und Mythos dargestellt. Eine Herausforderung für jede Verfilmung.

### Beispiel *Buddenbrooks*

Eine mit Walter Benjamins Überlegungen vergleichbare Verbindung von Mode und Tod lässt sich auch in den literarischen Werken Thomas Manns beobachten, z.B. in seinem ersten Roman *Buddenbrooks* (1901). <sup>13</sup> Die Welt der Buddenbrooks erreicht im Roman einen Höhepunkt, der gleichzeitig auch zu einem Dekompositionsprozess führt. Denn das Thema sind nicht allein die Buddenbrooks. Es geht, ganz im Sinne einer Dekadenz-Ästhetik,

10 Ebd.

11 Benjamin: *Passagen-Werk: Konvolut B (Mode)*, S. 271.

12 Siehe *Geschichte der Mode*.

13 Zum Thema des Todes und der Ironie vgl. Erstić: *Der Tod des Autors?*

um den Buddenbrook'schen Verfall. So kann, bei allem im Roman geschilderten Leben, von der Seelengeschichte des deutschen Bürgertums im 19. Jh. gesprochen werden, vom Kampf bürgerlicher Tüchtigkeit gegen die *Décadence*. Die Lübecker Getreidehandelsfirma Buddenbrook erlebt im Verlauf der Romanhandlung Höhepunkte, aber auch zunehmend geschäftliche und gesellschaftliche Misserfolge. Diese werden als Folge des Verfalls beschrieben. Die Verunsicherung und der Verfall sind vor allem Konsequenzen der Reflexivität, die von Generation zu Generation zunimmt. Thomas Mann steht damit in der Tradition Friedrich Nietzsches (1844–1900). In dessen Werk *Der Antichrist* (1888) heißt es: »Wo in irgendeiner Form der Wille zur Macht« niedergehe, gebe es »jedes Mal auch einen physiologischen Rückgang, eine *décadence*«. <sup>14</sup> Und in den *Nachgelassenen Fragmenten* (1882–1884): »Erkenntniß der Zeichen des Verfalls: umschleiert durch Wahn jedes starke Handeln...« <sup>15</sup> Thomas Mann bestätigt u.a. auch in *Lübeck als geistige Lebensform* (1926), dass er sich von Nietzsche inspirieren ließ. <sup>16</sup> Die Buddenbrooks werden lebensuntüchtiger, je mehr sie über sich wissen. Faulheit und Luxus treten an die Stelle der Pflichterfüllung und des Fleißes. Der Senator und die eigentliche Hauptfigur Thomas Buddenbrook liest Arthur Schopenhauers (1788–1860) Buch *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819). Durch die Lektüre erkennt er das Trügerische seines Lebens, das sich auch in der eleganten Kleidung und Wohneinrichtung, im verfeinerten Leben spiegelt. Doch diese Erkenntnis ist ihm nicht nützlich, vielmehr bestärkt sie nur seine Affinität zum Tod. So stirbt Thomas Buddenbrook »[a]n einem Zahne«, <sup>17</sup> in der Gosse:

Er gelangte zur Fischergrube und begann das linke Trottoir hinunterzugehen. Nach zwanzig Schritten befahl ihm eine Übelkeit. [...] Er vollführte eine halbe Drehung und schlug mit ausgestreckten Armen vornüber auf das nasse Pflaster.

Da die Straße stark abfiel, befand sich sein Oberkörper ziemlich viel tiefer als seine Füße. Er war aufs Gesicht gefallen, unter dem sofort eine Blutlache sich auszubreiten begann. Sein Hut rollte ein Stück des Fahrdammes hinunter. Sein Pelz war mit Kot und Schneewasser bespritzt. Seine Hände, in den weißen Glacéhandschuhen, lagen ausgestreckt in einer Pfütze. <sup>18</sup>

Der Körper des Senators ist hier durch die plötzliche Krankheit und schnelles Sterben deformiert, seine Insignien der Führungs- und Oberschicht sind mit Kot und Dreck beschmutzt, seine weißen Handschuhe sprechen

14 Nietzsche: *Der Antichrist*, S. 181.

15 Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*, S. 703.

16 Mann: *Lübeck als geistige Lebensform*, S. 31.

17 Mann: *Buddenbrooks*, S. 689.

18 Ebd., S. 680.

vom verlorenen Glanz, seine Krone, d.h. sein Hut, ist weggerollt, verloren. Das gute Benehmen und die Seriosität prägen zuvor den geschilderten öffentlichen Körper, den ›body politics‹ dieser Figur. Sie werden in der stets eleganten Kleidung verdichtet. Im Falle der oben beschriebenen Szene werden sie in der Anmerkung des Erzählers und im erzählten Vorgang anhand seines kränklichen natürlichen Körpers, seines ›body natural‹, aufgedeckt und überprüft.<sup>19</sup> Die Absurditäten der Bürgerlichkeit *und* des Künstlertums dekonstruieren hier die (groß-)bürgerliche Norm. Denn die sog. buddenbrooksche Krankheit – die Verfeinerung *und* der Niedergang der Familie im Künstlertum – steht für die Idee des Untergangs einer bourgeoisen Gesellschaft. Dieser Untergang der bourgeoisen Welt wird bisweilen mit ironischem Blick auf die Kleidung geschildert. Die Ironie zersetzt jedoch auch die Idee eines unfruchtbaren, kranken, auf sich selbst bezogenen Ästhetischen, was im zitierten Fall in der Dekonstruktion eleganter Senatorenkleidung deutlich wird.<sup>20</sup>

Die Tiefe gilt der Leitmotivstruktur, die Luchino Visconti (1906–1976) in seiner Adaption von *Der Tod in Venedig* (*Morte a Venezia/Tod in Venedig*, I 1971) anwendet. So stehen hier wie dort die schlechten Zähne für den Verfall, für die Dekadenz der Figuren und der Zeit, für den um 1900 noch nicht zu korrigierenden ›body natural‹ der Figuren. Der Verfall ist also das Hauptthema. Die Vitalität schwindet, während die Verfeinerung steigt. Aber auch die Dekadenz stößt hier an ihre Grenzen, wie dies die Montage des Typhus-Kapitels zeigt – ein Wegweiser in das zwanzigste Jahrhundert.<sup>21</sup>

Und im Film? Die letzte Verfilmung Heinrich Breloers (*Buddenbrooks*, D 2008) zeichnet eine große Sorgsamkeit bei der Ausstattung der Interieure und der Kostüme aus, ganz so, als trete diese Verfilmung in einen Dialog mit den authentizitätsversessenen Historienfilmen Luchino Viscontis. Tonys (Jessica Schwarz) Schwärmerei und Freiheitsdrang sind hier weniger in ihrem Hang zum Kleidungskitsch sichtbar als in einem für die dargestellte Zeit sehr freien, sehr modern und emanzipiert anmutenden Kleidungsstil. Thomas Buddenbrook (Mark Waschke) ist auch im Film stets adrett und um den guten Ruf der Familie, der Firma, des Standes bemüht. Seine Dekonstruktion ist der literarischen Vorlage entnommen. Doch wie schon im Roman

19 Die These von ›body politics‹ und ›body natural‹, d.h. den zwei Körpern des Königs geht zurück auf Ernst H. Kantorowicz: Der königliche Doppelkörper besteht aus dem biologischen Körper einer Person (›body natural‹) und dem symbolischen Körper eines Herrschers (›body politics‹). Vgl. Kantorowicz: *The King's Two Bodies*.

20 Vgl. zur Ironie bei Thomas Mann: Heller: *Pessimismus und Genialität*, S. 19. Vgl. auch Baumgart: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*.

21 Vgl. Erstić: *Der Tod des Autors?*



rückt auch im Film nicht nur der Verfall, sondern auch und vor allem das Leben in den Vordergrund: in den großen Panoramen der Ostsee, in den rasanten Kamerafahrten der Stadtaufnahmen, in den schönen und eleganten Bildern und Farben der Bälle, der Innen- und Außenräume, ja auch in der Schönheit der an die historischen Kleider stark angelehnten Filmkostüme und in dem Spiel mit kristallinen Bildern, mit den Spiegelungen.

### Beispiel *Der Tod in Venedig*

Der Hang zur Schönheit zeichnet auch die Novelle *Der Tod in Venedig* und ihre viscontianische Verfilmung aus. Über die Bezüge zwischen der Novelle und ihrer Verfilmung durch Luchino Visconti habe ich andernorts geschrieben.<sup>22</sup> Tazio wird bei Mann und mehr noch bei Visconti zum Sinnbild der Venus, ja die Venus ist hier der schönste Junge der Welt, die Kunst ist an den Eros und das Dionysische gebunden, was Aschenbachs Schaffen widerspricht. An dieser Erkenntnis einer Vormacht des Eros zerbricht die Hauptfigur Gustav von Aschenbach (die in der Novelle ein Schriftsteller, im Film ein Musiker ist). Viscontis Tazio ist Botticellis Venus ähnlich, Aschenbachs Verlangen künstlerischer, also platonischer *und* erotisch-sinnlicher Natur. Aschenbach verneint dies am Anfang, doch am Ende muss er es sich schmerzlich eingestehen. Sein durch verseuchte Erdbeeren verursachter Tod auf dem Strand von Lido ist somit ein mehrfacher: Er stirbt als Mensch, als Klassiker und als Künstler.

Die Filmkostüme gestaltete auch in diesem Film der sog. Deutschen Trilogie Luchino Viscontis der Kostümbildner Piero Tosi. Wie so häufig in Viscontis Filmen sollte Marisa Buovolo zufolge die Rolle von Tazios Mutter im Film die Mutter des Regisseurs übernehmen, sie ist mit einem Hutschleier verhüllt und eingefroren, opak und transparent zugleich.<sup>23</sup> Die weibliche Mode des Jahres 1912 ist in diesem Film gleichermaßen repräsentiert wie auch die Männermode. Und doch ist in der Novelle vor allem das Kleidungsstück der ersten Begegnung auffällig. Es geht um Tazio:

Das englische Matrosenkostüm, dessen bauschige Ärmel sich nach unten verengerten und die feinen Gelenke seiner noch kindlichen, aber schmalen Hände knapp umspannten, verlieh mit seinen Schnüren, Maschen und Stickereien der zarten Gestalt etwas Reiches und Verwöhntes.<sup>24</sup>

22 Vgl. Erstić: *Kristalliner Verfall*, S. 137–143. Erweitert und in Verbindung mit Aby Warburg gesetzt: Erstić: *Die Venus ist ein Knabe*.

23 Vgl. Buovolo: *Knappe Bikinis und geheimnisvolle Schleier*.

24 Mann: *Der Tod in Venedig*, S. 51.



Der Knabe ist in dieser Beschreibung stark feminisiert, ja androgyn, es ist von Schnüren, Maschen, Stickereien der Kleidung, d.h. des englischen Matrosenkostüms die Rede. Dieses ist bekanntlich seit der Jahrhundertwende 1900 ein Unisex-Kleidungsstück, ausgelöst durch den Einzug der Sportlichkeit in die Kultur der gehobenen Stände. An anderer Stelle wird ein Strandkostüm geschildert, das ebenfalls einen Unisex-Charakter hat:

Der Knabe trug heute einen leichten Blusenanzug aus blau und weiß gestreiften Waschstoff mit rotseidener Masche auf der Brust und am Halse von einem einfachen weißen Stehkragen abgeschlossen. Auf diesem Kragen aber, der nicht einmal sonderlich elegant zum Charakter des Anzuges passen wollte, ruhte die Blüte des Hauptes in unvergleichlichem Liebreiz, – das Haupt des Eros, von gelblichem Schmelze parischen Marmors, mit feinen und ernsten Brauen, Schläfen und Ohr vom rechtwinklig einspringenden Geringel des Haares dunkel und weich bedeckt.<sup>25</sup>

Auch dieser Anzug ist stark feminisiert, wird doch von einer Bluse, von Maschen, von einem etwas misslungenen Stehkragen gesprochen. Die Form jedoch gibt diesem Matrosenanzug der Körper, der wie der Körper einer antiken Götterstatue erscheint. Alte Mythen und neue Medien,<sup>26</sup> hier die Mode, prallen so aufeinander. Etwas weiter wird dann, nun abermals im Hotel, ein Matineeanzug beschrieben:

Er stand dort in einem weißen Gürtelanzug, den er zuweilen zur Hauptmahlzeit anlegte, in unvermeidlicher und anerschafter Grazie, den linken Unterarm auf der Brüstung, die Füße gekreuzt, die rechte Hand in der tragenden Hüfte, und blickte mit einem Ausdruck, der kaum ein Lächeln, nur eine entfernte Neugier, ein höfliches Entgegennehmen war...<sup>27</sup>

Auch diese Sätze sprechen von einer starken Feminisierung und Androgynie der Figur: Es ist vom Gürtel (um die Taille) und von der Grazie die Rede. Auch die Pose mit dem gestützten Unterarm und den gekreuzten Beinen erscheint geradezu kokett. Die Skulptur des Körpers ist durch die Kleider verhüllt und anmutig zugleich. Die Erscheinung des Knaben, kein Kind mehr und noch kein Mann, ist so stets feminisiert, hoch elegant und verwöhnt, sie ist aber auch angelehnt an die antiken Mythen. Seine Kleidung unterstreicht vor allem seine Jugend, der in der Novelle wie auch im Film nachgeeifert wird: im Falle der geckhaften männlichen Figuren auf dem Schiff und im Hotel, aber auch im Falle von Aschenbach, der am Ende der Handlung einen Friseur besucht, von ihm geschminkt und frisiert wird und in dieser lächerlichen Aufmachung zum Strand geht. Das Finale ist bekannt.

25 Ebd., S. 57.

26 Vgl. Hoffmann/Hülk-Althoff/Roloff (Hgg.): *Alte Mythen – Neue Medien*.

27 Mann: *Der Tod in Venedig*, S. 110 f.

Und im Film *Tod in Venedig*? Die Geschichte scheint sich auch hier zunächst in eine Kytheraanschiffung zu verwandeln. Ausgelöst wird dieser Gedanke durch die erste Begegnung Aschenbachs (Dirk Bogard) mit der Figur und Familie Tadzios (Björn Andresen) – im Text wird vom englischen Matrosenkostüm gesprochen. Dieses Zusammentreffen ist im Film in einer Plansequenz inszeniert, mittels einer von rechts nach links fahrenden Kamera. Anfangs nimmt diese die subjektive Perspektive Aschenbachs ein, endet aber in einer Nahaufnahme auf diesen. Die Kamera umkreist dabei zunächst den Esssaal und filmt erst Tadzios Familie, dann Tazio. Im Spiel mit den Beobachterpositionen wird der Voyeur Aschenbach am Ende selbst zum Motiv der Beobachtung. Dabei wechselt nicht nur zum Schluss der Einstellung die subjektive Kamera zur objektiven. Auch Tazio erwidert bald die auf ihn gerichteten Blicke. Dadurch übernimmt er die Rolle eines Handelnden, eines Verführers.<sup>28</sup> Von der Schönheit des Knaben ist Aschenbach immer mehr eingenommen. Er folgt ihm durch die Gassen Venedigs. Er imaginiert ihn als einen Amor in den Armen seiner Venus-Mutter (Silvana Mangano). Letztlich muss er sich selbst seine eigene erotische Fokussierung eingestehen: Die Liebe, die Schönheit, die Venus ist hier nicht die Frau und sie ist nicht geistiger Natur, wie Aschenbach in den (nur filmischen) Gesprächen mit Alfried immer behauptet. Die Schönheit ist dem Dionysischen, dem Eros zuzuschreiben. In ihren Diensten stehen Tadzios Kleider – in der Novelle wie im Film. Tazio wechselt dabei im Film immer wieder seine Matrosenoutfits, bleibt aber dem maritimen Stil treu.

Viscontis Tazio ist beides, die Venus und das Eros-Kind. Er gleicht, wie von Germaine Greer erkannt,<sup>29</sup> dem Gesicht der Venus auf dem berühmten Gemälde Sandro Botticellis. Doch in seinem englischen Matrosenkostüm ist er für Aschenbach vor allem ein Punktum, das den Blick punktiert, verletzt, tötet, wie in der *Hellen Kammer* Roland Barthes beschrieben.<sup>30</sup> Er ist nicht nur ein schöner Knabe, er ist auch das Abbild des Künstlerischen und des Göttlichen. Das Göttliche ist in der Novelle wie im Film an die Sinnlichkeit und den Eros gekoppelt: »Denn die Schönheit, Phaidros, merke das wohl«, so steht es in der Novelle im Anschluss an den Dialog zwischen Sokrates und Phaidros,

28 Baudrillard: *Von der Verführung*.

29 Greer: *Der Knabe*. Für diesen und viele weitere Hinweise danke ich Walburga Hülk-Althoff. Vgl. auch *Alla ricerca di Tazio*, I 1970, Regie: Luchino Visconti sowie *The Most Beautiful Boy in the World*, Schweden 2021, Regie: K. Lindström, K. Petri.

30 »le hasard, qui, en elle, *me pointe* (mais aussi *me meurtrit*, *me poigne*)«. Barthes: *La chambre claire*, S. 49.

nur die Schönheit ist göttlich und sichtbar zugleich, und so ist sie denn also des Sinnlichen Weg, ist, kleiner Phaidros, der Weg des Künstlers zum Geiste. [...] Denn du musst wissen, daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft.<sup>31</sup>

Mode bei Thomas Mann und bei seinen Regisseuren steht in den Diensten der genannten (göttlichen) Schönheit (Nähe zu Benjamin). Sie kann aber auch sowohl bei Mann als auch in den Verfilmungen den Körper deformieren, ihn lächerlich erscheinen lassen (Nähe zu Leopardi). Sie ist immer ein Abbild der Vergänglichkeit, der Eitelkeit im barocken Sinne dieses Wortes, wie dies schon Leopardi ahnte und Benjamin wusste. Thomas Manns Werke, die genannten und die weiteren, liefern ein (historisches) Zeugnis davon.

### Schlussbemerkung

Barbara Vinken zufolge ist die Mode aktuell tot, sie ist eine Mode nach der Mode,<sup>32</sup> die nicht mehr von oben kommt, von einer Oberschicht diktiert wird, sondern mitunter auch den umgekehrten Weg geht: Die Straßen-Mode Alexander McQueens (1969–2010) war und ist ein gutes Beispiel dafür.<sup>33</sup> Auch sind die Männer (vorrangig im Westen), Barbara Vinken zufolge, die neuen Frauen geworden, die Frauen in ihrer Aufmachung wiederum zu den neuen Männern.<sup>34</sup> Diese Umkodierung der Geschlechter, die sich nicht nur in der Körperinszenierung manifestiert, sondern auch gesellschaftlich relevant ist, hat die westliche Welt längst ergriffen. Wir sind am Ende eines Vorganges angelangt, dessen Anfang Thomas Manns Werke mit ihren androgynen Körperentwürfen schildern. Tadzios verwöhntes, fast weibliches Aussehen, Thomas Buddenbrooks Bemühen um die gesellschaftliche Rolle und ihr buchstäbliches Entgleiten im Gossenschlamm stellen Beispiele für eine veränderte Männlichkeit dar. Umgekehrt kann die Figur Tony Buddenbrooks, die übrig gebliebene Stammhalterin der Familie, als die weibliche Antwort auf die Maskeraden der Männlichkeit gedeutet werden. Sie zeigt damit geradewegs in die Welt nicht nur des 20., sondern auch des 21. Jahrhunderts.

31 Mann: *Der Tod in Venedig*, S. 134f. Vgl. auch Platon: *Phaidros*.

32 Vgl. Vinken: *Mode nach der Mode*.

33 Vgl. *McQueen*, UK 2018, Regie: Ian Bonhôte.

34 Vgl. Vinken: *Angezogen* und Vinken: *Männer sind die neuen Frauen?*

## Literaturverzeichnis

- Balla, Giacomo: *Il vestito antineutrale*. In: *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909–1944*. Hg. Luciano Caruso. Florenz: Coed 1980, Bl. 68.
- Balla, Giacomo; Depero, Fortunato: *Ricostruzione futurista dell'universo*. In: *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909–1944*. Hg. Luciano Caruso. Florenz: Coed 1980, Bl. 75.
- Baudrillard, Jean: *Von der Verführung*. Berlin: Matthes & Seitz 2012.
- Baumgart, Reinhard: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein 1974.
- Benjamin, Walter: *Passagen-Werk: Konvolut B (Mode)* (Auszug). In: *Die Blumen der Mode. Klassische & neue Texte zur Philosophie der Mode*. Hg. Barbara Vinken. Stuttgart: Klett & Cotta 2016, S. 269–277.
- Bobinac, Marijan et al. (Hgg.): *Postimperiale Narrative im zentraleuropäischen Raum*. Tübingen: Francke 2018.
- Bobinac, Marijan: *Uvod u romantizam*. Zagreb: Leykam international 2012.
- Brunner, Maria-Elisabetta: *Von der futuristischen Rekonstruktion zur Dekonstruktion der italienischen Mode: Vertextungs- und Verbildlichungsprozeß als zur Schau gestellter Körper und inszeniertes Ich*. »Horizonte. Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur«, Bd. 1 (1996) S. 117–156.
- Buovolo, Marisa: *Knappe Bikinis und geheimnisvolle Schleier. Frauenbilder und Sprache der Mode im italienischen Film*. »Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart« 45 (2008), H. 1–2, S. 79–96.
- Crispoliti, Enrico: *Die ›futuristische Rekonstruktion‹ der Mode*. In: *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*. Hg. Norbert Nobis. Mailand: Mazzotta 2001, S. 334–364.
- Erstić, Marijana: *Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder al di là della fissità del quadro*. Heidelberg: Winter 2008.
- Erstić, Marijana: *Die Venus ist ein Knabe. Die viscontianische Inszenierung einer Pathosformel in der Literaturverfilmung ›Morte a Venezia‹*. In: *Nur über die Grenzen hinaus! Deutsche Literaturwissenschaft in Kontakt mit ›Fremdem‹*. Festschrift für Vlado Obad. Hg. Željko Uvanović. Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta u Osijeku 2010, S. 222–249.
- Erstić, Marijana: *Der Tod des Autors? Thomas Manns ›Buddenbrooks‹*. »Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft« Jg. 10 (2018), H. 2, S. 331–342.
- Geschichte der Mode. Vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Die Sammlung des Kyoto Costume Institutes*. Köln: Taschen 2018.
- Greer, Germaine: *Der Knabe*. Hildesheim: Gerstenberg 2003.
- Guillaume, Valérie: *Die Ästhetik der neuen Kleidung*. In: *Künstler ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa 1910 bis 1939*. Hg. Gisela Franke. Heidelberg: Edition Braus 1999, S. 16–27.
- Heller, Erich: *Pessimismus und Genialität*. In: ders.: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975, S. 9–60.
- Hoffmann, Yasmin; Hülk-Althoff, Walburga; Roloff, Volker (Hgg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006.
- Kantorowicz, Ernst H.: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press 2016 (1957<sup>1</sup>).
- Leopardi, Giacomo: *Dialogo della Moda e della Morte*. In: ders.: *Operette morali*. Introduzione, commenti e note di Paolo Ruffilli. Milano: Garzanti 1984, S. 33–40.

- Mann, Thomas: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Frankfurt/M.: Fischer 1994.
- Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*. Frankfurt/M.: Fischer 1992.
- Mann, Thomas: *Lübeck als geistige Lebensform*. In: ders.: *Über mich selbst. Autobiographische Schriften*. 6. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer 2010, S. 28–50.
- Nietzsche, Friedrich: *Der Antichrist*. In: ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Abt. 6, Bd. 3. Berlin: De Gruyter 1969.
- Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente*. In: ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Abt. 7, Bd. 1. Berlin: De Gruyter 1977.
- Pfannkuch, Katharina: *Mode spielt bei Thomas Mann eine große Rolle*. »FAZ« 9.10.2017. <<https://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/mode-spielt-bei-thomas-mann-eine-grosse-rolle-15236223.html>> (Zugriff: 20.1.2020).
- Platon: *Phaidros*. In: ders.: *Meisterdialoge. Phaidon – Symposion – Phaidros*. Zürich, München: Artemis 1958, S. 183–267.
- Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard 1980. (dt.: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. Dietrich Leube. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2017<sup>2</sup>).
- Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.
- Vinken, Barbara: *Giacomo Leopardi. 1824*. In: *Die Blumen der Mode. Klassische & neue Texte zur Philosophie der Mode*. Hg. Barbara Vinken. Stuttgart: Klett-Cotta 2016, S. 39–44.
- Vinken, Barbara: *Walter Benjamin*. In: *Die Blumen der Mode. Klassische & neue Texte zur Philosophie der Mode*. Hg. Barbara Vinken. Stuttgart: Klett-Cotta 2016, S. 268–277.
- Vinken, Barbara: *Angezogen*. Stuttgart: Klett-Cotta 2013.
- Vinken, Barbara: *Männer sind die neuen Frauen?* In: *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Hg. Gregor Schuhen. Bielefeld: Transcript 2014, S. 155–176.

## Filme

- Alla ricerca di Tadzio / Auf der Suche nach Tadzio*, I 1970, Regie: Luchino Visconti.
- Morte a Venezia / Tod in Venedig*, I 1971, Regie: Luchino Visconti.
- Buddenbrooks*, D 2008, Regie: Heinrich Breloer.
- McQueen*, UK 2018, Regie: Ian Bonhôte.
- The Most Beautiful Boy in the World / Der schönste Junge der Welt*, Schweden 2021, Regie: Kristina Lindström, Kristian Petri.



**Petra Žagar-Šošarić**

Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, pzagar@ffri.uniri.hr

## Augen schweigen nicht

### Blicke und Schweigen in Arthur Schnitzlers Novellen *Flucht in die Finsternis* und *Die Toten schweigen*

#### 1. Zur Einführung: Das Motiv der Augen

Der Ausgangspunkt der Motivgeschichte des Auges reicht zurück bis zur Bestimmung von ›Theorie‹ in der Antike. ›Theorein‹ bedeutet im Griechischen ›Schauen‹.<sup>1</sup> Das Organ des Sehens, des Schauens, also das Auge, eignet sich in der Literatur als Metapher für Ereignisse des Erkennens und der Erkenntnis. Es geht dabei um die Zuwendung, das Erkennen und das Spüren der Blicke. Damit ist die Richtung des Blicks angesagt; außerdem gilt, mit Matthias Völcker: »Der Akt des Schauens, der Vorgang der Erkenntnis, ist nicht zeit- und problemlos. Er besitzt eine Theorie, eine Geschichte.«<sup>2</sup>

Die Problematik der Augenmetaphorik reicht kulturhistorisch von Platons erkenntnistheoretischer Frage nach dem »Wahrheitsanspruch[ ] des Blicks«<sup>3</sup> bis hin zu den Systemen des Empirismus und Sensualismus der Aufklärungszeit. Die von Hume, Berkeley, Condillac, Diderot, Herder, Men-

Arthur Schnitzlers Figuren werden nicht nur durch ihre Zugehörigkeit zu einem gesellschaftlichen Milieu charakterisiert, sondern vorrangig durch die Thematisierung ihrer psychologischen Dispositionen. In diesem Beitrag soll am Beispiel der Novellen *Flucht in die Finsternis* (1931) und *Die Toten schweigen* (1897) gezeigt werden, auf welche Weise Themen wie Schuld, Wahn/Krankheit und Tod anhand der Augenmotivik bzw. der Blick-Zuwendung oder -Abwendung diskursiviert werden. Zu Anfang wird in Kürze auf die kulturhistorische Entwicklung der Augenmotivik hingewiesen.

1 Völcker: *Blick und Bild*, S. 9.

2 Ebd., S. 10.

3 Ebd.



delsohn und Lessing geführte Diskussionen über die Bedeutung der Sinne im Hinblick auf die Erkenntnisleistung der Menschen sind ausschlaggebend, um aus den Augen als Organ des Sehens/Schauens einen interpretationsbedürftigen Gegenstand zu machen. Der Grund dafür liegt vor allem darin, dass die Augenfunktion »nicht mehr im Rahmen eines vorgegebenen Interaktionssystems von festen Zuschreibungen – etwa dem der Rhetorik – beantwortet werden kann«. <sup>4</sup> Doch das Motiv der Augen ist mit der Frage nach der Erkenntnisleistung visueller Vorgänge noch nicht abgetan.

Weitere Fragen des Gesichtssinns/Sehsinns dringen in die Sphäre und Praxis des Alltagswissen, welche auch Erzählungen öfters bestimmen. Es geht dabei um Fragen, die in der Literatur aufgegriffen werden, wie es der Fall in den hier erwähnten Erzählungen Schnitzlers ist: Leistet das Sehorgan eine sichere Orientierung? Wie reagiert es auf Nähe und Intimität sowie auf das Gefühl der Zuneigung? Wie kommt im Blick das Begehren zustande? Lässt der Blick den Charakter des Menschen erkennen? Wie ist der Zuneigungsblick respektive der Blick des Begehrens zu erkennen? Gibt es eine Leidenschaft auf den ersten Blick? Kann man einen weiblichen Blick von einem männlichen oder einem kindlichen Blick unterscheiden? Was bedeuten z.B. »weitaufgerisse[ ] Augen« <sup>5</sup> oder das »kurze[ ] Aufblitzen« in den Augen? <sup>6</sup> Diese Fragen geben zu erkennen, dass die Erfahrung des Auges Probleme des Ethischen und Ästhetischen öffnen. In diesem Beitrag werden sowohl ästhetische als auch ethische Perspektiven des Augenmotivs in Verbindung mit der Ausrichtung der Blicke untersucht. <sup>7</sup>

Es geht hier also um die Augenmotivik, d.h. um den Blickkontakt/die Blick-Zuwendung oder -Abwendung, womit in Schnitzlers Werken neben (Un)Treue/Ehebruch/Ehekrise Themen wie Schuld, Wahn/Krankheit und Tod vorzugsweise behandelt werden. Diesbezüglich soll der Frage nachgegangen werden, wie sich in Schnitzlers Erzählungen der Text bzw. das Wort mit dem Blick einerseits und mit dem durch das Blicken entstandenen Bild andererseits verbindet. Visuelle Erfahrungen, die abseits des Sprechens, also im Schweigen, in Sprechpausen und in der Stille entstehen, gehen in den

4 Ebd.

5 Schnitzler: *Flucht in die Finsternis*, S. 955.

6 Ebd., S. 962.

7 Tzvetan Todorov spricht über sog. Blick-Themen (als Ich-Themen), wobei es um das Verhältnis des Menschen zu seinem Unbewussten geht, im Sinne von Beobachten und Reflektieren der eigenen »Nachtseiten«. Dieses Beobachten kommt in Schnitzlers Erzählungen vor allem durch monologisches Erzählen (als Ich-Thema) zum Ausdruck: Bei den Protagonisten, hier Robert (*Flucht in die Finsternis*) und Emma (*Die Toten schweigen*), geht es um Fragen der Innenwelt, der Reflexion bzw. der psychischen Konflikte. Diese werden dann in ein soziales Umfeld ausgetragen. Vgl. Todorov: *Fantastische Literatur*, S. 97ff.

Text ein und bauen sich auf. Wie dieser Aufbau erfolgt, ist eine weitere hier ins Auge gefasste Frage.

## 2. Augen-Blicke des Wahnsinns in *Flucht in die Finsternis*

Die literarische Arbeit Arthur Schnitzlers stand zunächst im Zeichen der Dramatik. Eine Notiz aus seinem Tagebuch vom 1. Oktober 1911 besagt: »Als Erzähler behaupte ich mich besser wie als Dramatiker.«<sup>8</sup> »Während die Dramatik«, so Perlmann, »die soziale Analyse in den Mittelpunkt stellt, entwickelt Schnitzler in den Erzähltexten seine genaue psychologische Kenntnis.«<sup>9</sup> Seine Figuren charakterisiert er nicht nur durch ihr soziales Milieu, sondern vor allem durch ihre psychologischen Dispositionen, die er in Verbindung mit unterschiedlichen sozialen Typen wie etwa eines Behinderten, Einsamen, Selbstmörders, Mörders, Arztes, einer Witwe oder Ehebrecherin thematisiert.<sup>10</sup> Dementsprechend taucht der Erzähltext in die Innenperspektive, die von Blicken begleitet wird, wie im folgenden Ausschnitt aus der Erzählung *Flucht in die Finsternis*:

Als er zum Abschied nicht nur der noch immer schönen, etwas hoheitsvollen Mutter, sondern, gegen seine Gewohnheit, auch der Tochter die Hand küßte, fühlte er auf seiner Stirn den warmen Glanz eines freundschaftlich-nahen Blickes ruhen, der gleichsam dunkler wurde, als ihm Roberts Augen begegneten. (S. 903)<sup>11</sup>

Wie der Abschnitt zeigt, liegt dem Augenmotiv die Affinität zum Bewusstseinsvorgang wie auch zum schöpferischen Akt inne. Die Erzählungen Schnitzlers können als »Diskussionsforum«<sup>12</sup> ästhetischer und moralischer Probleme verstanden werden.

Die bei Schnitzler häufig als Thema vorkommende Eheproblematik, so auch in *Die Toten Schweigen*, knüpft an die »Vorbildfunktion einer tugendhaft-moralischen Bildlichkeit« an.<sup>13</sup> So gesehen steht das Augenmotiv in Verbindung mit den Verhaltensregeln, der Physiognomik und der Af-

8 Zit. nach Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 109.

9 Ebd.

10 Hierbei geht es um folgende Erzählungen: *Sterben*, *Der Mörder*, *Ein Abschied*, *Der Fremde*, *Traumnovelle*, *Frau Beate und ihr Sohn*, *Der Sohn*, *Flucht in die Finsternis*, *Die Toten Schweigen*, *Die Frau des Richters*.

11 Die Seitenangaben zu *Flucht in die Finsternis* folgen durchgehend der Ausgabe: Schnitzler: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*, Bd. 2. Frankfurt/M.: Fischer Verlag 1961, S. 902–984.

12 Völcker: *Blick und Bild*, S. 13.

13 Ebd.

fekttheorie. Blickstrategien, die im weiteren Text exemplarisch anhand der Erzählungen *Flucht in die Finsternis* und *Die Toten schweigen* untersucht werden, verdeutlichen menschliche Triebe bzw. leidenschaftliche Affekte in der Gesellschaft; Triebe und Affekte, die stets eine Verbindung mit Aspekten der Erotik, der Angst und des Betrugs eingehen.

### 2.1. Der Blick

Der Blick als Prozess/Verlauf des Sehens/Schauens findet in Form zweier Vorgänge statt. Einerseits geht es um den aktiven Vorgang des Sehens, andererseits um den passiven des Gesehen-Werdens. Die Leistung des Blicks entsteht in der Wechselwirkung und Wechselbeziehung mindestens zweier Individuen. »Diese Wechselbeziehung ist kein Träger von Sachverhalten, wie das beim Hören und Sprechen der Fall ist.«<sup>14</sup> Der Blickkontakt ist ein spezifisches psychologisches Phänomen der nonverbalen Kommunikation (des verbalen Schweigens), dessen sich Schnitzler äußerst gerne bedient.<sup>15</sup> Es realisiert seine Intention in Abwesenheit des Sprechens bzw. in Anwesenheit der Stille und des Schweigens. Die Augen realisieren als Organ des Sehens den Blick, indem dieser auf jemanden gerichtet ist. Es entsteht eine schweigende Kommunikation, indem zwischenmenschliches Verstehen aber auch Nicht-Verstehen hergestellt wird.<sup>16</sup> Es handelt sich gewissermaßen um eine Augenberührung.<sup>17</sup> Unterschiedliche Blicke berühren und rufen diverse

14 Dangel: *Wiederholung als Schicksal*, S. 60.

15 Wolfgang Heinemann versteht das Schweigen als wartende Sprechhandlung in einer kommunikativen Situation, die bewusst nicht in die Tat umgesetzt wird. Handlung enthält jedoch die Bedeutung von Intention. Trotzdem ist hier wiederum zu betonen, dass eine Handlung auch nicht-intentional sein kann, z.B., wenn Worte unfreiwillig (wegen Angst/ Furcht, Schock, Stress etc.) nicht artikuliert werden können. Von außen ist dieser Unterschied zwischen intentionalem und nicht-intentionalem Schweigen nur schwer zu erkennen – eine Quelle von Missverständnissen und Störungen in der Kommunikation. Vgl. Heinemann: *Das Schweigen als linguistisches Phänomen*, S. 1–8.

16 Das zwischenmenschliche ›Nicht-Verstehen‹ nimmt je nach Intensität und zeitlichem Verlauf der ›Augen-Blicke‹ im Werk das Prinzip ›Störung‹ auf, indem Robert (hier als Beispiel) 1. aufgestört (i.S. von erregt) wird, 2. verstört (i.S. von irritiert) wird und 3. letztendlich zerstört wird (in dem Sinne, dass er Mord an seinem Bruder und anschließend Selbstmord begeht). Das Störungsprinzip geht Hand in Hand mit der Verarbeitung von persönlichen und existenziellen Krisensituationen, wie individuelles Versagen, Verrat, Krankheit. Vgl. dazu auch Žagar-Šoštarčić: *Das Dazwischensein als Störung* sowie Gansel: *Trauma-Erfahrungen*.

17 Andrea Zlatar spricht in *Rječnik tijela* über unterschiedliche Aspekte von Körperberührungen im Kontext der gegenwärtigen kroatischen Frauenliteratur (bspw. bei Slavenka Drakulić, Irena Vrkljan, Daša Drndić). Dabei spricht sie auch von angenehmen und unangenehmen, kalten und warmen, abweisenden und anziehenden, vertrauensvollen und ängstlichen Augenkontakten und Augenberührungen. Vgl. dazu Zlatar: *Rječnik tijela*, S. 24ff.

Emotionen hervor, die unterschiedliches Verhalten, so in der Erzählung *Flucht in die Finsternis* den Mord am eigenen Bruder, zur Folge haben.<sup>18</sup>

Blicke werden in diesem Zusammenhang mit der Perspektive des Schweigens analysiert, das in diesem Beitrag als eine Unmöglichkeit verstanden werden soll, sich im inneren Erlebnis sprachlich zu repräsentieren. Psychologische Dispositionen der Helden werden in Schnitzlers Erzählungen mittels des Schweigens und des Blickkontakts bloßgelegt. Unbewusste Vorgänge wie z.B. der Hintergrund leidenschaftlicher Liebeserlebnisse samt erotischer oder weniger erotischer Konnotationen und der daraus potentiell hervorwachsenden Skepsis, Bedürfnis nach Nähe und Intimität, Begehren und Leidenschaft, Verschweigen eines ›unmoralischen‹ Ereignisses, die allesamt schwer zu umschreiben sind, finden Ausdruck in nonverbaler Kommunikation, also im Schweigen und in den Blicken. Das Schweigen ist ein Sagen ohne Gesagtes, wobei das dennoch Gesagte (meistens eingebettet in eine furchteinflößende Stille) durch Blickkontakt festzuhalten ist.

## 2.2. Augen-Blicke im Schweigen der Stille

Schnitzler beschreibt in der von 1912 bis 1917 unter dem ursprünglichen Titel *Wahn* geschriebenen Erzählung *Flucht in die Finsternis* einen paranoischen Zustand aus der Sicht eines gerade daran leidenden Kranken, der zuletzt seinen Bruder tötet. Dem Leser erscheint der Text als eine »Versuchsanordnung«,<sup>19</sup> wie Krisensituationen zu bewältigen sind. Dabei spielt die Augenmotivik eine aus diesem Kontext nicht wegzudenkende Rolle, denn sie ist für das Entstehen von verzerrten Wahrnehmungen zuständig, die aufgrund paradoxer menschlicher Emotionen, Gedanken und Handlungen, wie im Falle der Hauptgestalt Robert, hervorgerufen werden.

Betont sei hier, dass Schnitzler in dieser Erzählung »nicht die klinische Abbildung eines ›Falls‹, sondern die soziale Dimension von Krankheit«<sup>20</sup> in den Vordergrund stellt. Die Krankheit, der Wahn, kommt schon am Anfang des Textes vor und begleitet die Handlung ›stationsweise‹ bis zum mörderisch-tödlichen Ende. In den kranken Zustand des Protagonisten

18 Zur kulturhistorischen Entwicklung der Augenmotivik bzw. des Augenemblems hier in gebotener Kürze nur Folgendes: in der Antike im Zeichen des göttlichen Auges (Medusa-Mythos); im 18 Jh. war die Rede vom Auge als dem Träger der Vernunft, im 19 Jh. vom dämonisierten Auge. Letzteres könnte den Augen/Blicken in Schnitzlers Erzählungen entsprechen.

19 »Versuchsanordnung«, denn: »vom Leser wird verlangt, über die wertende Subjektivität der Helden hinweg zu urteilen, um Rückschlüsse auf das mögliche Fehlverhalten anderer Beteiligter – allen voran der beiden Ärzte Otto und Leinbach – zu ziehen«. Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 141.

20 Ebd.

wird der Leser eingeweiht, indem er »die in ein stummes Selbstgespräch vertiefte Figur«<sup>21</sup> belauschen darf. Mit Hilfe von Verben des Denkens, Fühlens, Empfindens und Sehens sowie des Blickens werden dem Leser innere psychische Abläufe vor Augen geführt.

Ein allwissender Erzähler berichtet die Geschichte des Sektionsrates Robert, der nach einer krankheitsbedingten Auszeit nach Wien zurückkehrt. Sein Bruder Otto, ein angesehener Arzt, verspricht auf Roberts Wunsch hin, ihn zu töten, falls er dem Wahn tatsächlich völlig verfallen sollte. Roberts Wahnsinn ist auf zwei Ebenen festzustellen. Auf der ersten erfährt der Leser durch den allwissenden Erzähler von den in periodisch wiederkehrenden Wahnvorstellungen auftauchenden Furchtanfällen des Protagonisten. Nachdem die Anfälle abflauen, glaubt der Held völlig gesund zu sein, befürchtet aber – und dies ist die zweite Ebene von Roberts Wahn –, dass ihn jetzt seine soziale Umwelt, zu der er nur schwer bzw. immer schwieriger Kontakt findet, für wahnsinnig hält. Sein Weg ins Paranoide ist hier schon vorweggenommen. Die Blick- und Schweigethematik stehen im Text im Zeichen dieser Krankheit. Im Blicken und Schweigen realisiert sich die »wahnhaftige Wirklichkeitswahrnehmung«.<sup>22</sup> Diese Sicht des Kranken kommt nur durch die »Wahrnehmung des Kranken selbst«<sup>23</sup> zustande:

Schon wollte er [Robert] sich befriedigt abwenden, als aus dem trüben Glas in rätselhafter Weise ein fremdes Auge ihn anzublicken schien. Er beugte sich vor und glaubte zu bemerken, daß das linke Lid tiefer herabsinke als das rechte. Er erschrak ein wenig, prüfte mit den Fingern nach, zwinkerte, preßte die Lider fest aneinander und öffnete sie wieder – doch der Unterschied gegenüber der rechten Seite blieb bestehen. [...] Doch das Auge selbst blickte klar, die Pupille antwortete dem Lichtreiz ohne zögern [...]. Trotzdem nahm sich Robert vor, morgen Doktor Leinbach oder Otto zu Rate zu ziehen [...]. (S. 907)

Obwohl Otto, Roberts Bruder, hilfsbereit zu sein scheint, unterstellt Robert diesem »feindliche Motive, aufgrund der ihm unheilvoll erscheinenden Mimik«.<sup>24</sup> Robert bemerkt, dass »Ottos Augen sich leicht umschleierten« (S. 968); aus diesen unbedeutenden Verhaltensweisen leitet der Paranoiker Mordabsicht ab. Der Erzähler stellt diese Wahrnehmungsweise in Frage, und zwar anhand der »Differenz zwischen dem Handeln der von außen geschilderten Person« und der »subjektiven Deutung« des Handelns durch Robert.<sup>25</sup> Die Wahrnehmung Roberts beruht auf dem Sehen und dem Gesehenwerden, wird aber anhand optischer Täuschungsmomente zur Wahn-

21 Ebd., S. 135.

22 Dangel: *Wiederholung als Schicksal*, S. 58.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd.

wahrnehmung. Diese steigert sich im Verlauf des Erzählens und deutet auf die Destabilisierung des Zustands des Protagonisten hin. Der Leser erkennt das Paranoide an Robert vor allem, weil der Erzähler einen Einblick in die Innenperspektive Roberts zulässt.

Wie in den Erzählungen *Die Frau des Richters*, *Die Toten schweigen*, *Frau Beate und ihr Sohn*, *Das neue Lied*, *Der Sekundant* sind auch in dieser Erzählung Dialoge von zweitrangiger Bedeutung. Eine Ausnahme sind mehrere Dialoge zwischen Robert und seinem Bruder Otto, welche der Protagonist im Text aus seiner eigenen Perspektive kommentiert. Sichtbar wird dies durch die permanente Ich-Bezogenheit des Paranoiden, da er sich trotz seiner sozialen Einbettung in völlige Einsamkeit versunken wähnt. In diesem Zustand versucht Robert seine ständig schwankende und instabile Wahrnehmung auszubalancieren: »Verrückt«, wiederholte Robert bei sich, warum sagt er [Doktor Leinbach] gleich »verrückt«? Wenn ich nun die Geschichte mit meinem Augenlid vorbrächte?« (S. 912)

Robert neigt dazu, überall Zeichen seiner Krankheit zu entdecken bzw. versucht diese offen zu legen, doch als sich die Möglichkeit dazu bietet, sich seinem engsten Freundeskreis anzuvertrauen, wird er durch Leinbachs Blick, der eine ärztliche Schärfe ausstrahlt, eingeschüchtert und reißt beide Augen weit auf, um seine Ängste bzw. Vermutungen nicht zu verraten (vgl. S. 913). Der Blick »weitaufgerissener Augen« öffnet einen Raum, in dem der andere als er selbst erscheinen könnte, d.h. »in dem Blick, der den andern in sich aufnimmt, offenbart man sich selbst.«<sup>26</sup> Leinbach tut die Schwäche des linken Augenlides, der einen Blick des Wahnsinns reflektiert, als Unsinn ab, weil »eine Seite bekanntlich immer schwächer als die andere« (S. 913) sei.

Im Gegensatz zum zugewandten »offenen Blick« kommt öfters der abgewandte Blick des Vermeidens vor. Es geht dabei um den »flüchtigen Blick«, der jeden kommunikativen Austausch meidet, indem er die Gegenwarten zu schnell wechselt. So gibt Robert den Blick eines Mädchens in einer Bar, weil ihn »aus einer Ecke zwei Augen« anstarrten, »so hart zurück, daß das junge Mädchen wegsah« (S. 915). Der »starrende« Blick des Mädchens jedoch und sein flüchtiges Abwenden als Reaktion auf den »harten Blick« Roberts reflektieren dessen Krankheitsängste und sein »instabiles Selbstwertgefühl«,<sup>27</sup> denn kurz darauf flieht er in die »beinah menschenleer[en]« (S. 915) Straßen.

Der »flüchtige Blick« realisiert sich in den Augen Paulas, denn »[i]n den Augen Paulas schimmerte ein leises Lächeln auf, und er wußte, was es

26 Ebd., S. 60.

27 Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 144.



zu bedeuten hatte.« Es ist ein Blick, »darin sie sich begegneten«, und ein »Einverständnis zwischen ihr und ihm« wurde »über allen Zweifel hinaus klar« (S. 946f.). Liebe bzw. eine Beziehung kann aus Roberts Perspektive nur von außen her entstehen, d.h. sie wird im Blick »zugetragen«,<sup>28</sup> kann also nicht in einer konsumierten Erotik, sondern im »geprobten« Blick realisiert werden. Der Blick steht für Berührung, zu der es im körperlichen Sinne nicht kommt und die demzufolge auch nicht ausgelebt werden kann.

Durch diese neue Bekanntschaft mit Paula wird Roberts Augenschwäche zwar gelindert, seine Wirklichkeitswahrnehmung kommt aber immer mehr ins Schwanken. Er ist sich nicht mehr sicher, ob seine erste Frau (Brigitte) eines natürlichen Todes gestorben ist, oder ob er sie ermordet hat. Bei seiner zweiten Freundin (Alberta) ist er sich nicht mehr sicher, ob sie mit einem Amerikaner durchgebrannt ist, oder ob er ihren Tod verschuldet hat. Er wird aber immerhin »von solchen Einbildungen auch seinen nächsten Freunden nichts [...] verraten« (S. 928), vor allem nicht seinem Bruder Otto. Über seine Wahnideen spricht Robert in seiner Umgebung nicht. Auch der »klaräugigen«, klugen Paula hat er wegen ihres entwaffnenden Scharfblicks nichts erzählt. Die Vorstellung, dass seinem Bruder das Ausmaß seiner Krankheit aufgrund seines asozialen Verhaltens (des Schweigens in einer ihm vertrauten Gesellschaft) vielleicht auffällt, bringt ihn dazu, »nicht so lange stumm [zu] bleiben« (S. 943). Die Angst, als Wahnsinniger bestätigt zu werden, wird durch die Perspektive des Schweigens gebrochen, denn: »Er [Otto] sieht zwar durch das Wagenfenster auf die Straße hinaus, aber mein Schweigen fällt ihm auf. Er fühlt, dass ich ihm etwas verberge.« (ebd.) Der Übergang vom Schweigen zum Sprechen wird auf der kommunikativen Ebene durch die Angst eines Wahnsinnigen ausgelöst. Die Wahnvorstellung, sich wegen des schweigenden Blickes, vor allem anhand des schwächeren linken Auges, dem eigenen Bruder als Wahnsinniger preiszugeben, fordert Worte.<sup>29</sup>

Otto wird hier zum Symbolträger des Wahnsinns. Der Bruder beunruhigt Robert dermaßen, dass er am nächsten Tag, von Wahngedanken geplagt, Licht macht, aus dem Bett springt und sich im Spiegel ansieht. Der Spiegelblick (der übrigens etliche Male auch im Roman *Therese* sowie in den Erzählungen *Die Toten schweigen*, *Die Frau des Richters*, *Frau Beate und ihr Sohn* vorkommt) enthüllt ihm ein fremdes »Antlitz, das ihm entgegensah,

28 Dangel: *Wiederholung als Schicksal*, S. 62.

29 Das Schweigen wird bemerkt und immer vom Gesprächspartner bewertet. Die Meinungen oder Einschätzungen sind deshalb entweder positiv oder negativ, abhängig von der jeweiligen Situation und dem Standpunkt des Betrachtens. Vgl. Schönwandt: *Das Gegenstück zum Sprechen*, S. 35.



mit fahlen Wangen und weitaufgerissenen Augen und zerrautem Haar« (S. 954f.). Anhand einer solchen »Selbstentfremdung«<sup>30</sup> sieht er den Ausbruch der eigenen psychischen Verwirrung mit eigenen Augen wie mit Augen der Anderen, die ihn als solchen, wie er meint, fortdauernd beobachten und beobachten lassen (vgl. S. 955).

Die Angabe »zum erstenmal seit zwanzig Jahren« (ebd.) verrät, wie lange sich der Protagonist bereits in einem solchen krankhaften Zustand befindet bzw. befunden hat. Denn gerade jetzt, nachdem so viel Zeit verflossen ist, fühlt sich Robert innerlich und äußerlich kuriert. Doch die Blicke der Mitmenschen beängstigen ihn, weil sie sich »durch Blicke [über ihn] zu verständigen« (S. 959) scheinen. Sein enger Freundeskreis, in dem er Geborgenheit und Vertrauen sucht, macht ihn »jetzt womöglich noch einsamer und, was das schlimmste war, verdächtiger [...] als vorher« (ebd.). Gerade mit dem Modalwort ›womöglich‹ wird das pathologische Sujet fixiert. Der Leser traut Roberts Wirklichkeitserfahrung nicht mehr, sondern folgt nur den Funktionsmechanismen seines Wahns, die durch erlebte Rede und in inneren Monologen allmählich präzisiert werden. Der Leser neigt dadurch zu deren Entzifferung, was zur Folge hat, dass Roberts Wahrnehmung in keinem Moment im Vorhinein als Wahnvorstellung diskreditiert werden kann.

Diesbezüglich ist hervorzuheben, dass Roberts Versuche, vorsichtig zu handeln, nur dazu führen, dass er immer wahnsinniger erscheint, denn:

[...] mit einem forschend-kalten Blick, der den Bruder [Otto] notwendig überraschen mußte, sah er ihm in Auge. Und plötzlich, mit Grauen, erblickte er ein Antlitz, das er kannte. Es war das gleiche, das ihm neulich nachts aus dem Spiegel entgegengestarrt hatte, sein eigenes, blaß, mit weitaufgerissenen Augen und um die Lippen einen schmerzlich entsetzten Zug. (S. 965)

Der Anblick seines Ichs im Spiegel verliert sich in der Unstimmigkeit seiner Wahrnehmung und wird im Zweifeln daran bzw. im Rätseln darüber reflektiert, ob es nicht doch sein Bruder Otto ist, der »ihm damals warnend oder drohend aus dem Spiegel entgegengeblickt hatte« (ebd.). Die Angst vor dem Wahnsinn, die am Anfang der Erzählung steht und die in Form von Roberts Brief, worin die Tötung durch ein schmerzloses Gift angedeutet wird, den Texthöhepunkt markiert, wird im Verlauf der Erzählung als Mittel eingesetzt, um aus der Hauptgestalt einen Menschen zu formen, der aus Angst – vor seinem eigens bestellten Tod und dem möglichen Mord an seinem Bruder – vor sich selbst flieht.

Um den Mordgedanken und den daraus entstehenden Schuldgefühlen zu entkommen, sucht Robert Klarheit in der Flucht. Er erinnert sich aber

30 Dangel: *Wiederholung als Schicksal*, S. 67.

»des letzten Blickes aus den Augen seines Bruders« (S. 976), als dieser ihn zur »Beobachtung in eine Anstalt« bringen wollte (S. 975). Dieser Blick bedeutet für Robert ein »Nicht-Entkommen«:

»Was willst du?« fragte Robert mit aufgerissenen Augen, und dabei war er sich wie einer Qual des Umstands bewußt, daß beide Lidspalten gleich weit offen standen.« (S. 982)

»Und die Worte versagten ihm [Robert]. In seinen [Ottos] Augen war Angst, Mitleid und Liebe ohne Maß. Doch dem Bruder [Robert] bedeutete der feuchte Glanz dieses Blickes Tücke, Drohung und Tod.« (S. 983)

Der Erzähler informiert den Leser über die wahre Bedeutung des Blicks, indem er Roberts Innensicht, d.h. seine unbewusste Deutung des Blicks, der Außensicht auf Otto gegenüberstellt. Es ist bis zu diesem Augenblick unklar, ob Robert den Mord an seinem Bruder tatsächlich plant bzw. vollziehen wird, oder nur darüber nachdenkt. Schnitzler führt Roberts Gestalt an den Rand des Pathologischen, indem sich diese in der detaillierten Auslegung der Bedeutung des zugewandten Blicks verliert, wofür man eine Bestätigung am Ende der Erzählung in den Tagebuchaufzeichnungen seines Freundes, Doktor Leinbachs, finden kann.

Die diagnostizierte Krankheit bestätigt sich letztendlich im zweifachen Tod: Robert erschießt Otto an einem »graumzogenen Dezembertage« (S. 976) als dieser ihn umarmt, durch einen Herzschuss, und flieht daraufhin, »noch nicht zum Bewußtsein seiner Tat gelangt«, bis man drei Tage später »an einem steinigen Abhang« »seinen entseelten Leib« auffindet (S. 983f.). Anhand der Zeitangaben »drei Tage« sowie »sieben volle Wegstunden [...] entfernt« (S. 983) wird die Intensität des Wahnsinns ausgedrückt, die ihre Abreaktion im Moment der bewussten Erfassung der grausamen Tat im Selbstmord der Hauptgestalt findet.

Die Blickmotivik in der Erzählung *Flucht in die Finsternis* ist, wie gezeigt wurde, ein zentrales Mittel für die Darstellung des Wahnsinns, der Schuldgefühle und des Todes (Selbstmordes) der Gestalten. Ein weiteres bevorzugtes und sehr oft herangezogenes Thema in den Erzählungen Schnitzlers ist die Ehe. Das Augenmotiv spielt auch in diesem Rahmen eine wichtige Rolle. Der Blickzuwendung in der Erzählung *Die Toten schweigen* wohnt nicht nur eine dämonisierende Wirkung inne, wie in der Erzählung *Flucht in die Finsternis*, sondern auch die »Vorbildfunktion einer tugendhaft-moralischen Bildlichkeit«. <sup>31</sup> Deshalb werden nun weitere Blickstrategien von Schnitzler anhand der Erzählung *Die Toten schweigen* besprochen.

31 Völcker: *Blick und Bild*, S. 10.

### 3. Augen-Blicke einer Ehebrecherin in *Die Toten schweigen*

*Die Toten schweigen* ist eine im Jahre 1897 erschienene Erzählung Schnitzlers, in der es um eine thematisch und moralisch brisante Ehebruchgeschichte geht. In der Handlung und ihrer narrativen Vermittlung – die Handlungszeit beträgt etwa drei Stunden – spielen Blickstrategien eine wichtige Rolle.

Eine junge Professorengattin namens Emma betrügt jahrelang ihren Mann. So auch an dem Tag, an dem die Handlung spielt: Während das Zimmermädchen in Abwesenheit des Professors das Kind des Ehepaares betreut, trifft sich (die einsame) Emma mit Franz, ihrem Geliebten, zu einer romantischen Kutschfahrt. Blind vor Liebesgefühl und vor Angst, als Liebespaar entdeckt zu werden, können die Protagonisten nur schwer die Realität der Fahrt nachvollziehen. Die Vorsicht treibt sie außerhalb der Stadt ins Dunkle, in die stürmisch aufgeladene Natur, die zugleich als Abbild ihrer energischen, leidenschaftlichen Liebe zu verstehen ist. Die Abgeschlossenheit der Kutsche inmitten des Unwetters wird zum Raum einer extrem gefährdeten Zärtlichkeit:

Der Kutscher hieb mit der Peitsche drein; wie rasend flogen die Pferde über die aufgeweichte Straße hin. Aber die beiden im Wagen hielten einander fest umarmt, während der Wagen sie hin- und herwarf.

»Ist das nicht auch ganz schön«, flüsterte Emma ganz nahe an seinem Munde.

In diesem Augenblick war ihr, als flöge der Wagen plötzlich in die Höhe – sie fühlte sich fortgeschleudert, wollte sich an etwas klammern, griff ins Leere; es schien ihr, als drehe sie sich mit rasender Geschwindigkeit im Kreise herum, so daß sie ihre Augen schließen mußte – und plötzlich fühlte sie sich auf dem Boden liegen, und eine ungeheure schwere Stille brach herein, als wenn sie fern von aller Welt und völlig einsam wäre. (S. 300)<sup>32</sup>

Irgendwo auf schlecht befahrbaren und menschenleeren Straßen am Stadtrand von Wien wird Franz bei dem Unfall aus der Kutsche aufs Feld geschleudert und stirbt infolge schwerer Verletzungen. Es lässt aufhorchen, wie die Problematik des Alltags in einem Dreiecksverhältnis im Augenblick eines nicht unüblichen Unglücks zu einem Sonderereignis gesteigert wird, das zu einer fatalen Lebenssituation führt. Dem Liebesideal, das in dieser Erzählung als zentrales Thema gilt, wird das menschliche Versagen gegenübergestellt. Es geht um eine Grenzsituation, die in Bezug auf zweierlei unmoralische Verhaltensweisen Emmas festzustellen ist. Einerseits ist die Grenzsituation in Emmas Ehebetrug zu erblicken, andererseits in ihrer Flucht weg vom Unfallort, bei der sie – nur auf sich selbst und die Gefahr

32 Die Seitenangaben zu *Die Toten schweigen* folgen durchgehend der Ausgabe: Schnitzler: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*, Bd. 2. Frankfurt/M.: Fischer Verlag 1961, S. 296–312.

einer Entdeckung ihres Ehebetrugs bedacht – ihren toten Geliebten einfach zurücklässt.

Nach dem Unfall als Wendepunkt der Handlung schwankt der Erzählfluss gleichermaßen wie Emma im letzten Moment der Kutschfahrt, wo sie ihre Augen schließen musste. Analog zu diesem Schwanken flattern auch die Gefühle zwischen Liebe, Angst, Egoismus, Scham- und Schuldgefühl. Ihre nur für einen kurzen Moment geschlossenen Augen gestatten ihr, in ihr bisheriges Leben Einsicht zu gewinnen und nüchtern zu werden. So schleudert sie gerade dieser Augenblick in die Wirklichkeit zurück, in der sie sich der neu entstandenen Situation bewusst wird: »Emma ließ sich auf die Knie nieder, und es war ihr, als hörte ihr Herz zu schlagen auf, wie sie das Gesicht erblickte. Es war blaß; die Augen halb offen, so daß sie nur das Weiße von ihnen sah.« (S. 301f.)

Beim Anblick der toten Augen des Geliebten regt sich bei Ema der Überlebenswille. Die soeben noch intensive Liebesbeziehung gerät in Vergessenheit, und zwar je mehr die starren, gebrochenen Augen des Geliebten den Tod widerspiegeln (vgl. S. 303). Die Gewissensbisse bzw. die Einsicht in ihr bisheriges unmoralisches Eheleben bewegen Emma, egoistisch zu handeln: sich von dem Toten abzuwenden und an die ihre Zukunft mit dem Ehemann zu denken, mit dem sie weiterhin ihre nach Außen heile Ehe weiterzuführen gedenkt. ›Unschuldig‹ und ›unentdeckt‹ möchte sie vom dunklen Stadtrand in die grelle Stadt zurück gelangen (S. 305f.). »Die Entscheidung, die Rolle der bürgerlichen Ehefrau weiterzuspielen, fällt« – wie Perlmann meint – »nicht bewusst, vielmehr setzt sich der unbewusst wirksame Selbsterhaltungstrieb als eigentliche Entscheidungsinstanz unwillkürlich in sein Recht.«<sup>33</sup>

Die weit aufgerissenen Augen (»Sie reißt die Augen weit auf, es ist ihr, als hielte sie etwas hier zurück... [...] Aber gewaltsam macht sie sich frei [...]«, S. 305) vergegenwärtigen symbolisch ihren Zustand und bilden die Handlungseinheit von innen und außen. Das Auge lässt sich als Spur lesen, ohne selbst eine Spur zu hinterlassen. Die Äußerlichkeit der Welt, in der sich Emma befindet – der feuchte Boden, die glitschige Straße, der nasse Staub – wird verinnerlicht, während ihre innere Verfassung nach Außen gerichtet wird, indem sie von dem noch anwesenden Geist ihres Geliebten zurückgehalten wird. Die Einheit ihrer inneren und äußeren Verfassung verfestigt sich zum Lebensdrang, wobei die Intensität des Überlebenswillens der Furcht entspricht, die sie immer schneller in Richtung der städtischen Lichter fliehen lässt.

33 Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 120.

Im Zustand der Hingabe an die leidenschaftliche Beziehung ist Emma nicht imstande, ihre Lebenssituation zu durchblicken. Erst das Unglück, der Tod des Geliebten, öffnet Emma die Augen. Ihre Wahrnehmungssituation korrespondiert mit der örtlichen und visuellen Entrückung – der Kutschfahrt aus dem grellen Stadtzentrum an den dunklen Stadtrand. Nach dem Unglück, bei dem sie ihre Augen geschlossen hält, möchte sie nun, in Abkehr von ihrer bisherigen Liebesverblendung, mit ›weit geöffneten Augen‹, nur noch unauffällig in »einer Flut von Menschen« untergehen, »mit trockenen Augen« nach Hause kommen und »am selben Tisch mit ihrem Gatten und ihrem Kinde« sitzen (S. 306, 308).

### 3.1. Der Blick in den Spiegel

Bevor Emma den Zustand häuslicher Sicherheit erreicht, muss das Geschehene unterdrückt werden. Denn »[i]m Augenblick, da sie sich entschlossen hat, den Toten allein auf der Straße liegen zu lassen, hat alles in ihr verstummen müssen, was um ihn klagen und jammern wollte.« (S. 307) Emma bewegt sich ständig im Austausch einerseits mit dem Bewussten, andererseits mit dem Unbewussten. Sie wird wechselweise durch Moral und Trieb geführt, so dass im Text der Eindruck entsteht, als gehe es darin um Versuchsanordnungen, welche die Hauptgestalt zu weiteren ›Versuchen‹ anregen sollen, ihr Leben neu zu gestalten. Doch als Emma es schafft, unerkannt das Stadtzentrum zu erreichen, »kommt [es] ihr vor, als wäre sie jetzt überhaupt nicht mehr fähig, einen Gedanken zu fassen. Wo ist er jetzt, fährt es ihr durch den Sinn. Sie schließt die Augen, und sie sieht ihn vor sich auf einer Bahre liegen, im Krankenwagen – und plötzlich ist ihr, als sitze sie neben ihm und fahre mit ihm.« (S. 308)

Nachdem das Unglück der Liebesaffäre ein abruptes Ende gesetzt hat, möchte sie ihr Eheleben nach den Regeln des sozialen Umfelds weiterführen. Doch wie bei Schnitzler üblich kommt auch hier das »Theorem der Psychoanalyse«<sup>34</sup> zum Ausdruck. Obwohl sie rechtzeitig und unbemerkt zu Hause ankommt und nun ihren Mann im Schlafrock erwartet, wird sie durch den Blick in den Spiegel mit ihrer Untreue, ihrer Schuld und ihrem schwankenden Selbstwertgefühl konfrontiert:

Und sich selbst gegenüber im Wandspiegel sieht sie ein Gesicht, das lächelt, grausam, und mit verzerrten Zügen. Sie weiß, daß es ihr eigenes ist, und doch schaudert ihr davor... Und sie merkt, daß es starr wird, sie kann den Mund nicht bewegen, sie weiß es: dieses Lächeln wird, solange sie lebt, um ihre Lippen spielen. Und sie versucht zu schreien. Da

34 Ebd., S. 121.

fühlt sie, wie sich zwei Hände auf ihre Schultern legen, und sie sieht, wie sich zwischen ihr eigenes Gesicht und das im Spiegel das Antlitz ihres Gatten drängt; seine Augen, fragend und drohend, senken sich in die ihren. Sie weiß, übersteht sie diese letzte Prüfung nicht, so ist alles verloren. (S. 310)

Das Spiegelbild dient als »Mittel der Wahrheitsfindung wie Gewissenserforschung und als Produzent von Bedürfnissen und Illusionen im Gebrauch«. <sup>35</sup> Im Spiegelblick wird Emmas Ansicht verdoppelt. Sein und Schein werden zur Einheit und lassen das eine für das andere gelten. Die leere Fläche des Spiegels eröffnet einen neuen Raum für eigene Projektionen, die eine heterotopische Identität entstehen lassen: Nicht dort und das zu sein, was der Spiegel zeigt, sondern das zu zeigen, was man nicht ist. Was der Blick in den Spiegel erzählt bzw. projiziert, kann als Auslöser weiterer Handlungsmaßnahmen verstanden werden.

Neben ihrem Anblick im Spiegel erscheinen die Augen ihres Mannes, »fragend und drohend«, sie spürt seine Lippen auf der Stirn und denkt: »Er [Franz] wird es niemandem sagen, wird sich nie rächen, nie... er ist tot... er ist ganz gewiß tot... und die Toten schweigen«. (S. 310) Dieser Gedanke – der den Betrug bekräftigt, weil er das zu verbergen trachtet, was der Blick in den Spiegel offenbarte – bleibt zunächst in ihren Gedanken gefangen wie in einem Traum. Doch das im Titel hervorgehobene Schweigen wird wiederlegt, denn Tote schweigen eben *nicht*: In Emmas Spiegelblick wird ihre Untreue in Anwesenheit ihres Mannes offenbar. Den Satz »Die Toten schweigen« wiederholt ihr Mann »sehr langsam« (S. 310), wobei sie

in seinen Augen liest [...], daß sie ihm nichts mehr verbergen kann [...].  
[...]

Und sie weiß, daß sie diesem Manne, den sie durch Jahre betrogen hat, im nächsten Augenblick die ganze Wahrheit sagen wird.

Und während sie mit ihrem Jungen langsam durch die Tür schreitet, immer die Augen ihres Gatten auf sich gerichtet fühlend, kommt eine große Ruhe über sie, als würde vieles wieder gut... (S. 310f.)

So offenbart sich die Macht der Blicke und die Kraft des Spiegelbildes, das zu einem leisen, schweigenden (Augen-)Geständnis verleitet. Welche Folgen jedoch dieses sinn- und lautlose Geständnis für die weibliche Protagonistin haben wird, das bleibt – typisch für Schnitzler – offen.

#### 4. Ausblick

Blicke scheinen im Stande zu sein, alles zu bannen, was nicht in Worten, Gesten und Berührungen ausgedrückt werden kann. Das Begehren, der Tod, der Wahn, das Leiden und das Sterben, Einsamkeit und Schüchternheit finden bei Schnitzler ihre Ausdrucksmöglichkeit im (›festen‹, ›geübten‹, ›nachdenklichen‹, ›flüchtenden‹, ›ernsthaften‹, ›strengen‹, ›raschen‹, ›harten‹, ›wegsehenden‹, ›wehmütigen‹, ›gestreiften‹, ›zwinkernden‹, ›liebvollen‹, ›prüfenden‹, ›leichten‹, ›forschenden‹, ›kalten‹, ›erschrockenen‹, ›furchterregenden‹, ›bösen‹, ›letzten‹ etc.) Blick und in den (›fremden‹, ›klaren‹, ›geübten‹, ›treuen‹, ›untreuen‹, ›heiteren‹, ›weit aufgerissenen‹, ›geschlossenen‹, ›trockenen‹, ›feuchten‹, ›hellen‹, ›liebvollen‹, ›ermüdeten‹, ›kurzsichtigen‹, ›zusammengekniffenen‹, ›zuckenden‹, ›kaum geöffneten‹, ›klaren‹, ›blinden‹, ›trüben‹, ›schimmernden‹, ›fragenden‹, ›aufblitzenden‹, ›gebrochenen‹, ›drohenden‹, ›fühlenden‹ etc.) Augen.

Die Spannung in den hier besprochenen Erzählungen steigt, indem im Handlungsraum das Sprechen nachlässt. Drei Situationen (Schweigen, Pause und Stille) in denen das Nicht-Sprechen und das Schauen in den Vordergrund rücken, unterscheiden sich bezüglich der Dauer und des kommunikativen Zusammenhangs, denn eine Pause (im Gegensatz zum Schweigen) kann nur in einer Sprechsituation vorkommen, in der das Reden in einem kurzen Zeitabschnitt ausgesetzt wird, wie beispielsweise in der Arztpraxis Laibachs (*Flucht in die Finsternis*). Diese Pause, in der der Sprechakt der Figuren nicht ausfällt, sondern nur verschoben wird, reicht bereits aus, um in Roberts ›flüchtigem Blick‹ seinen Wahnsinn zu signalisieren. Je enger und stiller der Handlungsraum wird, desto ›heißer‹, ›kälter‹, ›dunkler‹, ›offener‹, ›klarer‹, ›flüchtiger‹, ›unsicherer‹ und ›ängstlicher‹ werden die Blicke. Die Stille der Handlungsorte in den Erzählungen zeigt ihrerseits auf, wie die Gedanken der Protagonisten im Schweigen anhand von Blicken bloßgestellt werden, denn die Stille nimmt anstelle bestimmter Gesten und des Sprechens imaginär das vorweg, was den Gestalten in ihrer gegenseitigen Kommunikation vorenthalten bleibt.

#### Literaturverzeichnis

- Baumgärtel, Bettina: *Das perspektivierte Ich. Ich-Identität und interpersonelle und interkulturelle Wahrnehmung in ausgewählten Romanen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Dangel, Elsbeth: *Wiederholung als Schicksal. Arthur Schnitzlers Roman »Therese. Chronik eines Frauenlebens«*. München: Wilhelm Fink 1985.



- Eggert, Hartmut; Golec, Janusz (Hgg.): »...wortlos der Sprache mächtig«. *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999.
- Gansel, Carsten (Hg.): *Trauma-Erfahrungen und Störungen des ›Selbst‹. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen*. Berlin, Boston: De Gruyter 2020.
- Heinemann, Wolfgang: *Das Schweigen als linguistisches Phänomen*. In: »...wortlos der Sprache mächtig«. *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Hgg. Hartmut Eggert, Janusz Golec. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 1–8.
- Perlmann, Michaela: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Metzler 1987.
- Schnitzler, Arthur: *Die Toten Schweigen*. In: ders.: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*, Bd. 1. Frankfurt/M.: Fischer Verlag 1961, S. 296–312.
- Schnitzler, Arthur: *Flucht in die Finsternis*. In: ders.: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*, Bd. 2. Frankfurt/M.: Fischer Verlag 1961, S. 902–984.
- Schönwandt, Katja: *Das Gegenstück zum Sprechen. Untersuchungen zum Schweigen in der skandinavischen und deutschen Literatur* (=Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 10). Frankfurt/M.: Peter Lang 2011.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Fischer Verlag 1992.
- Völcker, Matthias: *Blick und Bild. Das Augenmotiv von Platon bis Goethe*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1996.
- Zlatar, Andrea: *Rječnik tijela*. Zagreb: Ljevak 2010.
- Žagar-Šoštaric, Petra: *Das Dazwischensein als Störung im Roman »Hotel Zagorje« von Ivana Simić Bodrožić*. In: *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Hgg. Carsten Gansel, Pawel Zimniak. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012, S. 441–458.

**Hans Richard Brittnacher**

Freie Universität Berlin, hansrich@zedat.fu-berlin.de

## Der Zirkus im Expressionismus

### Ein transkulturelles Gesamtkunstwerk

Für viele Vertreter der expressionistischen Generation war die Spannung zwischen Vitalismus und Untergangssehnsucht erträglich nur in der Erwartung des Krieges, den sie sich als reinigendes Gewitter nach einem faulen Frieden vorstellten. Aber die desaströsen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs, die Vernichtung zu Land, zu Wasser und aus der Luft, traumatisierte die Kriegsteilnehmer, bis alle überlieferten Lebenserfahrungen buchstäblich annulliert waren.<sup>1</sup>

In Robert Wienes Stummfilmklassiker *Das Cabinet des Dr. Caligari*, einem Meilenstein des expressionistischen Filmes, der 1920 uraufgeführt wurde, hat diese Erfahrung der Erfahrungslosigkeit, eine gleichsam habituelle Abgründigkeit, ihren visuell suggestiven Ausdruck gefunden. In diesem Film, dessen Architektur keinen rechten Winkel zu kennen scheint, bewegen sich Figuren wie im Fieber durch eine spitzgieblige Kulissenwelt. Auf einem Jahrmarkt hält Caligari, ein wahnsinniger Schausteller, in einer sargähnlichen Kiste den somnambulen, im Tiefschlaf liegenden Cesare gefan-

Im zirkensischen Spektakel verbinden sich Farben und Töne, Poesie und Körperbeherrschung mit Gefahr, Magie und Clownerien zu einem einzigartigen, rauschhaften ästhetischen Erlebnis. Die synästhetische Kraft des Zirkus haben im Expressionismus die unterschiedlichen Künste, Literatur, Film und Malerei, nachzuahmen gesucht und dabei eine radikale Ästhetik der Attraktion und des Sensationellen in Szene gesetzt, die sich entschlossen über soziale und ästhetische Konventionen hinwegsetzt, aber auch an die tristen Lebensbedingungen des Fahrendes Volkes an der kulturellen und sozialen Peripherie der Gesellschaft erinnert.

1 Vgl. dazu Benjamin: *Erfahrung*.

gen, lässt ihn gelegentlich die Augen aufschlagen, Prophezeiungen ausstoßen und sendet ihn des Nachts in der Kleinstadt Holstenwall zum Morden aus.

Viel verdankt die Suggestion des Films der Körperlichkeit der bravourosen Darsteller. Werner Krauss spielt Caligari als eine Figur von Hoffmannesker Perfidie, ein trippelnder und zappelnder älterer Herr mit Zylinder, dessen mimische Verzerrungen einen flackernden Wahnsinn offenbaren, und Conrad Veidt den schwindstüchtig bleichen, leptosomen Cesare, dessen erster Augenaufschlag, so schrieb die begeisterte Presse, bei der Uraufführung im Berliner Marmorhaus eine Zuschauerin in Ohnmacht fallen ließ. Wie ein Geist schleicht Cesare sich an den Hauswänden entlang, als habe er sich eben erst aus dem Mauerwerk materialisiert.

Im Rückblick ist es nicht schwer zu verstehen, dass Cesare und Caligari sich nicht aus den Mauern, sondern aus dem traumatisierten Unterbewusstsein der Zeitgenossen heraus materialisiert haben. Ihm erscheint der Täter als Opfer, als ein Getriebener, aus der Ferne Gelenkter. Der wahre Täter ist Caligari, der aus keinem mehr einsehbaren Grund willkürlich morden lässt, ein wahnsinniger Wissenschaftler, der erste ›mad scientist‹ der Filmgeschichte. Das um seinen ganzen Reichtum an Erfahrung gebrachte Publikum der Weimarer Republik hat in einem besinnungslos durch die Nacht schleichenden Mörder ein Abbild seiner selbst gefunden, in seinem dämonischen Auftraggeber, so Siegfried Kracauer in seiner berühmten, heute gewiss anfechtbaren Interpretation, eine Präfiguration des faschistischen Machthabers.<sup>2</sup>

Der Filmhistoriker Tom Gunning hat seine Beobachtungen zu den ›early Films‹ – so nennt er die Lichtspiele von David Wark Griffith, von Friedrich Wilhelm Murnau und eben auch von Robert Wiene – unter den Titel *The Cinema of Attractions* gestellt. Er meint damit nicht die in diesen Filmen medial leichthändig inszenierten Sensationen, etwa Doppelgängererscheinungen oder stop-tric-Phänomene, sondern ›cinema of attractions‹ soll ein spezifisch diskontinuierliches narratives Verfahren charakterisieren, das darauf verzichtet, Filme einer dramatischen Kohärenzanforderung zu unterstellen oder auf eine narrative Logik des Nacheinander zu verpflichten. Die Filme des *Cinema of Attractions* folgen keiner Erzähllogik, sondern erinnern in der Abfolge ihrer Szenen an die Präsentation von Attraktionen im Zirkus oder auf dem Rummel.<sup>3</sup> Hier gilt nicht länger das Prinzip eines erst final durchschaubaren Nacheinanders, wie es Clemens Lugowski am Roman beschrieben hat,<sup>4</sup> sondern nur die Logik der Überbietung, eine

2 Vgl. Kracauer: *Caligari*.

3 Vgl. Gunning: *Cinema*; Andriopoulos: *Körper*, S. 101.

4 Lugowski: *Form*.

Ästhetik des Komparativs: mehr, schneller, größer, stärker, weiter, schauriger, schrecklicher. Anna-Sophie Jürgens hat die Hyperbel als konstitutives Stilmittel der zirzensischen Ästhetik namhaft gemacht.<sup>5</sup> Und dieser Ästhetik einer Reihung reizstarker Sensationen ist auch Wienes Film verpflichtet.

Dass der Zuschauer dennoch den Film als wenn auch eindrucksvolle so doch auch als filmische Erzählung wahrnimmt, seine handlungslogischen Sprünge und Schleifen kaum und schon gar nicht als Störung registriert, hat auch mit der Topographie des Films zu tun. Zirkus (und Jahrmarkt) sind die heterotopen Orte dieser ästhetischen Entgrenzung, Schausteller und Artisten seine Akteure. Im Zirkus – dessen Ästhetik ich hier, was nicht ohne weiteres zulässig ist, mit der des Jahrmarkts gleichsetze –<sup>6</sup> ist die Attraktion gleichsam zuhause, hier gehört sie hin. Der Titel von Harry Piels Film *Menschen – Tiere – Sensationen* von 1936 ist längst zur metonymischen Formel des Zirkus gewordenen, deren verheißungsvollen Charakter sich auch Reportagen oder wissenschaftliche Monographien zum Genre nicht entgehen lassen.<sup>7</sup>

Wenn wir Wienes *Caligari* als den charakteristischen Film des Expressionismus wahrnehmen, so wohl auch, weil der Expressionismus von Beginn an für die Welt der Fahrenden ein besonderes Faible hegte. »Ein großer Zirkus mit seiner Unzahl von einander immer wieder ausgleichenden und ergänzenden Menschen und Tieren und Apparaturen kann jeden und zu jeder Zeit gebrauchen [...]«. <sup>8</sup> Der scheinbar beiläufige Satz aus Kafkas *Hungerkünstler* formuliert eine Beobachtung von weitreichender soziologischer Intelligenz: Der Zirkus ist ein extraterritorialer Raum, ein Ort nicht nur der kulturellen, sondern auch buchstäblich der geographischen Peripherie. Der Diagnose der lokalen und kulturellen Peripherie des Zirkus entspricht auch der demographische Befund: es ist die Welt des »Fahrenden Volkes«, der Vagabunden und Ehrlosen, die keinen Platz unter den Sesshaften der bürgerlichen Welt gefunden haben.<sup>9</sup> Die zentrifugalen Kräfte einer aus den Fugen geratenen Zeit haben die Fahrenden vollends an den Rand der Gesellschaft getrieben – von dort freilich, von der Subkultur der Peripherie, fällt ein Blick auf die Welt des Gewöhnlichen oder Normalen, der diese der Monotonie, der Trostlosigkeit, der Anpassung verdächtigt. Die Faszination des Expressionismus durch Gestrauchelte, Prostituierte und Wahnsinnige,<sup>10</sup> findet

5 Jürgens: *Poetik*.

6 Vgl. Kirschnick: *Rand*; Szabo: *Rausch*.

7 Etwa bei Laun: *Männer*.

8 Kafka: *Hungerkünstler*, S. 196

9 Vgl. dazu Brittnacher: *Zirkus*.

10 Anz: *Phantasien*; vgl. auch *Expressionismus 06 (2017): Wahnsinn*; sowie Schönert: *Irre*; Krause: *Gender*; Schönfeld: *Dialektik*.

in den Artisten, in den jämmerlichen Lebensbedingungen des fahrenden Volkes und seinen plötzlich, im Rampenlicht, aufleuchtenden Schönheiten, ideale Themen. Von hier, aus der vom Expressionismus bevorzugten, kulturell peripheren und sozial marginalen Perspektive kann er einen Blick ins Herz der mediokren oder sogar verkommenen Welt des Gewöhnlichen werfen und die Wahrhaftigkeit und die wahre Menschlichkeit der Fahrenden feiern. Verrückte, Freudenmädchen, Landfahrer und Artisten haben im Expressionismus gleichsam ein selbstverständliches Prärogativ auf ästhetische Authentizität – und dank ihrer Artistik, der Performanz ihrer Körper, haben auch sie Teil am Vitalismus, zu dem der Expressionismus in einer schäbigen, historisch aufgebrauchten Zeit den Schulterschluss sucht.

Die expressionistische Reihungstechnik, die dem Gebot des Aplombs folgt, der größtmöglichen kinetischen Energie des Filmbildes, nicht der psychologischen oder kausalen Logik einer Geschichte, die vor allem die auktoriale Erzählweise verabschiedet zugunsten einer sprunghaften, in jedem Bild erneuerten personalen Narration, sei kurz an einigen Filmbildern veranschaulicht: Caligari steht in der Kleidung eines frühneuzeitlichen Magiers in einer schrägen Kulissenwelt, inmitten von Wänden, die sich einander zuneigen und ihn in einem zunehmend enger werdenden Tetraeder gefangen zu setzen scheinen – gegenläufige Linien scheinen aus dem Bild herauszuführen, aber auch, wie eine Zielscheibe zu seinen Füßen, ihn auf der Stelle festzubannen. An den Wänden verdichten sich runenartige Zeichen zu einer unleserlichen Schrift – eine Szene, die gleichsam eine ›mise en abyme‹ des ganzen Films ist.



Abb. 1: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Screenshot)

Auf dem Jahrmarkt von Holstenwall sehen wir Caligari in seiner Funktion als Schausteller. Wie ein Bänkelsänger preist er mit weit ausgreifenden Gebärdens auf einer Schautafel seine Attraktion an, inmitten der vielen, wieder durch eine Neigung nach vorn aus dem Gleichgewicht geratenen, eng gestaffelten

Schaubuden, und zwischen ihnen eingezwängt, die Zuschauermenge. In dieser schiefen Welt, die expressionistische Variante von Piranesis *Carceri*, gibt es nur Gefangene. Die von Caligari angepriesene Attraktion besteht aus dem Abbild einer in einem strumpfhähnlichen Kokon wie eingenähten, eigentümlich androgynen Figur. Eine Schrifftafel verrät, was Caligari den mittlerweile eingetretenen Zuschauern über sein somnambules Präparat erzählt.



Abb. 2: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Screenshot)

Der Somnambule Cesare mit extrem schwarz geschminkten Unterlidern öffnet die Augen: Der riesige Kopf auf der riesigen Leinwand war schon durch seine bloße Größe spektakulär. Zumal der noch nicht mit der überwältigenden Eindrucksstärke des neuen Mediums vertraute Zuschauer des expressionistischen Zeitalters hat im Kinosaal den horrenden Anblick eines riesengroßen, unheimlich blickenden und sprechenden Kopfes zu ertragen.



Abb. 3: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Screenshot)



Signifikant für die circensische Ästhetik des Films ist jene Szene, die auch auf den Filmplakaten dargestellt war: Cesare, der ferngesteuerte Mörder, trägt seine Beute wie ein Bündel unter dem Arm, tritt wie ein Artist in den Kegel des Scheinwerferlichts. Wieder bezieht die Szene ihre eigentümliche Wirkung aus einer bedrohlichen Architektur, die mit Licht- und Schatteneffekten von allen Seiten nach dem Akteur zu greifen, auf ihn einzustechen scheint.<sup>11</sup>



Abb. 4: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Screenshot)

Das nächste Bild stellt die Zirkusallusion in überwältigender Deutlichkeit aus, wenn Cesare, immer noch die Schöne wie seine Beute mit sich herumschleppend, seinen gewagten Seiltanz auf Dachrinnen und Traufen fortsetzt, über Wände, über ins Nichts vorragende Mauern mit sinnlosen ins Leere blickenden Fenstern, während das Geläuf des Artisten wieder eigentümliche Winkel mit den aus dem Nichts nach oben ragenden Stangen, Schornsteinen und länglichen Gebilden bildet und so die Simulation einer mit Zeichen besetzten und doch unleserlichen Weltoberfläche bietet, durch die sich Cesare wie ein Artist auf einem Drahtseil mit der Frau als Balancierstange bewegt.

Der expressionistische Film entstellt zur Deutlichkeit, was schon in seinen ersten literarischen Texten, Jahre bevor der Krieg die apokalyptischen Bilder Wirklichkeit werden ließ, das zentrale stilistische Charakteristikum der neuen Bewegung werden sollte: die um Kohärenzen und Kausalitäten unbekümmerte Reihung spektakulärer Einzelbilder, wie sie die neuen Medien, der Film, die Massenpresse, und eben auch der Zirkus dem rezeptiven Bewusstsein eingepägt hatten.

11 Die Szene erinnert von fern wohl auch an den Orang Utan aus Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue*, der sich mit einer Frauenleiche den Kamin hochzwängt.



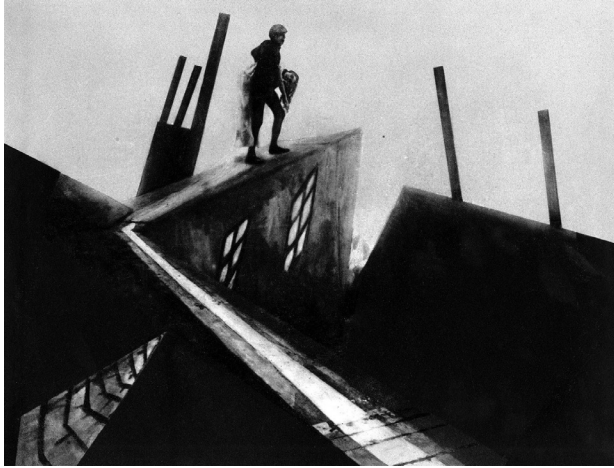


Abb. 5: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Screenshot)

Diese Ästhetik der Nummernrevue prägt auch den sogenannten Reihungsstil. Einen Querschnitt durch die der expressionistischen Lyrik hat Kurt Pinthus in einer berühmt gewordenen Sammlung unter dem Titel *Menschheitsdämmerung* vorgelegt. Mit »Sturz und Schrei« ist die erste von vier Abteilungen überschrieben – Sturz und Schrei sind auch das metonymische Begriffspaar zur Charakteristik der Zirkuskunst. Noch Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* lassen sich von der abgründigen Dimension der Schaulust ansprechen: »Das Grundmodell [der zirkusischen Kunst, H.R.B.] ist der Salto mortale [...], denn mit dem Tode, dem Gennickbruch spielen sie alle.«<sup>12</sup> Das erste Gedicht von Pinthus' *Menschheitsdämmerung*, das gleichsam mit einem Fanfarenstoß ein neues Jahrzehnt und einen neuen lyrischen Sound angeschlagen hat, war Jakob van Hoddis' *Weltende*.

Jakob van Hoddis

### **Weltende**

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,  
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,  
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei  
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen  
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.  
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.  
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

<sup>12</sup> Mann: *Bekenntnisse*, S. 199.

Johannes R. Becher hat bemerkt, diese Zeilen seien »die Marseillaise der expressionistischen Rebellion« gewesen.<sup>13</sup> In »kabbarettistisch-schnoddrigem«<sup>14</sup> Ton, der an die Stelle von Stimmung und Erbaulichkeit getreten ist, werden in acht endecasillabi kuriose Einzelbilder, die sich weder untereinander noch, in ihrem grotesken Tonfall, mit dem vom Gedichttitel evozierten Tiefsinn vertragen. Freilich stimmt auch nicht das »griffige Klischee expressionistischer Form- und Sprachzertrümmerung«,<sup>15</sup> denn die Reime (ein umarmender in den ersten vier Zeilen, ein Kreuzreim in der zweiten Strophe) halten zusammen, was semantisch nicht zusammenzuhalten ist, wenn auch die lyrische Faustformel, dass, was sich reimt, auch zueinander passt, hier nicht passen will. Eher erinnert die Abfolge im konsequenten Reihungsstil mit scharfen Zäsuren – mit Ausnahme des Enjambements zu Beginn der zweiten Strophe – an die »noch in den Kinderschuhen steckende Technik des frühen Films, einen ruckhaft-abrupten Bilderwechsel«<sup>16</sup> und an die Nummernabfolge im Zirkus oder Varieté. Nacheinander und ohne erkennbare Ordnung werden riskante Vorgänge beschrieben, flankiert von den lustigen Darbietungen, die wir vom Pausenclown kennen, – der Bürger mit Schnupfen, der seinem Hut hinterherläuft. Privates Unglück, Naturkatastrophen und technische Unglücke stehen unverbunden nebeneinander und verweisen auf die mediale Versorgung der Bürger, die in der Sensationspresse von Sturmfluten lesen (Vers 4) oder sich im Kintopp von den Katastrophenbildern einstürzender Eisenbahnbrücken schockieren lassen (letzter Vers).

Das Gedicht reflektiert also durch präzise eingestreute Worte und Bilder seine Entstehung dank massenmedialer Information über Natur- und technische Katastrophen. Die Reihung dieser Informationen und Bilder gehorcht wieder dem Prinzip der kumulativen Reihung von Ereignissen, bevorzugt solchen, wie sie aus dem Zirkus vertraut sind. Dass sie im Zirkus wirken, obwohl sie sich keiner etablierten ästhetischen Ordnung verdanken, und dass sie sich dort als Bestandteil einer Ästhetik des vierten Standes bewährt haben, die sich um *Aptum* und *Decorum*, um aristotelische Einheiten und um die Kontinuität der Motive nicht weiter schert, macht ihre besondere Attraktivität für das vom Hass auf das Bürgertum und seinen hegemonialen Kulturaufbau erfüllte ästhetische Bewusstsein der Expressionisten aus. Was den Bürger düpiert und seiner Kunst vor die Füße spuckt, das kann nicht ganz schlecht sein.

13 Becher: *Prinzip*, S. 37.

14 Herrmann: *Hoddis*, S. 57.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 59.

Auch wenn Ernst Jünger mit seinem Kriegstagebuch *In Stahlgewittern*, einer affirmativen Darstellung des Ersten Weltkriegs, sich vom kreatürlichen Vitalismus der Expressionisten distanzierte zugunsten der aristokratischen und konservativen Haltung einer ungerührten ›desinvoltura‹,<sup>17</sup> bleibt er dem Lebensgefühl des Expressionismus doch in vielem verwandt – das wird deutlich an einem seiner wenigen Gedichte, einer lyrischen Ekphrasis, die den Eindruck einer Tuschzeichnung von Alfred Kubin aus dem Jahre 1902 suggestiv wiedergibt.

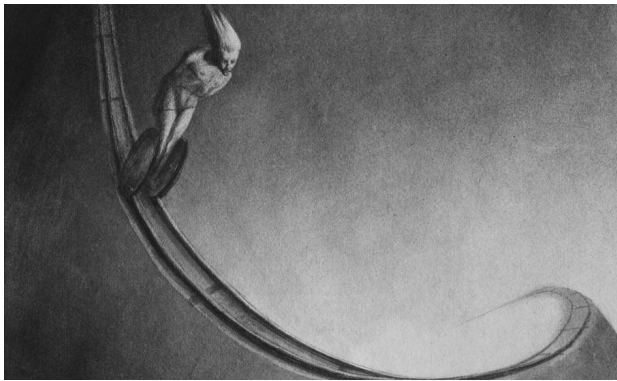


Abb. 6: Alfred Kubin: *Der Mensch*

Alfred Kubin, der Verfasser des Romans – seines einzigen – *Die andere Seite* (1909), dem wohl programmatischsten Roman der europäischen Phantastik, war vor allem als Illustrator von Texten Edgar Allan Poes und E.T.A. Hoffmanns hervorgetreten, deren Unheimlichkeit seine nervöse Zeichentechnik in schwarzer Tusche noch zu steigern vermochte. Den Eindruck einer frühexpressionistischen Erfahrung von Verlorenheit und Bodenlosigkeit geben sein Bild, eine aquarellierte Tuschezeichnung, und Jüngers ihm gewidmeten Verse wieder:

Ernst Jünger

**Kubins Bild »Der Mensch«**

Traum, hirndurchglüht, wird Vision, Krystall,  
Urfrage Sein zu Wahnsinn, Katarakt:  
Aufrechter Mensch, geschleudert in das All,  
Orkan im Haar, bleich, einsam, nackt.

Ausschnitt endloser Kurve dämmert Welt,  
Absturz in Dunkel, transzendenter Schwung,

17 Vgl. Bohrer: *Ästhetik*.

Aufschrei das Leben, jäh aus Nichts geschneilt,  
Ein Rampenlicht zu irrem Zirkusschwung.

Wer mit Jüngers Werk vertraut ist, wird an das Szenario, das Jünger in seinem Kurzesay *Das Entsetzen* in seiner Sammlung *Das abenteuerliche Herz* beschrieben hat, denken.<sup>18</sup> Der zunehmend sich beschleunigende Sturz durch die übereinander geschichteten Bleche erinnert an den Katarakt, mit der Kubins Mensch, eine androgyn wirkende Figur, unaufhaltsam und immer schneller, schwankend auf der Achse zwischen zwei Rädern, die abschüssige Bahn ins gleißend helle Licht herabrast.

Jüngers Verse rufen, wie Helmut Kiesel in einer kleinen, pointierten Interpretation beobachtet hat, die »Leitvokabeln des Expressionismus (Traum, Hirn, Vision, Glut, Urfrage, Sein, Wahnsinn, Mensch, All, Orkan, Dämmerung, Sturz, Schrei, Nichts, Transzendenz, Irre)« auf.<sup>19</sup> Ein Stenogramm von Begriffen, die um Ekstase und Untergang, aber auch um Moderne und Hybris kreisen, bildet acht dahinjagende Verse aus, die zugleich angstbesetzt und lustbetont wirken. Der Rhythmus der kraftvollen und hochpathetischen Vokabeln, der sich auch von der Strophengrenze nicht bremsen lässt, folgt dem Schema des Staccato. Die beiden Vierzeiler, in die das Gedicht sich gliedert, kennen zwar das Kreuzreimschema, aber keine semantische Kohärenz mehr. Die hektische Akkumulation der expressionistischen Chiffren verleiht einer ganz auf isolierte Momente des Sturzes zusammengedrängten negativen Erfahrung Ausdruck – eben die, die Jünger an andere Stelle als *Entsetzen* beschrieben hat. Die Rasanz des Vorgangs, der »Orkan im Haar« des Akteurs, erinnert an die Virtuosität eines Artisten, der zu »irrem Zirkussprung« ansetzt. In der halsbrecherischen Kunst des Zirkusartisten, der den Tod riskiert, in einer dem Design einer Achterbahn nachempfundenen Versuchsanordnung und in einer auf dramatische Höhepunkte gedrängten Sprache findet die entgrenzte Daseinserfahrung des expressionistischen Menschen ihren Ausdruck.

Was an van Hoddis' und Jüngers Gedichten ausgeführt wurde, ließe sich mutatis mutandis auch an anderen expressionistischen Gedichten und sogar am expressionistischen Theater belegen, das zur gleichen Zeit die Form des Stationendramas ausprägt, das sich nicht länger dem pyramidalen Schema beugt, sondern exemplarische Stationen eines Lebens reiht – von Georg Kaiser bis zu Ernst Barlach wohl die privilegierte Dramenform im expressionistischen Jahrzehnt.<sup>20</sup> Um dem medienkomparatistischen Anspruch

18 Vgl. Jünger: *Herz*, S. 35f.

19 Kiesel: *Anthologie*.

20 Vgl. Stefanek: *Dramaturgie*.

des Themas zu genügen, folgen hier noch einige Hinweise auf intermediale Aspekte von Bildender Kunst und Prosa.

Als Thema behauptet der Zirkus einen dominierenden Platz in der expressionistischen Malerei, vor allem in Werken, die im Umkreis der Künstlergruppe *Die Brücke* entstanden sind. Auch dem bildkünstlerischen Expressionismus ist an einer radikalen Absage an die Tradition gelegen, die verdächtigt wird, mit dem trägen Konformismus des wilhelminischen Zeitalters paktiert zu haben. Die Verwerfungen betreffen aber nicht nur den Mief der traditionellen akademischen Malerei, sondern auch den Impressionismus, der zu Beginn gleichfalls als Provokation der Konvention gegolten hatte. Aber seiner gefälligen Orientierung an Schönheit stellt der Expressionismus unmissverständlich agitatorische Absichten entgegen: Er will aufrütteln, beunruhigen, schockieren und abstoßen. Seine Intentionen und Mittel sind daher denen der Impressionisten genau entgegengesetzt: Es geht nicht um die angemessene Wiedergabe flüchtiger Augenblickserfahrungen, sondern um die Provokation durch das radikal subjektive Bekenntnis zu Anliegen von existenzieller Dringlichkeit – dem entspricht das Arbeiten mit einer vom Naturvorbild abgelösten, unnatürlichen Farb- und Formenwelt und die forcierte Hinwendung zum Bereich des Kreatürlichen, des Hässlichen und Tabuisierten.

Schon der Name, den sich die Künstlergruppe um Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Otto Müller und zeitweise auch Emil Nolde bei ihrer Gründung 1905 in Dresden gab, verweist auf die Affinität zum Zirkus, denn er geht mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Friedrich Nietzsches Schrift *Also sprach Zarathustra* zurück, der unter anderem in der 4. Vorrede das Bild der Brücke verwendet:

Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde.

Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückbleiben, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. [...] Ich liebe die großen Verachtenden, weil es die großen Verehrenden sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem anderen Ufer.<sup>21</sup>

Einem gestürzten Seiltänzer bringt Zarathustra denn auch besondere Verehrung entgegen.

Die Welt des Zirkus ist nicht zufällig eines der populärsten Motive des vitalistischen Exotismus: Drahtseiltänzer, Löwenbändiger, Clowns, mehr oder weniger exotische Tänzer in abenteuerlichen Posen, das alles in grellen Farben, wie sie auch von kleinen Wanderzirkussen bevorzugt werden.

21 Nietzsche: *Zarathustra*, S. 281f.



Zu den bekanntesten Bildern in diesem Kontext zählt Kirchners *Zirkusreiterin* von 1913.



Abb. 7: Ernst Ludwig Kirchner: *Zirkusreiterin* (1913)

Im Unterschied zur Kunstreiterin, »die gewöhnlich in langem Kleid und Zylinder auftrat, hebt die sich die Zirkusreiterin als athletisches Pendant ab. Sie gibt den Blick auf den Körper frei. Diese Reiterin soll keine kalte Amazone sein. Sie ist begehrtter Körper und Versprechen der Sünde«. <sup>22</sup> Kirchners malerisches Interesse galt aber nicht nur der Reiterin, auch dem Pferd, das sich mit der Reiterin von rechts in einem Linksbogen nach vorn bewegt. Kirchner simuliert diesen Eindruck, indem er verschiedene Bewegungsphasen miteinander verknüpft. Der hintere Teil des Pferdes ist in der Seitenansicht zu sehen, der vordere in der Dreiviertelsicht. Die Schnittstelle wird bedeckt durch die seitlich in der Schlaufe hängende Reiterin. <sup>23</sup>

Brade verweist auf die Akzentuierung der vertikalen Position der Tänzerin durch den hinteren Zeltmast und die Zuschauerbalustrade, die sich aber nicht gegen den bildbeherrschenden diagonalen Bewegungsimpuls

<sup>22</sup> Bose/Brinkmann: *Circus*, S. 122.

<sup>23</sup> Vgl. die detaillierte Bildbeschreibung in Brade: *Zirkus- und Varietébilder*, v.a. S. 58.

des Pferdekörpers durchsetzen kann. Es scheint fast, als wolle das Pferd aus der Manege stürmen, aber die im Fußboden angerbrachten Fähnchen und der Bewegungsimpuls des Pferdes erzwingen das Einschwenken in den Manegenkreis und verdeutlichen die paradoxe Bewegung, die durch die eigentümlich gestauchte Darstellung der Manege und dem damit kontrastierenden Hochformat des Bildes noch verstärkt wird. Die Bildregie lässt den Blick des Betrachters über die Zuschauerin und den Clown – die spitze Mütze und die karierten Hosen legen jedenfalls nahe, dass es sich um eine Clownsfigur handelt –, zuletzt auf der Reiterin verweilen: Kirchner lenkt »kreisförmig den Blick in die Manege zurück und ersetzt [...] den fehlenden rechten Kreisbogen, ohne auf die spannungsreiche Drehbewegung im Manegenrund zu verzichten«. <sup>24</sup>

Damit gelingt es Kirchner, das Seherlebnis des Zirkuszuschauers im Medium der Malerei wiederzugeben: Wichtig ist das emotionale Erleben, nicht die Abbildtreue: Daher der Verzicht auf ein integrales Seherlebnis, das Desinteresse an den Zuschauern, die ungenierte Darstellung der entblößten Artistin, der überwältigende Eindruck der Wucht des Pferdes, die gestauchte Perspektive.

In den letzten Jahren ist Kirchners Bild auch in der Literaturwissenschaft im Zusammenhang mit Kafkas 1920 erschienener Erzählung *Auf der Galerie*, einem kleinen erzählerischen Wunderwerk aus nur zwei Sätzen, intensiv rezipiert worden. Wegen seiner Kürze sei sie vollständig zitiert:

Franz Kafka: *Auf der Galerie*

Wenn irgendeine hinfallige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhammer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters. Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Salto mortale das Orchester mit aufgehobenen



Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.<sup>25</sup>

Wohl keine Erzählung brachte in vergleichbarer Dichte und Kürze, auf nicht einmal einer Druckseite, Glanz und Elend des Zirkuslebens literarisch so pointiert zur Geltung wie Franz Kafkas *Auf der Galerie*. Zur paradoxalen Dichte des Textes gehört bereits sein Titel, weil er die Aufmerksamkeit auf die Galerie, nicht die Manege lenkt, während der Text sich in erster Linie an der Artistin in der Manege, nicht am Besucher auf der Galerie interessiert zeigt. Die kleine Geschichte besteht aus nur zwei parallel gebauten und komplexen Sätzen, in denen jeweils ein Gedankenstrich den Perspektivwechsel von der Artistin in der Manege auf den Besucher auf der Galerie einleitet.<sup>26</sup> Die erste Hypotaxe beschreibt im syntaktischen Gerüst eines Konditionalsatzes im Konjunktiv die Realität des Zirkuslebens, seine Armut, seine Niederlagen, das Elend der Akteure und die Brutalität ihrer Lebensbedingungen: eine »hinfallige, lungensüchtige Kunstreiterin« werde vom »peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef« immerzu angetrieben – »monatelang ohne Unterbrechung«, bei ohrenbetäubender Musik und unter dem anfeuernden Klatschen des Publikums, auf einem »schwankenden Pferd« im »Kreise rundum« zu reiten – die trostlose Szene einer fremdbestimmten Künstlerin, die zu einer Endlosschleife im Manegenrund verurteilt scheint: die ermüdete, armselige Variation von Kubins und Jüngers Katarakt. Der mitleiderregende Vorgang ruft daher, eingeleitet durch den Gedankenstrich, das Wunschbild eines beherzten Besuchers auf, der in die Manege stürzt, um dem Elend Einhalt zu gebieten. Der zweite Satz behauptet, seinem einleitenden Statement »Da es aber nicht so ist« folgend, in einem Kausalsatz im Indikativ das genaue Gegenteil: er erzählt vom Zauber der Manege, von der Anmut und dem herzlichen Einvernehmen seiner Künstler, und vom Rausch des Gelingens. Seine Kunstreiterin ist schön und gesund, der Direktor ihr hingebungsvoll ergeben und fürsorglich, die Aufführung ein gelungenes Spektakel, dem das Publikum seinen Applaus nicht als herzlose Anfeuerung, sondern als »Huldigung« darbringt, während die Künstlerin »hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück

25 Kafka: *Drucke*, S. 262f.

26 Eine präzise sprachliche und stilistische Analyse bei Hermes: *Galerie*. Auf die Analogie zur Wenn-Phrase in Goethes *Werther* hat N.C. Wolf (*Anklänge* S. 252), hingewiesen.

mit dem ganzen Zirkus teilen will«. Wieder lenkt ein Gedankenstrich mit einer ausdrücklichen Bekräftigung des vorab Gesagten – »– da dies so ist« – die Aufmerksamkeit auf den Besucher, der nun sein Gesicht auf die Brüstung legt und »weint [...], ohne es zu wissen«.

Wenn man die Schlusswendung zum weinenden Galeriebesucher nicht als Revision des vorab Gesagten verstehen will, oder gar als beschämtes Eingeständnis des Besuchers, die Reiterin, einem voyeuristischen ›comme il faut‹ entsprechend, als sich prostituierende Künstlerin wahrgenommen zu haben,<sup>27</sup> sondern als ein glückliches oder erleichtertes Weinen konjiziert, dann scheint der Text mit seiner grammatischen Strategie, die Modi zu vertauschen, die Realität des Zirkuslebens zur Kenntlichkeit entstellt zu haben: Das, was sein sollte, ein gerechter Lohn für die Leistung der Artistin, beschreibt er im Indikativ, und was bedauerliche Realität ist, Ausbeutung und soziales Elend, im Konjunktiv. Der Text wäre dann, abweichend von der Realität der Lebensbedingungen des Fahrenden Volkes, eine utopische Phantasie, die sich ihres Illusionismus so sehr schämt, dass sie ihre Hoffnungen in den ›modus irrealis‹ setzt; oder aber eine Kritik an der Naivität der Zirkusbesucher, sich von Sensationen beeindrucken zu lassen, aber die Härte der Übung und die Brutalität der Lebensverhältnisse von Artisten nicht wahrnehmen zu wollen. Diese Kritik ist sich ihrer Berechtigung so sicher, dass sie den ›modus realis‹ gebraucht. In beiden Fällen erscheinen die Reaktionen des Besuchers »auf der Galerie« als angemessene, an den Lebensverhältnissen und den Empfindungen der Künstler empathisch teilnehmende Reaktionen: im ersten Fall als Empörung, im zweiten als Beschämung.

Der Vergleich mit bildkünstlerischen Darstellungen der Zirkusreiterin macht den erotischen Subtext der Erzählung und vielleicht auch die ritterliche und die peinliche Reaktion des Besuchers verständlicher. Das bezieht sich einerseits auf Toulouse-Lautrecs Gemälde *Au cirque Fernando, l'écuyère* von 1887–1888, in dem eine der typischen Rothaarigen dieses Malers im Damensitz auf einem Pferd, eher einer schwerfälligen Rosinante als einem Vollblüter, trotz des peitschenschwingenden Direktors eher träge und desinteressiert die Manegeneinfassung entlangtrabt.

27 Vgl. dazu N. C. Wolf: *Anklänge*, S. 278.

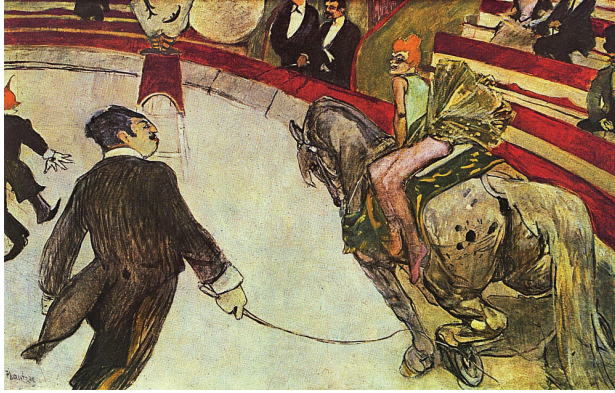


Abb. 8: Henri de Toulouse-Lautrec:  
*Au cirque Fernando, l'écuyère* (1887–1888)

Andererseits ist auch ein Gemälde von George Seurat (*Cirque*) von 1891 als Einflußquelle genannt worden: es zeigt eine elfenhaft auf dem Rücken eines Schimmels im vollen Galopp voltigierende Tänzerin, während die Körperbewegungen des eleganten Direktors dem Schwung von Pferd und Tänzerin zu folgen scheinen und im Vordergrund ein Harlekin in Rückenansicht den Vorhang zum Spektakel öffnet.

Norbert Christian Wolf kann in seiner gründlichen, die Ausstellungsgeschichte der Bilder berücksichtigenden Darstellung wahrscheinlich machen, dass eine Kenntnis dieser Bilder durch Kafka zwar nicht auszuschließen, aber unwahrscheinlich ist.<sup>28</sup> Gleichwohl erlaubt der Rückgriff auf Greenblatts Konzept der zirkulierenden kulturellen Energie die Annahme, dass Kafka mit seiner Erzählung an dem zu seiner Zeit ungemein präsenten Topos der faszinierenden und abstoßenden Zirkuswelt partizipiert.<sup>29</sup>

Beide Gemälde stellen den Dressur- und Tanzakt als erotisches Schaustück aus, aber während bei Seurat die impressionistische Eleganz der Vorführung und die eher gleichmütigen Zuschauer der Szene ihre Frivolität nehmen, tritt bei Toulouse-Lautrec die Beschwerlichkeit der prostitutiven Selbstaussstellung auch angesichts der Zuschauer als potenziellen Freiern in Wartestellung in den Vordergrund.<sup>30</sup> Bei aller offensichtlichen Diskrepanz partizipieren beide Bilder am erotischen Mythos der Kunstreiterin.<sup>31</sup>

28 Ebd., S. 265–270; vgl. auch Ladendorf: *Kunstgeschichte*, S. 304f.

29 Greenblatt: *Literaturgeschichte*.

30 Nach Schlingmann könnte »der aggressive Realismus von Toulouse-Lautrec dem ersten Absatz und der elegante Impressionismus von Seurat dem zweiten Absatz von Kafkas Text zugeordnet werden«. (Schlingmann: *Kafka*, S. 113)

31 N. C. Wolf: *Anklänge*, S. 269.



Abb. 9: Georges Seurat: *Cirque* (1890–1891)

Kirchners *Zirkusreiterin* forciert die subkutane Erotik von Seurats Gemälde durch die wie ein Opfer auf dem Pferderücken ausgebreite, nackt wirkende Tänzerin. Fast ostentativ stellt die Szene im Bild der Artistin, die ihre Haut zu Markte trägt, die Nähe von Kunst und Prostitution aus.<sup>32</sup> Aber auch dieses Bild hat Kafka so wenig zur Kenntnis nehmen können wir ein weiteres Bild, *Reitakt* von Otto Dix (um 1923), das gleichfalls in diese ikonographische Tradition gehört, wenn es sie auch provozierend aufbricht: Zwar findet sich auch hier die Trias aus Zirkusdirektor, Reiterin und Pferd, aber in einer unmissverständlichen Erotisierung, die ausführt, was bei Toulouse-Lautrec und Seurat noch der heimlichen Phantasie der Betrachter überlassen blieb. Die Anmut der Voltigeuse auf diesem Bild ist der Peitschenschnur des Jugendstils verwandt. Ihr Körper, ganz Linie, befindet sich in einer Pirouette nach rechts, während sie von einem Schleier in Linksdrehung umschlungen wird: Die Tänzerin tanzt selbstgenügsam

32 N. C. Wolf: *Anklänge*. Norbert Christian Wolf kann sich auf die Einsicht eines Kunstwissenschaftlers berufen: N. Wolf: *Kirchner*, S. 45f.



und selbstvergessen in intimer Verschlingung mit sich selbst. Die roten Schuhe auf dem Sattel, die rote Blüte im Dekolleté, die rote Mähne und der fast grotesk nach hinten gereckte Po lassen sie weniger als Zirkusreiterin denn als Parodie auf eine begehrende und begehrte Varietétänzerin erscheinen, während der Herr im Frack und Zylinderhut eher erschrocken dem gleichfalls außer Rand und Band geratenen Pferd in die Zügel greift, als wolle er ein durchgehendes Pferd aufhalten, während er doch eher die Entfesselung weiblicher Lust zu fürchten hat.

Gegenüber der verspielt impressionistischen Darstellung Seurats, der karikaturistisch-impressionistischen Toulouse-Lautrecs und der spöttischen von Otto Dix hat Kirchners Zirkusreitern den Vorzug expressionistischer Unmittelbarkeit: er verzuckert nicht die Reitdressur zu feenhafter Verspielt-heit, er entlarvt auch nicht die triste Realität von Dressur und Autorität und amüsiert sich auch nicht über die erotischen Phantasien der Zuschauer, er gibt in eigenwilliger Gestaltung und unter trotziger Missachtung der ästhetischen Konvention das Zirkuserlebnis in bildkünstlerischer Entsprechung zu seinem Gegenstand wieder: in der furiosen Diagonale, mit der das Pferd gleichsam durch das Bild galoppiert, in der Stauchung der Perspektive, die mit dem gleichsam unnatürlichen Hochformat der Manege eine eigentlich unmögliche Kreisform zumutet, die wiederum den Betrachter in eine fast körperliche Nähe zu dem furiosen Ritt versetzt, in der Hingabe der Reiterin, die den genießend-sadistischen Blick des männlichen Zuschauers nicht leugnet, aber für diesen Moment einer kreatürlichen Eintracht aller Geschöpfe hinnimmt. Mit dieser Absage an Darstellungskonventionen, die das Gewaltsame verschönen und das Kreatürliche stilisieren, greift Kirchner auf die Präsentationsästhetik des Zirkus zurück. Wer dem Zuschauer abverlangt, das Risiko seiner Artisten zu achten, muss auch dem Künstler das Recht zugestehen, dem Zuschauer das Äußerste zuzumuten.

## Literaturverzeichnis

- Andriopoulos, Stefan: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München: Fink 2000.
- Anz, Thomas: *Phantasien über den Wahnsinn. Expressionistische Texte*. München: Hanser 1980.
- Becher, Johannes R.: *Das poetische Prinzip*. Berlin: Aufbau 1957.
- Benjamin, Walter: *Erfahrung und Armut*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. II*. Hgg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 213–219.

- Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. Berlin, Frankfurt/M.: Wien: Ullstein 1983.
- Bose, Günter; Brinkmann, Erich: *Circus. Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst*. Berlin: Wagenbach 1978.
- Brade, Johanna: *Die Zirkus- und Varietébilder der »Brücke« (1905–1913) – zwischen Bildexperiment und Gesellschaftskritik. Zu Themenwahl und Motivgestaltung*. Diss. Masch. Berlin 1913.
- Brittnacher, Hans Richard: *Zirkus – »Zigeuner« – Fahrendes Volk*. In: *Austrian Studies: Literaturen und Kulturen: eine Einführung. Anlässlich der Emeritierung von Roland Innerhofer*. Hgg. Desiree Hebenstreit, Arno Herberth, Kira Kaufmann, Rebecca Schönsee. Wien: Praesens 2020, S. 483–489.
- Eichhorn, Kristin; Lorenzen, Johannes S. (Hgg.): *Expressionismus 06 (2017): Wahnsinn*. Berlin: Neofelis 2018.
- Greenblatt, Stephen: *Was ist Literaturgeschichte?* Mit einem Kommentar von Catherine Belsey. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
- Gunning, Tom: *The Cinema of Attraction. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*. In: *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. Hg. Thomas Elsaesser. London: British Film Institute 1990, S. 56–62.
- Hermes, Roger: *Auf der Galerie*. In: *Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1994, S. 215–232.
- Herrmann, Helmut G.: *Jakob van Hoddis. Weltende*. In: *Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik*. Mit einer Einleitung von Kurt Pinthus. Hg. Horst Denkler. München: Fink 1971, S. 56–69.
- Hoddis, Jakob van: *Weltende*. In: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Hg. Kurt Pinthus. Hamburg: Rowohlt 1959, S. 39.
- Jünger, Ernst: *Sämtliche Werke Bd. 22: Späte Arbeiten, Vertstreutes. Aus dem Nachlass*. Hg. Liselotte Jünger. Stuttgart: Klett Cotta 2003.
- Jünger, Ernst: *Das abenteuerliche Herz*. In: Ders.: *Werke Bd. 9*. Stuttgart: Klett Cotta 1979, S. 35f.
- Jürgens, Anne-Sophie: *Poetik des Zirkus. Die Ästhetik des Hyperbolischen im Roman*. Heideberg: Universitätsverlag Winter 2016.
- Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten (1935)*. Hgg. Hans-Gerd Koch, Wolf Kittler, Gerhard Neumann. Frankfurt/M.: Fischer 1994.
- Kafka, Franz: *Der Hungerkünstler*. In: Ders.: *Erzählungen*. Frankfurt/M.: Fischer 1983, S. 191–200.
- Kiesel, Helmut: *Zu Ernst Jüngers »Kubins Bild Der Mensch«*. Frankfurter Anthologie. »Frankfurter Allgemeine Zeitung« (18.7.2020).
- Kirschnick, Sylke: *Vom Rand ins Zentrum und Zurück, Moderner Zirkus und moderne Metropolen*. In: *Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte, Inszenierungen, Netzwerke*. Hg. Paul Nolte. Köln: Böhlau 2016, S. 53–64.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films (1947)*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.
- Krause, Frank (Hg.): *Expressionismus und Gender*. Göttingen: V & R Unipress 2010.
- Ladendorf, Heinz: *Kafka und die Kunstgeschichte*. »Wallraf-Richartz-Jahrbuch« 23 (1961), S. 293–326.
- Laun, Jürgen: *Männer – Tiere – Sensationen. Männlichkeitsentwürfe in deutscher und dänischer Zirkusliteratur 1837–1913*. <urn:nbn:de:gbv:8-diss-28408>.
- Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman (1932)*. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972.

- Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurter Ausgabe. Hg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M.: Fischer 1985.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Hg. Karl Schlechta. München: Hanser 1966, S. 275–561.
- Schlingmann, Carsten: *Franz Kafka*. Stuttgart. Reclam 1995.
- Schönert, Jörg: *Der Irre von Georg Heym. Verbrechen und Wahnsinn in der Literatur des Expressionismus*. »Der Deutschunterricht« 42 (1990), S. 84–94.
- Schönfeld, Christiane: *Dialektik und Utopie. Die Prostituierte im deutschen Expressionismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Stefanek, Paul: *Zur Dramaturgie des Stationendramas*. In: *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Hg. Werner Keller. Darmstadt: WBG 1976, S. 383–404.
- Szabo, Sacha-Roger: *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte*. Bielefeld: Transcript 2006.
- Wolf, Norbert Christian: *Anklänge und Ansichten, ›High‹ gegen ›Low‹. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Kafkas Kurzprosastück *Auf der Galerie**. »Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 58 (2014), S. 246–280.
- Wolf, Norbert: *Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938. Am Abgrund der Zeit*. Köln, Los Angeles: Taschen 2003.



Jörg Jungmayr | Freie Universität Berlin, jungmayr@zedat.fu-berlin.de

## Princip und Este

Die Figuren des Gavrilo Princip und des Franz Ferdinand Habsburg-Este in den Romanen von Ludwig Winder (*Der Thronfolger*) und Milo Dor (*Der letzte Sonntag*)

### 1. Ludwig Winder

Der Journalist und Schriftsteller Ludwig Winder (1889–1946),<sup>1</sup> von Max Brod nach dem Tod Kafkas zu so etwas wie dem Kronprinzen des Prager Kreises gekürt, ist einer der wichtigsten Vertreter der pragdeutschen Literatur. Er debütierte 1917 mit dem Roman *Die rasende Rotationsmaschine*, dessen Thema die Manipulation der öffentlichen Meinung mit Hilfe der neuen Massenkommunikationstechniken ist. In seinem wohl wichtigster Roman, *Die jüdische Orgel* von 1922,<sup>2</sup> geht es um jüdische Existenz in den Extremen von Orthodoxie und Assimilation, von religiösem Rückzug und sexueller Enthemmtheit. Trotz seiner großen Qualitäten hat Winder nie die Würdigung erfahren, die er eigentlich verdient hätte. Seine Neuentdeckung, die ihm Max Brod gewünscht hat, ist bis heute ausgeblieben.<sup>3</sup> Die Gründe dafür

In welchem Verhältnis stehen ein Attentäter und seine zu tötende Zielperson zueinander? Dieser komplexen Frage gehen Ludwig Winder in *Der Thronfolger* und Milo Dor in *Der letzte Sonntag* nach. In beiden Romanen spielen das Attentat von Sarajevo vom 28. Juni 1914 und die beiden darin involvierten Hauptpersonen Gavrilo Princip (Attentäter) und der österreichische Thronfolger Franz Ferdinand von Habsburg-Este (zu tötende Zielperson) eine zentrale Rolle. Wie die beiden Autoren bei der Beantwortung der Frage nach dem Verhältnis von Attentäter und Zielperson ganz unterschiedliche (Erzähl-)wege gehen, das soll im vorliegenden Aufsatz untersucht werden.

1 Vgl. zu ihm Jungmayr: *Der Prager Kreis um Max Brod*, S. 305ff.; Serke: *Böhmische Dörfer*; Steinfeld: *Ludwig Winder*.

2 Winder: *Die jüdische Orgel*.

3 Vgl. Brod: *Der Prager Kreis*, S. 168: »Winder ist einer jener früh vollendeten Dichter, denen die Nachwelt Ehre und

liegen einmal in seiner von den Nazis erzwungenen Emigration nach England, die ihn vom deutschen Sprachraum abschnitt, zum andern paradoxerweise in der Nachkriegsrezeption Kafkas, die Kafka als singuläres Ereignis zelebrierte und darüber den Kontext der pragdeutschen Literatur verdrängte.

Der kurz vor dem Ende der tschechoslowakischen Republik zeitgleich in deutscher und tschechischer Sprache erschienene Thronfolgerroman,<sup>4</sup> in »Deutschland [...] verfemt und in Österreich verboten [...]«,<sup>5</sup> nimmt als historisch-politische Biographie im Œuvre Winders eine Sonderstellung ein. Der Autor holt darin weit aus und geht bis auf die bourbonische Monarchie des Königreichs beider Sizilien zurück (Franz Ferdinands Mutter ist die Tochter Ferdinands II., des berühmten ›Re Bomba‹), um die individualpsychologischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen für die fatale Persönlichkeitsstruktur des Thronfolgers herauszuarbeiten. Als Franz Ferdinand 1892/93 eine als Expedition kaschierte Weltreise unternimmt, deren eigentlicher Zweck die Heilung von seiner Tuberkulose ist, lernt er in New York die föderative Verfassung der USA kennen, die ihn zu einer Vision über die Neuorganisation der Habsburger Monarchie inspiriert:

Vielleicht wäre das die Lösung aller Probleme des Reichs: die Vereinigten Staaten von Österreich-Ungarn. Jede Nation hätte ihren Staat im Staat zu bilden, jeder könnte sich frei entwickeln, jeder wäre für sich verantwortlich, einer könnte den andern nicht unterdrücken, einer den andern nicht mit Eifersucht und Neid verfolgen – und alle zusammen wären Ein glückliches Reich, Ein großer Staat mit einem glücklichen Kaiser an der Spitze.<sup>6</sup>

Für Winder gibt es im Leben des Thronfolgers zwei folgenreiche Ereignisse, die beide – sei es nun Zufall oder beabsichtigte datenkabbalistische Verknüpfung – auf einen 28. Juni fallen. Am 28. Juni 1900 verzichtet er in einem Renunziationsakt für seine möglichen, aus der morganatischen Ehe mit Sophie Chotek entstammenden männlichen Nachkommen auf den Thron; nur so kann er seinen eigenen Anspruch auf die Nachfolge Kaiser Josephs aufrecht erhalten. Der 28. Juni 1914 wird dann ein unfreiwilliger Akt der Renunziation sein, als er und seine Frau in Sarajewo dem Attentat des Gavrilo Princip zum Opfer fallen.

In unmittelbarer Konsequenz auf den 28. Juni 1900 bilden sich in der Monarchie zwei Machtzentren heraus: die Militärkanzlei Franz Ferdinands im Schloss Belvedere, die in Fundamentalopposition zu Schloss Schönbrunn

Liebe schuldet. Ich zweifle nicht daran, daß man ihn neu entdecken wird [...].«

4 Winder: *Der Thronfolger*. – Broukalová: *Ludwig Winder als Dichter der menschlichen Seele*.

5 Haas: *Viele Feinde und wenig Ehre*.

6 Winder: *Thronfolger* 1938, S. 179f.

steht, wo der alte Kaiser und sein »Mumienkabinett«<sup>7</sup> das Sagen haben. Franz Ferdinand rückt von seinen Föderalisierungsplänen ab, die sich auf Grund der besonderen staatsrechtlichen Bedingungen (ungarisches, böhmisches Staatsrecht) nicht realisieren lassen.<sup>8</sup> Der in den Augen des Thronfolgers fatale Dualismus der Monarchie muss aufgesprengt werden, das trialistische Modell beginnt allmählich Form anzunehmen. Es ist freilich ein Modell, das die konstitutionelle Beteiligung der Bevölkerungsgruppen von vorherein ausschließt.<sup>9</sup> Aber auch das trialistische Konzept, das ein »aus Kroatien, Bosnien und der Herzegowina, Dalmatien und dem Küstenland« gebildete[s] dritte[s] Staatsgebiet der Monarchie vorsieht, mit dessen Hilfe die ungarische Suprematie zerschlagen werden soll,<sup>10</sup> scheitert letztendlich an der inneren Zerrissenheit des Thronfolgers, die keine positiven Ideen mehr zulässt. »Er liebte keine großen Ideen mehr. Nur sein Haß war unverändert, die Rachsucht, die Sehnsucht, den Feinden zu vergelten, was sie ihm angetan hatten.«<sup>11</sup> Wie auf der Jagd, der er mit krankhafter Obsession frönt, sieht er in seinen Kritikern und Opponenten nur noch das Wild, das »zur Strecke«<sup>12</sup> gebracht werden muss.

Im letzten Drittel des Romans verdichten sich die gesellschaftlichen und politischen Verwerfungen der Zeit, in denen Franz Ferdinand weniger als ein planvoller Akteur als vielmehr als ein von seinen Phobien Getriebener gezeigt wird.

Nachdem das trialistische Modell zur Wirkungslosigkeit verurteilt ist, tritt die explosive Situation auf dem Balkan in den Blickpunkt des Romans. Durch die beiden Balkankriege 1912/13 wird Serbien zum eigentlichen Gegenspieler der Donaumonarchie. »Ein erstarktes Serbien«, so der Generalstabschef Franz Conrad von Hötzendorf zum Thronfolger, »werde, von einem erstarkten Rußland unterstützt, Österreich den Garaus machen«.<sup>13</sup> Die Planspiele, die zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs führen, nehmen konkrete Formen an:

Leichtfertige Diplomaten, ehrgeizige Generale, verbrecherische Geschäftemacher und halbwüchsige Patrioten, deren nationalistischer Rausch sich unversehens in Blutrausch wandelte, arbeiteten einander in die Hände, ohne es zu wissen. Sie jagten einander Angst

7 Ebd., S. 372.

8 Ebd., S. 322ff, 337ff.

9 Ebd., S. 380.

10 Ebd., S. 393

11 Ebd., S. 400.

12 Winder: *Thronfolger*, S. 400.

13 Ebd., S. 403.

ein, um die Vernunft zu töten, sie wollten die Welt mit Angst erfüllen, um die Verbrechen, die sie planten, zu entschuldigen.<sup>14</sup>

Im sechsten, mit Sarajevo überschriebenen Teil stellt Winder die in Serbien wie in Bosnien-Herzegowina operierenden und in Konkurrenz zueinanderstehenden national-irredentistischen Geheimorganisation vor. Es sind dies in Serbien die regierungsfeindliche und aus Offizieren bestehende ›Schwarze Hand‹, ›Crna ruka‹, und in Konkurrenz dazu die dem serbischen Kronprinzen und dem Ministerpräsidenten Pašić nahestehende ›Weiße Hand‹. Aus Bosnien stammt die Organisation ›Mlada Bosna‹, ›Junges Bosnien‹, die sich aus »halbwüchsige[n] grüne[n] Junge[n], verhungerte[n] Proletarierkinder[n], Gymnasiasten, Lehrlinge[n]«<sup>15</sup> rekrutiert. Kopf der ›Schwarzen Hand‹ ist der Generalstabsoffizier Dragutin Dimitrijevic, »Verschwörerhüptling und Dynastienstürzer«,<sup>16</sup> seine rechte Hand ist der Major Voja Tankosic. Die ›Mlada Bosna‹ operiert sowohl von Sarajevo als auch von Belgrad aus. In Sarajevo leitet der Lehramtskandidat Danilo Ilic das Exekutivkomitee der ›Mlada Bosna‹. Winder schildert ihn als innerlich zerrissen zwischen dem Drang, sich in einem Attentat heroisch aufzuopfern, und dem Versprechen an seine Mutter, eine einfache Wäscherin, sich nicht auf gefährliche Aktivitäten einzulassen. Ein Anschlag auf den bosnischen Landeschef Potiorek scheiterte bereits an diesem Widerspruch. Zur Belgrader Gruppe der ›Mlada Bosna‹ gehören der Typograph Nedelko Cabrinovic, Sohn eines österreichischen Spitzels und einer Mutter, die der »Habsburgermonarchie« mit »wildem, erotischem Haß«<sup>17</sup> gegenübersteht, der Gymnasiast Trifko Grabez, Sohn eines Popen, ein attraktiver junger Mann, dessen Figur Winder in gewisser Hinsicht als das Gegenstück zu Franz Ferdinands Bruder, dem »schönen Otto« anlegt, sowie last not least dessen bester Freund, der Bauersohn Gavriilo (Gavro) Princip, »klein, schwächig, unschön«,<sup>18</sup> der der unbestreitbare Anführer der Gruppe ist.

In gewisser Hinsicht berühren sich dessen extreme Positionen mit denen von Franz Ferdinand. Während der Thronfolger von der Vorstellung durchdrungen ist, als großer Alleinherrscher über seine Völker gesetzt zu sein und von dieser Position aus seine Völker glücklich zu machen, ist Princip der »aus dem Volk herausgegangene« asketische Fanatiker, Verächter

14 Ebd., S. 415.

15 Ebd., S. 419.

16 Ebd., S. 418. – Die Schreibung der slawischen Namen ist von Winder übernommen.

17 Ebd., S. 430.

18 Ebd., S. 431.

ehrgeiziger Offizierscliquen, der eine große Tat vollbringen und »das Volk glücklich« machen will.<sup>19</sup>

Alle betrachteten den Gymnasiasten Gavrilo Princip als ihren klügsten, ernstesten und reifsten Mitkämpfer. Der Bauernsohn Princip, der nach Belgrad durchgebrannt war, weil er die drückende Luft im Machtbereich des Generals Potiorek nicht ertragen hatte, hungerte in Belgrad, sprach wenig, erging sich nicht wie seine Freunde in Beschimpfungen der Feinde [...], sondern sagte: »Mit Phrasen und begeisterten Worten ist keinem zu helfen, nur die Tat kann uns helfen!«<sup>20</sup>

Er ist bereit, für seine Tat zu sterben, deren Ziel es ist, für alle Südslawen die Freiheit zu erringen. Worin diese »große Tat« bestehen soll, wird Princip klar, als Cabrinovic einen Briefumschlag aus Sarajevo erhält, der nichts weiter als einen Zeitungsausschnitt enthält, aus dem hervorgeht, dass sich der österreichische Thronfolger im Juni 1914 zu Armeemanövern nach Bosnien begeben will. Princip sieht seine Mission darin, »das Haupt der Kriegspartei«, die »Bestie« Franz Ferdinand, zu erschießen, entweder mit »andere[n] Helfer[n]« oder aber »im Notfall« »auch allein«.<sup>21</sup> Der Eisenbahner Milan Ciganovic vermittelt den drei Freunden einen Kontakt zu Major Tankosic von der »Schwarzen Hand«, der seinerseits auf der Suche nach jungen Bosniern ist, die bereit sind, den Thronfolger zu töten. Princip, Grabez und Cabrinovic nehmen Schießunterricht bei dem erfahrenen Untergrundkämpfer (»Komitadschi«) Ciganovic und nehmen von ihm nach Absolvierung des Unterrichts Bomben, Pistolen und Zyankali, mit dem sie sich nach erfolgtem Attentat töten sollen, in Empfang. Die serbische Regierung, die Kenntnis von den Attentatsplänen erhalten hat, versucht die drei Bosnier an der Grenze festzuhalten, aber ihnen gelingt es trotzdem, mitsamt den Waffen über die Grenze zu kommen und nach Sarajevo zu gelangen. Dort nimmt Princip Kontakt mit Ilic auf, der vor den letzten Konsequenzen des Attentats zurückschreckt und einen Krieg mit Serbien befürchtet. Ganz anders Princip. Er ist der »unerschütterlichen« Überzeugung, »daß unsere Tat das Ende der Unterdrückung, das Ende der Knechtschaft bedeutet«.<sup>22</sup>

Am 28. Juni 1914, dem Tag, an dem das Thronfolgerpaar Sarajewo besucht, beziehen die Verschwörer Position. Als die Autokolonne des Thronfolgers an Ilic vorbeifährt, wird diesem schwarz vor Augen, und er kann nicht schießen. Cabrinovic dagegen schleudert eine Bombe auf den Konvoi, verletzt aber nur den Oberstleutnant Merizzi, der im Wagen hinter dem Thronfolger sitzt. Franz Ferdinand und seine Frau Sophie gelangen

19 Ebd., S. 435.

20 Ebd., S. 431.

21 Ebd., S. 432.

22 Ebd., S. 466.

unverletzt zum Empfang im Rathaus. Aber auf der Rückfahrt, als der Chauffeur des Thronfolgerautos versehentlich in die falsche Straße einbiegt und wendet, nutzt Princip die Gunst des Augenblicks. Zum ersten und letzten Mal steht er dem verhassten Thronfolger direkt gegenüber und gibt zwei Schüsse auf das Auto ab:

Der erste traf den Thronfolger in den Hals. Mit dem zweiten wollte Princip den General Potiorek töten; aber einer der Umstehenden stieß an den Ellenbogen des Schießenden, so daß die Schußrichtung verschoben wurde: das Projektil durchfuhr das Holz der Karosserie und das Roßhaar der Polsterung, dann drang es in Sophiens Unterleib.<sup>23</sup>

Princip verschwindet in dem Moment aus dem Roman, als er versucht, sich mit Zyankali das Leben zu nehmen. Das Gift wirkt nicht und er wird schwerverletzt, »aus vielen Wunden« blutend, »festgenommen«.<sup>24</sup>

Der Roman endet mit der Aufbahrung der Leichen des Thronfolgerpaars in der Wiener Hofburgkapelle, bei der das Hofzeremoniell unerbittlich an der unterschiedlichen »Rangordnung der Toten«<sup>25</sup> festhält, und mit der anschließender Überführung der beiden in die Familiengruft von Artstetten.

## 2. Milo Dor

Milo Dor (1923–2005), eigentlich Milutin Doroslovac,<sup>26</sup> wuchs in Belgrad auf und schloss sich der jugoslawischen Untergrundbewegung an. Er wurde von der deutschen Besatzungsmacht verhaftet und als Fremdarbeiter nach Wien abgeschoben. Nach seiner Befreiung blieb er in Wien, wo er den jungen, aus Bukarest geflohenen Paul Celan kennenlernte und als einer der ersten dessen exzeptionelle Begabung erkannte.<sup>27</sup> Dor war ein außerordentlich produktiver Schriftsteller, der unterhaltsam und fesselnd zu schreiben vermochte, und doch über dem ›delectare‹ nie das ›prodesse‹, die politische Aufklärung vergaß. So stellte er 1988 in *Die Leiche im Keller. Dokumente des Widerstands* gegen Dr. Kurt Waldheim Beiträge seiner österreichischen Schriftstellerkolleginnen und -kollegen zusammen, die Position gegen die Lebenslüge des UN-Generalsekretärs und österreichischen Bundesprä-

23 Ebd., S. 490.

24 Ebd., S. 491.

25 Ebd., S. 492.

26 Lajarrige (Hg.): *Milo Dor*.

27 Lauterwein: *Befremdende Freundschaft*. Vgl. auch den gemeinsam mit Reinhard Federmann verfassten Kriminalroman *Internationale Zone*, in dem die Autoren in der Figur des Petre Margul den Wienaufenthalt Celans 1947/48 nachzeichnen.



sidenten Kurt Waldheim, nicht in das NS-Regime involviert gewesen zu sein, bezogen.

In *Der letzte Sonntag*<sup>28</sup> hat Dor unveröffentlichte Aussagen und Aufzeichnungen, die im Zusammenhang mit der Untersuchung des Attentats von Sarajewo erstellt wurden, ausgewertet, wobei er nicht bloß einen dokumentarischen Bericht vorlegt, sondern mit Hilfe der Dokumente ein Psychogramm der handelnden Personen erstellt und sie damit zu handelnden Romanfiguren mit einem je eigenen biographischen Kontext macht.

Die Findung der Wahrheit, die sich der Untersuchungsrichter Pfeffer zum Ziel gesetzt hat, läßt jedoch auch für die Phantasie eines Erzählers genügend Spielraum. So ist aus diesem Menschen, den es in ähnlicher Form tatsächlich gegeben hat, eine Romanfigur entstanden, die mit ihrer Auffassung von Recht und Gerechtigkeit in einer Welt voll Unrecht und Haß zwangsläufig scheitern muß.<sup>29</sup>

Während im Thronfolgerroman von Winder Princip im Vergleich zu Franz Ferdinand eher als eine Randfigur in Erscheinung tritt, wird er bei Dor nach und nach zum wichtigsten Gegenpart des Untersuchungsrichter Leo Pfeffer, der eher zufällig – er ist zur Zeit des Attentats im Rathaus – mit der Untersuchung des Falls beauftragt wird. Seine Aufgabe besteht in der Rekonstruktion der beiden Anschläge auf das Thronfolgerpaar. Franz Ferdinand und seine Frau sind lediglich Nebenfiguren, die nur noch insofern eine Rolle spielen, als sie nach ihrer Ermordung den Anlass zur gerichtlichen Untersuchung geben.

Noch während des Empfangs für das Thronfolgerpaar im Rathaus wird der stark misshandelte Čabrinović,<sup>30</sup> der mit seiner Bombe lediglich den Obersten von Merizzi verletzt hat, zum Verhör gebracht, bei dem sich Pfeffer erste Informationen zu Person und Tathergang verschafft. Kurz danach wird eine zweite, ebenfalls schwer misshandelte Person ins Rathaus gebracht: Gavrilo Princip, der den Thronfolger und seine Frau erschossen hat. Beide geben an, Einzeltäter zu sein. Aber um diese und alle weiteren Fragen zu klären, muss Pfeffer die beiden Attentäter zunächst einmal der Gewalt der prügelnden Polizisten entziehen und sie einem ordentlichen Untersuchungsverfahren zuführen.

Bevor Pfeffer am Tag nach dem Attentat wieder mit den Verhören fortfährt, reflektiert er seine eigene Rolle in diesen Untersuchungen. Eigentlich ist er für Fragen der Pressezensur zuständig, und nun muss er sich in

28 Dor: *Der letzte Sonntag*. Vgl. dazu: Strigl: *Die Geschichte umschreiben*.

29 Dor: *Der Letzte Sonntag*, S. 7.

30 Bei Dor in der Schreibung Tschabrinowitsch. Dor gibt die Eigennamen in der graphischen Schreibung wieder. Im Folgenden werden die Eigennamen in der graphischen Realisation mit dem zum Kroatischen gehörigen Phoneminventar zitiert.

einen politischen Prozess einarbeiten, dessen Dimensionen noch gar nicht absehbar sind. Leo Pfeffer entstammt einer assimilierten jüdischen Familie aus Essek (Osijek). Er fühlt sich als Kroat und gehört so einer doppelten Minderheit an: einmal als Jude, einmal als Kroat in der von Ungarn dominierten Reichshälfte. Seine Laufbahn hat er in der bosnischen Provinzstadt Bihać begonnen, wo er sich, seinem rechtspositivisten Verständnis folgend, für die Rechte eines bosnischen Bauern eingesetzt hat.

Er tröstete sich mit dem Gedanken, es gäbe keine schlechten Gesetze, alles hänge nur von deren Anwendung ab, und er wollte dafür sorgen, daß sie gerecht und ohne Rücksicht auf Herkunft und Ansehen der beteiligten Personen angewandt wurden, in der festen Überzeugung, daß er auf diese Weise durchaus im Sinne seines höchsten Auftraggebers, seiner apostolischen Majestät des Kaisers handelte.<sup>31</sup>

Im Verlauf der Verhöre wird ihm zunehmend deutlich, dass er und seine jüdischen Freunde, der Gerichtsarzt Dr. Sattler und der sozialdemokratische Anwalt Dr. Zistler, Fremde im eigenen Land sind: »Während er [...] an die beiden Männer dachte, [...] fiel ihm plötzlich auf, daß seine besten Freunde Juden waren. [...] Vielleicht rückten sie näher zusammen, weil sie alle irgendwie Außenseiter waren und sich zudem in einem fremden Land befanden.«<sup>32</sup>

Die Hauptverdächtigen geben zunächst an, auf alleinige Initiative gehandelt zu haben, und leugnen kategorisch jeglichen Kontakt untereinander. Erste Anhaltspunkte, die dem Untersuchungsrichter Aufschlüsse über die Persönlichkeit der Beschuldigten geben, bietet die Lektüre, die bei ihnen gefunden wurde. Bei Princip ist das ein Gedichtband des serbischen Lyrikers Milan Rakić (1876–1938), in dem Princip das Gedicht »über ein armseliges, zerschundenes Pferd«<sup>33</sup> unterstrichen hat, während es bei Ilić die Schriften von Bakunin, Wilde und Kropotkin sowie die sozialistische Zeitschrift »Die Glocke«<sup>34</sup> sind, in der Ilić publiziert hat, so im Mai 1914, als er dem bosnischen Sozialismus vorwirft, aus »geldschaufelnden Bossen« zu bestehen,<sup>35</sup> oder im Juni 1914, als er sich mit Karl Marx und dessen Position zu den kolonialisierten Balkanvölkern auseinandersetzt.<sup>36</sup>

Im Verlauf seiner Untersuchungen, während derer er auch die Tatorte und Treffpunkte der Attentäter in Augenschein nimmt, konzentriert sich Pfeffer auf die Befragung von Čabrinonović, Ilić und Princip sowie auf den

31 Dor: *Der letzte Sonntag*, S. 89.

32 Ebd., S. 134.

33 Ebd., S. 107.

34 »Zvono«. Hg. dieser Zeitschrift war Jovan Smitran.

35 Dor: *Der letzte Sonntag*, S. 120.

36 Ebd., S. 121.

später inhaftierten Trifko Grabež. Die Verhöre finden nun nicht mehr im überfüllten Rathaus statt, wo es nach »Angst und Schweiß riecht,<sup>37</sup> sondern in der Apotheke des Garnisonsgefängnisses. In diesem Raum mit seinem therapeutischen Weiß<sup>38</sup> sind die Gesprächspartner vor dem brutalen Zugriff der Polizei, die sich bis dahin in die Verhöre eingemischt hatte, sicher.

Zunächst kann Pfeffer die Mauer des Schweigens bei Čabrinović durchbrechen. Er erhält nähere Aufschlüsse über die Motivation des Attentäters – Vernichtung des »faulen Österreichs«, dessen wichtigster Repräsentant Franz Ferdinand ist, und Errichtung eines freien Jugoslawien.<sup>39</sup> Aus den Verhören ergeben sich außerdem erste Hinweise auf Serbien, wobei Čabrinović zunächst von den Beziehungen zwischen der ›Schwarzen Hand‹ und dem ›Jungen Bosnien‹ abzulenken versucht. Schließlich erzählt Čabrinović, wie er Princip und dessen Freund Grabež in Belgrad kennengelernt hat, wie sie durch den Komitadschi (Freischärler) Ciganović an die Waffen gekommen sind und auf welchem Weg sie diese nach Sarajevo geschmuggelt haben. Pfeffer fällt auf, »daß es eine gewisse Kluft zwischen den beiden Studenten und dem jungen Arbeiter gab, die offenbar zu Reibereien und Streitigkeiten führte.«<sup>40</sup> Der führende Kopf des Attentats, das ergibt sich aus dem Verhör mit Čabrinović, ist Princip, der die Positionen der Attentäter entlang der Route des Erzherzogs festlegt und die Waffen verteilt.

Zwischen den Verhören kommt in Pfeffer eine Erinnerung an seine Schulzeit in den Sinn, in der sich exakt seine jetzige Rolle als Untersuchungsrichter widerspiegelt. Bei einer Theateraufführung hat er in Schillers Wilhelm Tell den Part des Landvogts zu übernehmen, obwohl er viel lieber den Tell gespielt hätte. »[...] man hatte ihn aber schon damals der Obrigkeit zugeteilt, so daß er dauernd Schwierigkeiten hatte, sich der ihm aufgezwungenen Rolle anzupassen.«<sup>41</sup>

Der entscheidende Durchbruch in den Verhören gelingt Pfeffer, als sich Princip zu einer vollumfänglichen Aussage bereit erklärt, die sie sich »im großen und ganzen«<sup>42</sup> mit den Aussagen Čabrinovićs deckt. Princip erzählt von dem armseligen Belgrader Milieu, in dem sie als Studenten hausten, von dem komplizierten Transport der Waffen über die Grenze nach Tuzla

37 Ebd., S. 106.

38 Ebd., S. 128: »Sie saßen in der bisherigen Apotheke des Garnisonsgefängnisses, die mit einigen weißen Regalen voller Schachteln, Säckchen, Tiegel und Fläschchen, einem weißgestrichenen Tisch und drei ebenso weißgestrichenen Sesseln ausgestattet war [...]«.

39 Ebd., S. 141.

40 Ebd., S. 167.

41 Ebd., S. 190f.

42 Ebd., S. 199.

und von dort mit Hilfe Ilićs nach Sarajevo. Wichtig ist es Princip, die nicht an den Vorbereitungen zum Attentat Beteiligten zu entlasten und alle Verantwortung auf sich zu nehmen. Eine Verschiebung des Attentats, wie sie Ilić vorgeschlagen hat, ist für Princip nie in Frage gekommen, weil in ihm »eine gewisse krankhafte Sehnsucht danach erwacht war«.<sup>43</sup>

Erst nach dem Geständnis Princip's beginnt Pfeffer, sich mit der Person des ermordeten Thronfolgers zu beschäftigen. Franz Ferdinands uralte Genealogie, sein immenser Reichtum, sein pathologischer Jagdrausch, die Machtpolitik seines Schattenkabinetts, all das steht in »völligem Kontrast« zum »Attentäter, ein[em] schwächliche[n], blauäugige[n] Jüngling, der einem namenlosen Geschlecht entstammte«.<sup>44</sup> Pfeffer interessiert sich aber nicht nur für die ideologischen Motivationen und politischen Ziele Princip's, sondern ebenso für dessen familiären Hintergründe. Princip entstammt eben gerade nicht einem »namenlosen Geschlecht«, sondern einer großen orthodoxen Bauernfamilie, die sich bei näherem Hinsehen aus dem Dunkel der Anonymität zu lösen und konkrete Gestalt anzunehmen beginnt. Die Familie Princip war, so erfährt Pfeffer von seinem Freund Sattler, so etwas wie eine Ordnungsmacht in den Bergen der Herzegowina, deren Aufgabe es nicht nur war, »das osmanische Reich gegen alle Überfälle aus dem venezianischen und später aus dem österreichischen Küstengebiet zu verteidigen, sondern auch alle Verbindungswege von Schmugglern und Räubern freizuhalten«.<sup>45</sup>

In der Analyse des rückständigen Agrarlandes Bosnien stimmen die Akteure des Attentats trotz unterschiedlicher ideologischer Positionen überein.<sup>46</sup> Ilić und Grabež geben zu Protokoll, in letzter Minute vor einer aktiven Beteiligung am Attentat zurückgeschreckt zu sein, weil sie glauben, das Attentat schade den Südslawen mehr als dass es ihnen nütze.

Im Gegensatz zu ihnen ist Princip der Ansicht, dass es Fälle gibt, in denen ein Attentat unumgänglich ist, nämlich dann, wenn es gilt, einen Tyrannen zu beseitigen. Pfeffer empfindet an diesem Punkt so etwas wie Solidarität mit Princip, er fragt sich aber, ob ihm nichts übrig geblieben ist,

43 Ebd., S. 203.

44 Ebd., S. 206.

45 Ebd., S. 213.

46 Ebd., S. 220: »Wir hassen Österreich nicht, aber Österreich hat nach dreiunddreißigjähriger Herrschaft in Bosnien die Zustände nicht geändert, unsere Agrarprobleme nicht gelöst. Neun Zehntel unseres Volkes sind Bauern, denen das Land nicht gehört, das sie bebauen. Sie klagen, sie leiden, ohne Schulen, ohne Kultur. Das hat uns verletzt. Wir haben die Leiden unseres Volkes mitempfunden, und wir hassen das Erzhaus nicht.«

»als zu schießen«, oder ob »das Ganze nur ein Ergebnis von falschen Voraussetzungen und falschen Konsequenzen« ist, »die man daraus gezogen hat«. <sup>47</sup>

Je mehr Pfeffer in die Vorstellungswelt der am Attentat Beteiligten eindringt, je mehr die sinnlich wahrnehmbare Außenwelt Sarajevos mit ihren Farben, Gerüchen und Geräuschen seinem Blickfeld entschwindet, desto mehr laufen seine Untersuchungen ins Leere. Schließlich muss er feststellen, dass die österreichische Regierung gar kein Interesse an seinen Untersuchungsergebnissen hat, sondern lediglich einen Vorwand sucht, um Serbien den Krieg erklären zu können. Und so bleibt Pfeffer nichts anderes übrig, als das Ultimatum der k.u.k. Regierung an Serbien vom 23. Juli 1914<sup>48</sup> und die zwei Tage später erfolgte Antwort Serbiens<sup>49</sup> aus der Zeitung zur Kenntnis zu nehmen. Obwohl sich Serbien bemüht, den Forderungen Österreichs weitestgehend zu entsprechen, setzt sich die Kriegsmaschinerie unaufhaltsam in Bewegung, und am 28. Juli 1914 erklärt Österreich-Ungarn Serbien den Krieg.

Unter Zugrundelegung der Gerichtsprotokolle schildert Milo Dor das Attentat und seine unmittelbaren Folgen aus der subjektiven Perspektive Pfeffers und der Attentäter. Franz Ferdinand fungiert in diesem Zusammenhang allenfalls als Symbolfigur, deren Biographie, wenn überhaupt, nur marginal interessiert. Ganz anders verhält es sich bei Ludwig Winder: Für ihn ist die Biographie des Thronfolgers von zentraler Bedeutung, weil nur aus ihr seine multiethnischen Reformpläne verständlich werden.<sup>50</sup> Und auch durch die Ermordung Franz Ferdinands und den Ausbruch des Ersten Weltkriegs verlieren sie nichts von ihrer brennenden Aktualität. Im Gegenteil: 1937, als der Thronfolgerroman Winders erscheint, bilden sie den utopischen Gegenentwurf zu dem aggressiven monoethnischen Nationalismus Hitlers, der zielstrebig zum Zweiten Weltkrieg führt.

47 Ebd., S. 230.

48 Der Wortlaut des Ultimatums ist auf S. 252–256 abgedruckt.

49 Die Antwort Serbiens ist auf S. 256–266 abgedruckt.

50 Auch bei Bruno Brehms 1931 zum ersten Mal erschienenen Long- und Bestseller *Apis und Este* spielen die Reformpläne Franz Ferdinands eine große Rolle. Allerdings sind sie vornherin zum Scheitern verurteilt, denn geschichtliche Entwicklung zu etwas Neuem hin kann bei Brehm nur in der Zerstörung des Bestehenden bestehen. Deswegen ist bei ihm Serbien auch kein »kleiner dreckiger Balkanstaat« (Josef Roth), sondern Motor des historisch notwendigen Prozesses. Der eigentliche Gegenspieler Franz Ferdinands ist bei Brehm der Oberst Dragutin Dimitrijević (Apis), der strategische Kopf der ›Schwarzen Hand‹. Gavrilo Princip kommt in diesem Kontext eher die Rolle eines ausführenden Organs als die eines selbständig handelnden und verantwortlichen Akteurs zu. – Zu Brehms *Apis und Este* vgl. Jungmayr: *Die Throne stürzen*.

## Literaturverzeichnis

- Brod, Max: *Der Prager Kreis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
- Broukalová, Jindra: *Ludwig Winder als Dichter der menschlichen Seele und der Wirklichkeit. Ein Beitrag zur Betrachtung des Romans Der Thronfolger. Ein Franz Ferdinand Roman im Kontext des erzählerischen Werks seines Verfassers*. Praha: Univ. Karlova, Pedagogická Fak. 2008.
- Milo Dor: *Der letzte Sonntag. Bericht über das Attentat von Sarajewo*. Wien, München: Amalthea 1982.
- Dor, Milo; Federmann, Reinhard: *Internationale Zone*. Wien, Berlin: Medusa 1984.
- Haas, Franz: *Viele Feinde und wenig Ehre*. »Neue Zürcher Zeitung« (9.6.2014). Online: <<https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/viele-feinde-und-wenig-ehre-1.18317257?reduced=true>>.
- Jungmayr, Jörg: *Der Prager Kreis um Max Brod*. In: *Literatur und Anthropologie*. Hgg. Jeremy Adler, Gesa Dane. Göttingen: Wallstein 2014, S. 260–308.
- Jungmayr, Jörg: *Die Throne stürzen. Bruno Brehms Habsburger Trilogie*. In: *Europa im Schatten des Ersten Weltkriegs*. Hgg. Marijan Bobinac, Wolfgang Müller-Funk, Andrea Seidler, Jelena Spreicer, Aleš Urválek. Tübingen: Narr Francke Attempto 2021, S. 299–323.
- Lajarrige, Jacques (Hg.): *Milo Dor: Budapest – Belgrad – Wien. Wege eines österreichischen Schriftstellers. Symposion. Paris, 16.–17. Mai 2003*. Salzburg: Müller 2004.
- Lauterwein, Andréa: *Befremdende Freundschaft. Milo Dor und Paul Celan*. In: *Milo Dor*. Hg. Jacques Lajarrige. Salzburg: Müller 2004, S. 149–169.
- Serke, Jürgen: *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*. Wien, Hamburg: Zsolnay 1987, S. 142–161.
- Steinfeld, Patricia-Charlotta: *Ludwig Winder (1889–1946) und die Prager deutsche Literatur. Teil 1: Bibliographie*. Dettelbach: Röhl 2009.
- Strigl, Daniela: *Die Geschichte umschreiben. Milo Dors Roman »Der letzte Sonntag«*. In: *The Long Shots of Sarajevo 1914*. Hgg. Vahidin Preljević, Clemens Ruthner. Tübingen: Narr 2016, S. 505–516.
- Winder, Ludwig: *Der Thronfolger. Ein Franz-Ferdinand Roman*. Zürich: Humanitas 1938 [1937] (Neue Auflage: Mit einem Nachwort von Ulrich Weinzierl. Wien: Zsolnay 2014; Tschechisch: *Následník trůnu. Román o Františku Ferdinandovi*. Praha: Fr. Borový 1938).
- Winder, Ludwig: *Die jüdische Orgel*. Wien, München, Berlin: Rikola 1922 (Neue Auflage: Hg. und mit einem Nachwort vers. von Herbert Wiesner. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1999).



Primus-Heinz Kucher | Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Primus.Kucher@aau.at

## Ernst Toller im Kontext Wiener Aufführungsdebatten der 1920er Jahre

Explorationen eines komplexen und verdrängten Feldes engagierter Theaterpraxis

### I.

In den erstaunlich spärlichen und oft wenig zuverlässigen Arbeiten zur österreichischen Theatergeschichte der Zwischenkriegszeit, zu ästhetischen Debatten über dramatische Konzepte und deren gesellschaftspolitische Kontextualisierung kommen der Name Ernst Toller und die Rezeption seines in Österreich aufgeführten Werks nur sehr am Rande vor.<sup>1</sup> Das machte zuletzt die Einleitung der Dissertation von Simone Bigeard deutlich: Auf etwa zwanzig Seiten wird keine einzige Toller-Arbeit aus der österreichischen germanistischen bzw. theaterwissenschaftlichen Forschung angeführt. Die in den USA (ab 1954) entstandenen Beiträge des in Wien gebürtigen

Im vielfältigen Spektrum der Wiener Theateraufführungen und Theaterdebatten der 1920er Jahre nahmen die (spät)expressionistischen Stücke Ernst Tollers, begleitet von einer aufmerksamen Berichterstattung über den Fall Toller, einen erstaunlich breiten Raum ein. Tollers Präsenz und Bedeutung hat allerdings in der österreichischen Literatur- und Theatergeschichtsschreibung bislang keine angemessene Berücksichtigung gefunden; sie ist insbesondere nach 1945 konsequent ausgegrenzt worden. Der Beitrag rekonstruiert diese Präsenz anhand der polarisierenden Kritiken und thematisiert dabei auch dramenästhetische Potenziale, die Tollers Stücke im Zug ihrer Inszenierungen in den zeitgenössischen Theaterbetrieb einbrachten.

1 Die einzige Ausnahme stellt die Studie *Literatur und Austromarxismus* von A. Pfoser (1980) dar, in der mit Bezugnahme auf zeitgenössische Zeitungsberichte sowie auf statistische Auswertungen von Befragungen auch Angaben zur Toller-Präsenz, z.B. zur *Hinkemann*-Aufführung (1924), zu den 12.000 verkauften Theaterkarten für *Hoppla, wir leben* (1927) sowie zu einer Lesung (1932) angeführt sind (S. 62, 150, 194). Kein Hinweis auf Toller findet sich dagegen in der Darstellung von E. Glaser (1981) oder K. Zeyringer/H. Gollner (2012).

und 1938 vertriebenen Walter H. Sokel<sup>2</sup> sind dafür ebenso wenig zu reklamieren wie die von Stefan Neuhaus in Innsbruck initiierte, jedoch in Koblenz/Landau zu Ende geführte neuere Briefe-Edition.<sup>3</sup> Dieser ernüchternde Befund steht jedenfalls in einem merkwürdigen Kontrast zur zeitgenössischen Aufmerksamkeit, die Ernst Toller entgegengebracht wurde und die sich keineswegs bloß ideologischer Nahverhältnisse, etwa zu Exponenten der Kulturpolitik des Roten Wien, verdankt. Im Gegenteil, seit 1917 haben Zeitungen wie Kritiker, die dem bürgerlichen Lager zurechenbar sind, wie z.B. das »Neue Wiener Journal«, die »Neue Freie Presse«, die »Wiener Morgenzeitung«, das (auch in Österreich gelesene) »Prager Tagblatt«, aber auch regionale Organe (»Salzburger Volksblatt«, »Linzer Tagespost«), regelmäßig über die Haftbedingungen des Dichters, über seine dramatischen Projekte und Aufführungen berichtet oder Berichte anderer Zeitungen übernommen. Von der Häufigkeit der Bezugnahmen her gesehen, übertraf das Interesse der erwähnten bürgerlichen Organe im Zeitraum 1917–1921 sogar jenes links positionierter wie der »Arbeiter-Zeitung«, des »(Neuen) Tag« und der Wiener »Roten Fahne«, ein Verhältnis, das sich allerdings ab 1923/24 zugunsten letztgenannter verschob.<sup>4</sup> Tollers Beteiligung am revolutionären Experiment der Münchener Räterepublik, die ihn politisch nicht minder exponierte wie literaturgeschichtlich, um seine dramenästhetische Leistung nachhaltig zu überschatten, hat das Gros der frühen publizistischen Beiträge zunächst nicht negativ konditioniert. Auch die brieflichen Kontakte zu Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig sowie die publizistischen Interventionen durch den »Tage-Buch«-Herausgeber Stefan Großmann seit 1919 dokumentieren dies und kontrastieren spätere Zuschreibungen.<sup>5</sup> Insbesondere Großmanns im »Neuen Wiener Journal« veröffentlichten Tagebuch-Berichte, z.B. anlässlich der Ermordung von Gustav Landauer, haben Toller nachdrücklich der die Gewalt ablehnenden Fraktion innerhalb der Führungsriege der Räterepublik zugeschlagen: »Ihm [G. Landauer] und seinem jungen Freunde, dem

2 Vgl. Walter H. Sokel: *The Writer in Extremis. Expressionism in Twenties-Century German Literature*. Stanford: Stanford Univ. Press. 1959 (dt. Ausgabe 1960).

3 Vgl. Bigeard: *Ernst Toller*, S. 1–20. Die Briefe-Ausgabe, veröffentlicht 2018, ist auch online zugänglich: *Ernst Toller. Briefe 1915–1939. Digitale Ausgabe*. Hgg. M. Gerstenbräun, St. Neuhaus, G. Scholz, V. Schuchter, I. Zanol. 2017. <<http://tolleredition.de>>. Dazu auch die Besprechung von G. Pichler: *Zeugnisse einer Epoche*.

4 Gemäß ANNO *Historische Zeitungen und Zeitschriften* (<[www.anno.onb.ac.at](http://www.anno.onb.ac.at)>) finden sich 1919–1922 knapp 90 Nachweise in bürgerlichen Zeitungen gegen 37 in linksorientierten; 1923–24 war dieses Verhältnis mit etwa 150 zu 140 bereits ausgeglichen.

5 Betr. Großmann vgl. seine auch in Österreich besprochene Schrift *Der Hochverräter Ernst Toller* (1919) sowie die für Toller Partei ergreifenden Feuilletons im »Neuen Wiener Journal« vom 13.5. oder vom 11.6.1919; ferner vgl. Tollers Brief an Rilke vom 29.9.1920 sowie an St. Zweig aus dem Jahr 1921.

Dichter Ernst Toller, war es zu danken, daß kein revolutionäres Tribunal auch nur ein einziges Todesurteil fällte.«<sup>6</sup>

Nichtsdestotrotz hat Tollers gesellschaftspolitisches Engagement, das oft mit seinem Werk gleichgesetzt wurde, nach 1945 wesentlich zu seiner Exklusion aus der theatergeschichtlichen Realität der Ersten Republik beigetragen. Vermutlich sind auch aus diesem Grund die kontroversen Positionierungen zu den Wiener Aufführungen seiner Stücke nie systematischer in den Blick genommen worden, auch nicht im Hinblick auf ihre Funktion und Stellung in zeitgenössischen dramenästhetischen Debatten.

## II.

Neben Berichten über die Haftumstände und Beiträgen zu den erfolglos gebliebenen Versuchen vorzeitiger Freilassung, brachten Wiener Zeitungen und Zeitschriften bereits ab 1920 Texte Tollers zum Abdruck. Den Auftakt machten im August 1919 die erste Szene aus dem Drama *Die Wandlung* im »Neuen Wiener Journal« sowie im März 1920 ein Vorabdruck aus dem 1921 veröffentlichten *Masse Mensch* im »Aufbau«; ihm folgten 1921 Nachdrucke aus der *Weltbühne* im »Prager Tagblatt« sowie zwei Sonette in der »Arbeiter-Zeitung«, die zuvor in der »Glocke« veröffentlicht worden waren.<sup>7</sup> Einen Wendepunkt stellte zweifellos das Jahr 1922 dar: Zum einen gelang Toller die Vollendung der »proletarischen Tragödie« *Hinkemann*, die er mit einer programmatischen Vorbemerkung versah, in der er u.a. festhielt: »Es gibt proletarische Kunst nur insofern, als für den Gestaltenden die Mannigfaltigkeiten proletarischen Seelenlebens Wege zur Formung des Ewig-Menschlichen sind«; zum anderen erschien in dem in Wien ansässigen E.P. Tal-Verlag die Buchausgabe seines im Juli 1922 in Berlin uraufgeführten Dramas *Die Maschinenstürmer*, was auch zu Vorabdrucken in österreichischen Tageszeitungen führte.<sup>8</sup> Dabei rückte der Regisseur der Berliner Aufführung, der bereits für jene der *Wandlung* 1919 verantwortlich gezeichnet hatte, ins Rampenlicht: Karlheinz Martin, der ab 1922 Akzente auch im Wiener Regie- und Theaterbetrieb setzen sollte, beginnend mit

6 St. Großmann im »Neuen Wiener Journal«, 13.5.1919, S. 3.

7 Vgl. »Prager Tagblatt«, 8.4.1921, S. 2: *Der Frühling*; bzw. »Arbeiter-Zeitung«, 25.12.1921, S. 13; auch in der sozialdemokratischen »Salzburger Wacht« erschien am 24.12.1921 Tollers Gedicht *Ein Gefangener reicht dem Tod die Hand*.

8 »Neues Wiener Journal«, 1.4.1922, S. 4 (zur »proletarischen Kunst«); Vorabdrucke (erster Akt) der *Maschinenstürmer* erschienen im Grazer »Arbeiterwillen« (4.7.1922, S. 1f.) sowie in der »Salzburger Wacht« (8.7.1922, S. 10f.).

Gastinszenierungen im Raimundtheater (Hauptmann, Strindberg, Wedekind) sowie mit der Inszenierung der *Maschinenstürmer* im – dafür eigentlich wenig geeigneten – Wiener Komödienhaus von Juni bis August 1923. Martin war bald kein Unbekannter im Betrieb und schon gar nicht in der Kritik; ihm eilte seit 1921 der Ruf voraus, zu jenen Regisseuren bzw. Spielleitern zu zählen, die, so Max Lesser im »Neuen Wiener Tagblatt«, »mit der subtilsten Einfühlung für ihre Aufgabe die intensivste Musikalität der Wiedergabe verbinden«. <sup>9</sup> Mit ›intensiver Musikalität‹ hatte Lesser zwei Aspekte im Visier: einen in expressionistischen Stücken formgebenden sowie, im Verein mit der Lichttechnik, einen ins Mystisch-Unterbewusste zielenden, um den »dunkelströmenden Untergrund des Geschehens bloßzulegen« <sup>10</sup>. Beide Aspekte tauchten in Besprechungen der Wiener *Maschinenstürmer*-Inszenierung wieder auf, welche mit David J. Bach, Béla Balázs, Egon Friedell, Felix Salten, aber auch mit Otto Abeles, Ernst Fabri oder Karl Trebitsch prominente Literatur- und Theaterkritiker aufeinandertreffen ließ. Somit stellte sich diese Inszenierung in eine Reihe nicht nur vielbeachteter, sondern auch von unterschiedlichem ästhetisch-kritischem Verständnis und Rollenprofil geprägten Positionierungen zu Aufführungen der 1920er Jahre. An dieser Stelle darf in Erinnerung gerufen werden, dass außerhalb des traditionsorientierten Burgtheater-Programms dramenästhetische Experimente mit entsprechend polarisierenden Reaktionen auf anderen Bühnen zur Tagesordnung gehörten und sich keineswegs auf den *Reigen*-Skandal von 1921 begrenzen lassen. Das traf z.B. auf die vieldiskutierte Aufführung des *Tanja*-Stücks von Ernst Weiß zur Jahreswende 1919/20 zu, 1922 auf *Es* von Karl Schönherr oder 1923 auf *Die Schwester* von Hans Kaltneker, setzte sich 1924 mit Wedekinds *Franziska* und 1927 mit Ferdinand Bruckners *Krankheit der Jugend* fort, um nur einige repräsentative Beispiele zu nennen. <sup>11</sup>

### III.

Durch die *Maschinenstürmer*-Aufführung war die Wiener Kritik nach dem *Tanja*-Stück und dessen vorwiegend psychopathologisch, russisch-anarchisch grundierten Gewalterfahrungen rund um den Revolutionsversuch

9 »Neues Wiener Tagblatt«, 15.3.1921, S. 2: *Von der neuen Kunst!*

10 Ebd.

11 Vgl. dazu die Dokumentation *Aufführungsdebatten zwischen den Kriegen* als Teil der Plattform *Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit* (<<https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/auffuehrungsdebatten-zwischen-den-kriegen>>).

von 1905 zum ersten Mal gefordert, nicht nur regieästhetische Aspekte eines sich der Revolutionsthematik stellenden Stücks zu diskutieren, sondern sich auch zu dessen über das Ästhetische hinausweisenden Intentionen auszutauschen. An diesen Schnittstellen brachen weltanschauliche Grunddifferenzen in den Besprechungen des Stücks auf, das es auf etwa dreißig Aufführungen brachte. Denn Tollers Tragödie zu würdigen, erforderte Positionierungen zu Fragen revolutionären Handelns, zur Dialektik zwischen Klassen- und Machtverhältnissen, zu strategisch-moralischen Konzepten revolutionärer Persönlichkeiten und zur Bündnisfähigkeit über Klassengrenzen hinaus.

Für Ernst Fabri, dem späteren Vorsitzenden der österreichischen Sektion des Bundes Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller, stellte z.B. Tollers Tragödie nur einen Versuch dar, über Gerhart Hauptmanns *Weber*-Drama hinauszugehen; als »sozialistisches Drama« könne es jedoch noch nicht gelten.<sup>12</sup> Denn, und hier klingen Vorbehalte autonomen Positionen abseits der KPÖ-Parteilinie gegenüber offen durch, »dies vermag nur einer, der sich in das Weltbild des klassenbewußten, modernen Proletariats restlos einfühlt, einerlei, ob die Handlung hinter unserer Zeit zurückliegt oder nicht«.<sup>13</sup> Toller habe zwar Byrons kritischer Parlamentsrede Anregungen entnommen, auch Friedrich Engels Schrift *Die Lage der arbeitenden Klassen in England* ausgiebig zu Rate gezogen, d.h. »von vielen Seiten sein Baumaterial herbeigeschafft«. Aber er »vermochte dem großen Geiste Friedrich Engels' nicht restlos zu folgen, er vermag kein richtunggebendes Ziel zu weisen«, verharre zu sehr in Mitleid heischender Anklage und verwässere somit den Marxschen Begriff des Kampfes. Daher »fehlt die einheitliche starke Idee, welch das Wort ›Kampf‹ von bloßer Schönrede emporhebt und ihm einen faßbaren Begriff verleiht«. Fabri lässt sich gar zum schwerwiegenden Vorwurf hinreißen, Toller wolle »in Jimmy sich und seine schwankende Haltung während der bayrischen Rätediktatur rechtfertigen«. Der an der Masse und dem Rivalen John scheiternde Jimmy könne seiner Aufgabe nicht gerecht werden, weil bei ihm »anarchistisch-individualistische Anschauungen zum Durchbruch« kämen, analog zum Versagen des Dichters, dem seine »pazifistische Haut« zum Verhängnis geworden wäre: »wie der in die Politik verschlagene Toller im entscheidenden Moment hin- und herschwankte und versagte, so findet auch der Dichter keinen inneren, festen Halt«.<sup>14</sup> Dass Fabri dem Stück trotz aller Mängel, die vor allem in der mangelhaften Umsetzung von Engels' »wahren« Erkenntnissen lägen und

12 E. Fabri: *Maschinenstürmer*, »Rote Fahne«, 10.6.1923, S. 2.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 3.

der ihm unterstellten Distanz zu proletarische Lebenswelten, doch Wegweisendes zugestand, begründet er zum einen mit der mächtigen Wirkung der »ehernen« Takte des altenglischen Arbeiterlieds, zum anderen mit dem Hinweis, das Stück sei »in staatlichen Theatern Sowjetrußlands« aufgeführt worden und stünde allein deshalb dem Proletariat nahe.<sup>15</sup>

Im Unterschied zu Fabri sprach sich Felix Salten in der *Neuen Freien Presse* strikt für eine Trennung zwischen der Persönlichkeit des Autors und dem Stück aus. Präsentiere sich die Person Toller glaubwürdig als »schwärmerisch erfüllt von allen Träumen, von allen Gedanken der Menschheitsbefreiung und der Verbrüderung entzündet«, so überschattete diese »täuschende Werbekraft« sein Werk und das Ludditendrama im Besonderen.<sup>16</sup> Aufgrund der bereits zum Mythos gewordenen poetisch-jugendlichen Märtyrer-Ikone der Revolution, die sich »in die tolle Farce der Räteregierung« verstrickt, ja von ihr überrumpeln habe lassen, eilen dem Werk, das »nicht eben stark« sei, höchste Erwartungshaltungen voraus, die sich auf der Bühne jedoch nicht einlösen würden: »Er selbst ist viel stärker als sein Werk, viel wertvoller und um vieles anziehender«. <sup>17</sup> Grund dafür sei eine sehr enge Anlehnung an Hauptmann, eine quasi »naiv treuherzige [...] Nachbildung« seiner *Weber*. Dass es sich zeitaktuell »auf der höchsten Tonebene eines und desselben Fortissimoakkords« bewege, einer Hochspannung, die zugleich ermüde, gehe zu Lasten der »Entwicklung der menschlichen Gestalten« und behindere jegliches Vorwärtskommen. Was Fabri ein Zuwenig an politischer Idee und Kampf erschien, verschreckte Salten, der dem Dichter als Person hohen Respekt zollte, die dramatische Handlung selbst aber nur soweit teilte, als er in sie eine Überhöhung ins Symbolische projizieren konnte. In Jimmy ortete Salten daher weniger den Aufrührer, »sondern ein[en] Apostel des Menschentums«. <sup>18</sup> Ambivalent urteilte Salten auch über die Regieleistung Martins: Offenbar unangenehm berührt vom »Wiederholen von Tumult-, Klage- oder Gesangsszenen«, aber beeindruckt von den »malerischen Qualitäten und seiner Fähigkeit, Schauspieler zu führen, ja zu befeuern« und das »ziemlich hoch über dem Mittelmaß«. Nichtsdestotrotz fühlte sich Salten verpflichtet, seinem Lesepublikum ein Resümee anzubieten, das Skepsis jeglichem »Befreiungsdrama« gegenüber, aus dem er »keinen neuen Gedanken« heraushören könne, Ausdruck verlieh. <sup>19</sup>

15 Ebd.

16 F. Salten: *Maschinenstürmer*, »Neue Freie Presse«, 7.6.1923, S. 2.

17 Ebd., S. 1.

18 Ebd., S. 2.

19 Ebd.



Diesen distanziert argumentierenden Kritiken trat mit David J. Bach eine gewichtige Stimme entgegen, die das Stück zwar nicht vorbehaltlos, aber doch als wegweisendes einschätzte, und dies nicht nur hinsichtlich der gesellschaftspolitischen Dimension. Während Fabri und Salten die Anknüpfungen an Byron oder Hauptmann dem Dichter beinahe abfällig verrechneten, erblickte Bach in der Ausarbeitung des Byronschen *Gesang der Ludditen* und dem dieser zugrunde liegenden Parlamentsrede im Vorspiel zum Drama bereits ein Signal, verdrängte Allianzen von Literatur und sozialem Protest für Problemlagen der Gegenwart fruchtbar zu machen.<sup>20</sup> Problemlagen, die auch in den revolutionären Umbruchsjahren 1918/19 an der Tagesordnung standen und Bach an der (historischen) Figur des Jimmy Gobbett antizipiert wie tragisch bestätigt sieht. Für Bach als Redakteur der »Arbeiter-Zeitung« und Programmleiter der »Sozialdemokratischen Kunststelle«, also exponierten Vertreter der Kultur- und Kunstpraxis des Roten Wien, bedeutete die Positionierung zu Toller gleich eine mehrfache Herausforderung: einerseits dahingehend, als sie implizit die Gewaltfrage im Zuge eskalierender Protestbewegungen nicht nur in historischer Perspektive, sondern auch für seine Gegenwart mitthematisierte. Zum anderen galt es Farbe zu bekennen, welche ästhetischen Mittel dem Protest und den diesem zugrunde liegenden Hoffnungen und Tragödien angemessen und wie solche in die dramatische Ausgestaltung einzuarbeiten wären. In diesem Zusammenhang darf auf einen Beitrag Bachs verwiesen werden, in dem er im Kontext des Einsatzes der »Kunststelle« für eine Inszenierung von Euripides' *Die Troerinnen*, die am Burgtheater vor der Absetzung stand, programmatisch festhielt: »Richtung und Haltung gibt die Ueberzeugung, daß a l l e Kunst, insofern sie überhaupt Kunst ist, revolutionär ist und revolutionär wirkt«<sup>21</sup> – eine Positionierung, die den Primat des Künstlerischen über jeglichen Einspruch zu heben versuchte. Dem (gescheiterten) Münchener Räteexperiment wird damit eine Bedeutung zugewiesen, die der austromarxistischen Gratwanderung, der Suche nach einer Art dritten Weg, Warnung und Ausblick zu sein habe, d.h. einer Kanalisierung revolutionärer Potenziale unter Bedachtnahme auf eine menschheitliche Perspektive im Sinn eines moralisch vertretbaren »vorwärtsbringen[s]«. Diese müsse sich gegen die revolutionäre Geste Einzelner ebenso wie gegen die Eskalation ins Gewaltmäßige stellen, weshalb in den Revolten von 1815 wie 1919 deren Unreife sichtbar werde. Denn erst »der Aufstieg aller ist der Aufstieg jedes einzelnen. Was er will, das ist die wahre Revolution [...]. Daß er diese will

20 D. J. Bach: *Tragödie der Revolution*, »Arbeiter-Zeitung«, 6.6.1923, S. 9.

21 D. B[ach]: *Die Kunststelle der Arbeiterschaft*, »Arbeiter-Zeitung«, 30.10.1921, S. 7.

und nicht die revolutionäre Geste, daß er das glaubt, was er sagt und tut, bringt ihm den Tod.«<sup>22</sup> Bachs Bemühen, sich nicht nur thematisch, sondern auch ästhetisch auf das Drama einzulassen, ermöglicht ihm eine substanzielle Würdigung der innovativen Aspekte des Stücks und seiner Potenziale für eine zeitgemäße Regiekonzeption. Diese lägen vor allem in der Gestaltung der Beziehungen zwischen Einzelfigur und Masse sowie im Einsatz der Musik und der Sprechchöre: »[...] in allem das Drama der Masse, und so wird es auch vom Spielleiter Martin empfunden und prachtvoll gestaltet. Hilfe ist ihm auch die Musik von Klaus Pringsheim, die mit einfachsten Mitteln Bewegung, Aufstand, Empörung, Verzweiflung, Hoffnung der Masse ausdrückt.«<sup>23</sup> Insbesondere der Sprechchor schien ihm vielversprechend zu sein, obwohl dieser bis 1922/23 in Wien eine Domäne der – misstrauisch bäugten – KPÖ war, wobei der Lyriker Hugo Sonnenschein eine führende Rolle innehatte.<sup>24</sup> Wohl wurde im Rahmen einer Parteifeier schon im November 1922 Tollers Sprechchorwerk *Requiem* von einer Laiengruppe erstmals aufgeführt,<sup>25</sup> um ab 1924 schauspielerisch professionell innerhalb der *Sozialdemokratischen Kunststelle* weiter entwickelt zu werden. Doch die *Maschinenstürmer* dürften dazu den wesentlichen Anstoß gegeben haben, denn, so Bach abschließend: »[dies] zeigt eine Aufgabe für einen Sprechchor, der aus der Arbeiterschaft selbst auch in Wien erstehen soll für diese und andere Aufgaben«.<sup>26</sup>

#### IV.

Mit der *Hinkemann*-Aufführungsmatinee vom 10.2.1924 im Raimundtheater, drei Wochen nach der von Ausschreitungen begleiteten in Dresden, wurde quasi ein Toller-Jahr in Wien eingeläutet, das insgesamt drei Stücke auf etablierten Bühnen und zwei Gastaufführungen bzw. szenische Lesungen

22 D. J. Bach: *Tragödie der Revolution*, »Arbeiter-Zeitung«, 6.6.1923, S. 10.

23 Ebd.

24 Erstmals ist in der Wiener Zeitung »Die Rote Fahne« vom 18.6.1922, S. 6 von einem Sprechchor unter der Leitung von H. Sonnenschein die Rede, der im Zug einer Feier für die »Juni-Gefallenen« (von 1919) zur Aufführung kam.

25 Vgl. dazu den Bericht in der »Arbeiter-Zeitung« vom 1.12.1922, S. 6, gez. M.-r. [Markowetz].

26 D. J. Bach: *Tragödie der Revolution*, »Arbeiter-Zeitung«, 6.6.1923, S. 10. Die offizielle Einrichtung der Sprechchor-Gruppen unter Leitung von Elise Karau erfolgte im Jänner 1924, vgl. »Arbeiter-Zeitung«, 26.1.1924, S. 7. Die ersten größeren Auftritte fanden im Rahmen der Maifeier 1924 statt, wobei die Textunterlage zunächst Goethe-Gedichte, z.B. *Beherzigung* (!) bildeten (vgl. »Arbeiter-Zeitung«, 1.5.1924, S. 5) sowie beim »Reichsjugendtag« in Innsbruck, wo Szenen aus Hauptmanns *Die Weber* deklamiert wurden, vgl. »Arbeiter-Zeitung«, 19.8.1924, S. 6.

im Rahmen von Parteiveranstaltungen nach sich zog und im Dezember mit zwei vielbeachteten Leseabenden im großen Sophiensaal bzw. im Großen Konzerthaus seinen Ausklang fand.<sup>27</sup> Dem deutschen *Hinkemann* folgte Anfang August eine Bearbeitung unter dem einer Novelle Andrejews entlehnten Titel *Das rote Lachen* durch das Jüdische Künstlertheater New York unter Mitwirkung von Morris Schwartz, welche mit fünf Aufführungen im Carltheater gastierte.<sup>28</sup> Kurz danach eröffnete das Komödienhaus sein Herbstprogramm mit der österreichischen Erstaufführung der *Wandlung* am 22.8.1924, die vom Schauspieler-Regisseur Fritz Hofbauer inszeniert wurde. Unter den Parteaufführungen sei hier auf jene von *Masse Mensch* durch die Proletkult-Gruppe der KPÖ verwiesen, die für den 16.3.1924 angesetzt war, zu der sich jedoch keine weiteren Berichte finden ließen.<sup>29</sup>

Wie im Fall der *Maschinenstürmer* überwogen auch beim *Hinkemann* ambivalent-konträre Einschätzungen, die zwar der Regieleistung von Renato Mordo Zustimmung zollten, aber in der Gesamtbewertung erheblich differierten. Auffallend dabei die Zurückhaltung der sozialdemokratischen Kritik bzw. der »Kunststelle«, unter deren Schutzschirm die Inszenierung überhaupt erst möglich wurde, die sich jedoch nur in knappen Berichten niederschlug. Für die »Neue Freie Presse« ergriff wieder Salten das Wort und nahm neuerlich eine Aufspaltung in den Menschen und in den Dramatiker Toller vor, wobei Toller das Erlebnis des Krieges und der Revolution belastend in die Quere kämen: »Wieder spürt man [...] Elemente eines echten Dramatikers, Wesenszüge eines Dichters. Aber Ernst Toller haftet noch am Erlebnis des Krieges und der Umsturzeit. Er hat dieses Erlebnis weder persönlich, noch durch künstlerische Gestaltung überwunden.«<sup>30</sup> Der »unbarmherzigen Handlung«, d.h. dem Verlust der Männlichkeit infolge einer Schussverletzung und der nachfolgenden Preisgabe der Lächerlichkeit, »entsprießen viele Szenen schöner, barmherziger Menschlichkeit, viele gute Dichterworte«, aber eben dies eigne sich nicht zur Anklage, sei im Gegenteil »ganz unpolitisch«. Indem Salten dem Stück Radikalität ab- und barmherzige Menschlichkeit zuspricht, redimensioniert er die soziale Brisanz dieses Textes und ihrer Inszenierung, nicht ohne Toller im Gegenzug Sympathie für »seine feurig lodernde Jugend, von deren heißen Atemzüge man sich angeweht fühlt«, aber wohl nicht direkt tangiert werden wollte,

27 Tollers Leseabende am 5. und 6.12.1924 in den beiden ausverkauften Sälen (die gut 4000 Personen Platz boten) wurden sowohl in der »Arbeiter-Zeitung« als auch in Zeitungen wie »Neue Freie Presse«, »Neues Wiener Journal« oder »Die Stunde« gewürdigt.

28 Vgl. dazu die Besprechung von Otto Abeles in der »Wiener Morgenzeitung«, 8.8.1924, S. 5.

29 Vgl. dazu die Ankündigung in der »Roten Fahne« vom 7.3.1924, S. 6.

30 F. Salten: *Hinkemann*, »Neue Freie Presse«, 11.2.1924, S. 6.

zu versichern.<sup>31</sup> Eine spezifische Dialektik von Poetizität und Grausamkeit ortete auch Richard Götz, wenn er im »Tag« meinte: »Dieses Stück ist wunderbar zart und fein trotz aller rohen Kräfte, die darin walten.«<sup>32</sup> Irgendwo klaffe jedoch »eine Lücke«, lasse sich das tragische Einzelschicksal mit dem mitgemeinten kollektiven schwer verrechnen, könne man als Zuschauer wohl dem Sprechen und Leiden Hinkemanns folgen, weniger aber dem durchtönenden Tollerschen Eintreten für »die Verfolgten, die Unfreien«. Nichtsdestotrotz attestiert Götz dem Stück, es sei »ein gutes Stück. Das Stück eines Dichters, voll Ernst und sittlich-menschlicher Größe« – es erfordere jedoch eine wichtige Konzession, nämlich, in Toller nicht »den Kommunisten herausfinden, nur den Menschen«.<sup>33</sup>

Die zweifellos elaborierteste Auseinandersetzung legte Robert Musil in einer Besprechung vor, die allerdings in der Berliner »Deutsche Allgemeine Zeitung« erschien und aus diesem Grund auf die Debatte in Wien kaum einzuwirken imstande war.<sup>34</sup> Wie Salten oder Götz beharrte auch Musil auf dem individualistischen, antikollektivistischen, auch anarchistischen Kern, und viel mehr noch als Salten oder Götz auf dem »Leid jedes Menschen, wenn er seine Einsamkeit zwischen allen Gefährten merkt«, d.h. seine totale Exklusion aus dem Sozialen, das ihm, nicht mehr »Prachtkerl« sondern »zum Tier erniedrigt«, ein Auffangnetz bieten soll, aber nur ein »Spinnwebewebe« bereithält und daraus eine legendenhaft gestaltete »Tragik des Verrats« entwickelt<sup>35</sup> – kein politisches Stück, wohl aber »eine Dichtung«. Würden in den Hinkemann durch Toller mitunter auch »mehr Gedanken hineingestopft, als ein Mensch mit seinen Voraussetzungen vertragen kann«, eine im Ansatz »Salonproletarier«-Rede, so attestiert Musil immerhin, dass »zum erstenmal seit Hauptmann [...] sich hier überhaupt wieder Menschen auf der Bühne natürlich [bewegen], die einen großen Teil unseres Volkes bilden«, Szenen, »wie mit der Peitsche geknallt«, die irritieren mögen, an Wedekind erinnern, aber eben auch als »spezifisch dramatische Begabung« gelten können.<sup>36</sup>

31 Ebd.

32 »Der Tag«, 12.2.1924, S. 4.

33 Ebd. S. 5.

34 »Deutsche Allgemeine Zeitung«, 23.2.1924; wiederabgedruckt in: Robert Musil: *Gesammelte Werke*, Bd. 9, S. 1637–1639.

35 Ebd., S. 1638.

36 Ebd., S. 1639.

## V.

Die hohe publizistische Präsenz Tollers das Jahr 1924 hindurch,<sup>37</sup> begleitet von den erwähnten Aufführungen, Kritiken und seinen stürmisch akklamierten Lesungen, sowie eine erste Würdigung durch Fritz Rosenfeld in der Programmzeitschrift »Der Kampf«, hatten zur Folge, dass Toller in den Folgejahren (bis Anfang/Mitte 1928) zu einem der zentralen Referenzautoren des Roten Wien, aber auch anderer sozialdemokratischer Hochburgen und ihrer Fest-Kultur avancierte.<sup>38</sup> Kaum eine Feier, ein Literaturabend ohne den Dichter auf dem Programmzettel, auch in Graz, wo Ernst Fischer einen Toller-Abend mit einem Schiller-Vergleich eröffnete, um nur ein Beispiel anzuführen.<sup>39</sup> Insbesondere sein Sprechchor *Der Tag des Proletariats*, an dem sich jener der »Kunststelle« unter Elise Karau buchstäblich abarbeitete, der aber auch Rosenfelds und Fischers literarische Entwicklung ein Stück begleitete, erlebte zahlreiche Aufführungen.<sup>40</sup> Vor diesem Hintergrund verwundert die fast boykottartige Bühnenabsenz bis 1926. Denn die nächsten Aufführungen, jene von *Masse Mensch*, fanden im Juli 1926 im Zirkus Renz als Teil- bzw. als eigentliche Aufführung erst am 2.12.1926 statt, wieder in improvisierten Bühnensälen durch das Freie Theater in der Regie von Ernst Lönner.<sup>41</sup> Dieses Mal war es Oskar M. Fontana, der sich für das Stück in die Bresche warf und verwundert anmerkte, warum dieser »Schmerzensschrei eines Gefangenen«, verwandelt zum Dichter »der alles Leid aus der Gewalt kommen sah, als Revolutionär abdankte, um als ›Bruder Mensch‹ neu zu wandeln«, auf einem Versuchstheater seine Wiener Erstaufführung erleben musste, dem früheren »Stechschritt der Sprache« entwachsen sowie wirkmächtig durch Karaus Sprechchor gerahmt.<sup>42</sup> Keine der eher knappen Besprechungen – die »Rote Fahne« kündigte nur Tollers Teilnahme an einer Aufführung sowie an der Neuinszenierung des *Hinkemann* am 2.1.1927

37 Aktuell weist das digitale Zeitungsarchiv *ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften* (<[www.anno.onb.ac.at](http://www.anno.onb.ac.at)>) 251 Nennungen für 1924 aus (Musils Kritik nicht eingerechnet).

38 F. Rosenfeld: *Ernst Toller*, »Der Kampf« H. 7/1924, S. 293–298, bes. S. 293, wo er Tollers Dramen zuspricht, »Abbild der Bewußtseinsentwicklung seit 1918« zu sein, des ekstatischen Pazifismus ebenso wie der Begeisterung und der Enttäuschung über die Revolution sowie der Verletzung des »Menschentums«.

39 »Arbeiterwille«, 25.3.1925, S. 4.

40 Dazu u.a. J. Doll: *Sozialdemokratisches Theater*, S. 81.

41 Lönner war Piscatorschüler und hatte z.B. 1928 am Lessingtheater die Regie bei der U. Sinclair-Dramatisierung von *Singende Galgenvögel* inne; ab 1933 leitete er das Kleine Theater in der Praterstraße, zuerst eine jüdische, dann zunehmend eine avantgardistische Bühne.

42 O. M. Fontana: *Masse Mensch*, »Der Tag«, 4.12.1926, S. 7.

an<sup>43</sup> – liefert zu den von Fontana aufgeworfenen Fragen Klarheit, auch jene Otto Koenigs in der »Arbeiter-Zeitung« nicht, obgleich deren Ton die angelaufene sozialdemokratische Vereinnahmung und Pädagogisierung des Dichters anklingen lässt, die auch in der Programmgestaltung der Lesereise Tollers von Wien aus nach Graz, Leoben, Linz und Salzburg Anfang Jänner 1927 erkennbar ist.<sup>44</sup> Noch deutlicher wurde Fontana anlässlich der Neuinszenierung des *Hinkemann* in einem Hotelsaal:

Noch eines tut not, zu sagen: Ernst Toller ist der sozialistische Dichter. Daß die bürgerlichen Theater ihm nicht offen stehen, ist verständlich. Gänzlich unverständlich aber ist, daß das rote Wien, das sich gerne und nicht ohne Selbstgefälligkeit so nennt, keinen würdigeren Raum als diesen unmöglichen Hietzinger Hotelsaal mit knallenden Türen und schlechter Akustik [...] finden konnte, um Ernst Toller zu ehren und zu spielen. Man muß das sehr deutlich und sehr laut sagen, weil gerade durch diesen wienerischen Gleichmut [...] bisher die Wiener Volksbühne verhindert wurde [...] Man kann und darf nicht die Kulturaufgabe, die der Sozialismus stellt, übersehen oder nur mit der linken Hand erledigen.

Offenbar verschreckt erinnerten sich die Kulturverantwortlichen des angesprochenen ›roten‹ Wien an ihre fast zur Rhetorik abgesunkene Selbstverpflichtung: Die beiden Aufführungen (*Masse Mensch* und *Hinkemann*) wechselten im Februar 1927 ins Thalia-Theater, Toller wurde für die Republikfeier am 13.11.1927 im Deutschen Volkstheater als Festredner gewonnen, und sein Stück *Hoppla wir leben* kam im Raimundtheater zur Aufführung, bezeichnenderweise in einer vom Dichter entschärften Fassung, wie Koenig in der »Arbeiter-Zeitung« anmerkte.<sup>45</sup> Felix Salten zeigte sich dennoch verschreckt und holte in der »Neuen Freien Presse« zu einem Rundumschlag gegen Toller aus. Das Revuemäßige, das die veränderten postrevolutionären Verhältnisse ironisch markieren wollte, zog er mit inzwischen verfestigter Aversion gegen den Dramatiker ins Lächerliche.<sup>46</sup> Die Polarisierung, die seit 1927 die Erste Republik tief zu spalten begann, hatte in Toller nun auch kulturpolitisch ein Pendant gefunden. Der zuvor noch produktive ästhetisch-kritische Austausch, z.B. rund um die Internationale Ausstellung neuer Theater Technik im Herbst 1924 in Wien (Raumbühnenkonzept von Friedrich Kiesler, russische, französische avantgardistische Aufführungskonzepte etc.),<sup>47</sup> trat nun unübersehbar in den Hintergrund, um dem

43 »Die Rote Fahne«, 29.12.1926, S. 3; vgl. auch »Neues Wiener Journal«, 27.11.1926, S. 12.

44 O. Koenig: *Tollers Masse Mensch*, »Arbeiter-Zeitung«, 5.12.1926, S. 11.

45 O. Koenig, »Arbeiter-Zeitung«, 12.11.1927, S. 11.

46 F. Salten, »Neue Freie Presse«, 12.11.1927, S. 1–3. Irritiert und auf Distanz bedacht auch Leopold Jacobson (»Neues Wiener Journal«, 12.11.1927, S. 29), der das Werk nicht nur »mehr Skizze als ein Gemälde« einschätzte, sondern auch als »fanatische Abrechnung eines Enttäuschten«.

47 Vgl. B. Lesák: *Die österreichische Theateravantgarde*, S. 46–60.



tagespolitischen Scharmützel Raum zuzugestehen – mit dem Ergebnis, dass der als kommunistisch denunzierte Toller in der (bürgerlichen) Kritik zunehmend gegen das Rote Wien und seine kulturellen Einrichtungen in Stellung gebracht wurde. Letzteres geriet zunehmend unter Druck, platzierte Toller sukzessive auf das Abstellgleis der Fest-, Feier- und Vortragskultur, etwa als Rahmung für März- oder Republikfeiern,<sup>48</sup> oder gestand, bestenfalls, nachrückenden jungen Stimmen wie z.B. Ernst Schönwiese bescheidene Bühnen zu.<sup>49</sup> Zwar geriet 1930 im Zuge einer Lesung sowie 1932 anlässlich der Uraufführung des Justiz-Dramas *Die blinde Göttin* im Raimundtheater, zugleich der letzten im deutschsprachigen Raum, und einer vorangegangenen Radiobearbeitung, Toller nochmals kurz ins Rampenlicht der Wiener Kritik, doch eine Diskussion über die ästhetisch komplexe Dimension seiner Texte, die sowohl Ernst Fischer als auch Fritz Rosenfeld anzustoßen versuchten, blieb weitgehend aus. Dabei hatte sich Toller zu grundlegenden Aspekten wie dem Verhältnis von Kunst und Politik, Autonomie und Engagement, Dichtung und Propaganda, die C. Davies, R. Dove oder V. Ladenthin nach mitunter umstrittenen Festlegungen wie z.B. bei M. Durzak, wieder aufgegriffen haben,<sup>50</sup> gerade Ende der 1920er Jahre differenziert zu positionieren bemüht, zu Aspekten, die auch manche der späten Wiener Aufführungen mitgeprägt hat. Es wäre an der Zeit, sich dieser lohnenden Aufgabe zu stellen und Tollers ästhetisch-dramatischen Impulse im Kontext eines kritischen post-kakanischen Profils der österreichischen Kultur-, Theater- und Literaturgeschichte einer überfälligen Re-Evaluation zu unterziehen.

## Literaturverzeichnis

- Bigéard, Simone: *Ernst Toller. Facetten eines schriftstellerischen Werks zwischen den Weltkriegen. Eine motivorientierte Untersuchung*. Karlsruhe: KIT 2017.
- Davies, Cecil: *The Plays of Ernst Toller. A Reevaluation*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers 1996.
- Doll, Jürgen: *Sozialdemokratisches Theater im Wien der Zwischenkriegszeit. Vom Sprechchorwerk zu den Roten-Spieler-Szenen*. In: *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Hg. Primus-Heinz Kucher. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 79–94.
- Dove, Richard: *Revolutionary Socialism in the Work of Ernst Toller*. New York, Bern, Frankfurt/M.: Peter Lang 1986.

48 So z.B. 1928 und 1929.

49 »Der Tag«, 27.12.1927, S. 6.

50 Vgl. Bigéard: *Ernst Toller*, S. 3f. bzw. S. 12.

- Durzak, Manfred: *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. München: Nymphenburg 1979.
- Glaser, Ernst: *Im Umfeld des Austromarxismus. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des österreichischen Sozialismus*. Wien, München, Zürich: Europaverlag 1981.
- Großmann, Stefan: *Der Hochverräter Ernst Toller. Die Geschichte eines Prozesses*. Berlin: E. Rowohlt 1919.
- Ladenthin, Volker: *Die literarische Ästhetik Ernst Tollers*. In: »Laboratorium Vielseitigkeit«. *Zur Literatur der Weimarer Republik*. Hgg. Petra Josting, Walter Fähnders. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 127–143.
- Lesák, Barbara: *Die österreichische Theateravantgarde 1918–1926. Ein Experiment von allzu kurzer Dauer*. In: *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Hg. Primus-Heinz Kucher. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 43–64.
- Musil, Robert: *Gesammelte Werke*. Hg. Adolf Frisé. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.
- Neuhaus, Stefan; Selbmann, Rolf; Unger, Thorsten (Hgg.): *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Pfoser, Alfred: *Literatur und Austromarxismus*. Wien: Löcker 1980.
- Pichler, Georg: *Zeugnisse einer Epoche. Ernst Tollers Briefe aus den Jahren 1915 bis 1939*. »literaturkritik.de«, Nr. 6/2018. <<https://literaturkritik.de/toller-briefe-1915-1939-zeugnisse-einer-epoche-ernst-tollers-briefe-aus-den-jahren-1915-bis-1939,24533.html>>.
- Zeyringer, Klaus; Gollner, Helmut: *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2012.

**Mira Miladinović Zalaznik**Inštitut Nove revije (Ljubljana),  
mira.miladinovic-zalaznik@institut-nr.si

## K.u.k. Generalmajor Johann von Maasburg und seine Bezüge zu Kroatien

### Anstatt einer Einführung

Der Beitrag ist zu Ehren meines geschätzten Kollegen Marijan Bobinac entstanden. Wir haben uns in Opatija während eines Germanistentreffens kennengelernt. In seiner Forschung spielen österreichisch-südslawische Beziehungen eine gewisse Rolle. Diese in einem kleinen Ausschnitt festzuhalten, ist mein Vorhaben, wobei darauf hinzuweisen ist, dass Maasburg neben offensichtlichen Bezügen zu Kroatien einige Neigungen auszeichnen, die ihn in die Nähe des Jubilaren bringen: die Liebe zur Literatur, die Liebe zum Theater und die Liebe zu Bergen. Diese lebte der Baron nicht in ausgedehnten Bergtouren durch die Julischen Alpen aus wie Marijan, sondern indem er sie von Bled/Veldes aus beobachtete. Das Oberkrainer Städtchen inspirierte einst den Dichter France Prešeren (1800–1894) zu folgenden Versen in seinem Poem *Krst pri Savici*: »Dežela kranjska nima lepšga kraja, / ko je z okolšno ta podoba raja.«<sup>1</sup> Ob seiner erhabenen

**Der k.u.k. Generalmajor a.D. Johann von Maasburg (1847–1923) verbrachte die letzten vierzehn Jahre seines Lebens in Vipava nahe Gorica/Görz. Der Beitrag basiert auf dem Manuskript seiner Chronik, die er in den Jahren 1909 bis 1918 geführt hatte, ferner auf Dokumenten verschiedener Archive und Museen wie auch auf Primär- und Sekundärliteratur. Darin werden die bisher bekannten Bezüge Maasburgs zu Kroatien erörtert.**

1 Prešeren: *Krst pri Savici*, S. 127. In der Nachdichtung von Klaus Detlef Olof: »Das Krainer Land kennt keine schön're

Schönheit ist Bled zu einem nie versiegenden Quell der Inspiration für Künstler geworden, so auch für Maasburg, der ein nicht unbegabter Maler war.

## Maasburg, eine mitteleuropäische Familie

Die Bezüge Johann Maschek von Maasburgs (1847–1923) zu Kroatien sind nicht zahlreich, aber gewichtig. Laut diverser Lexika und Dokumente (*Primorski slovenski biografski leksikon*, *Der Adel in den Matriken des Herzogthums Krain*, Bestandesqualifikationslisten) wurde er am 7.2.1847 in Karlovac/Karlstadt geboren. Im *Genealogischen Handbuch des Adels* steht dagegen, dass er am 6.2.1847 auf Gut Križ bei Slavonski Brod zur Welt kam. Dort lebte die Familie seiner Mutter Anne Helene, geb. von Knezsevic (1823–1854):

**Knežević** (deutsch *Knesevich/Knesewitsch*; ungarisch *Knezsevics*) war ein aus dem mittelalterlichen Ort Broćno [...] in Herzegowina stammendes kroatisches Adelsgeschlecht. Erstmals dort in historischen Dokumenten aus dem 15. Jahrhundert genannt, zogen sie [...] nach Westen und Norden um, zuerst in die Region Lika [...] am Anfang des 19. Jahrhunderts [...] nach Međimurje [...] Die bekanntesten Angehörigen des Geschlechts erreichten hohe militärische Dienstgrade des Habsburgischen kaiserlichen Heeres.<sup>2</sup>

Johanns Vater Nicolaus Paul (1810–1876) war k.k. Hauptmann. Maschek kamen aus Böhmen, wo sie Gutsbesitzer nahe Hradec Králove/Königgrätz waren. Ihr Vorfahr Anton Josef Maschek (1706–1750), königlich böhmischer Wirklicher Rat, Administrat der Neustadt in Prag, Gemeindeältester in Prag und Kommandant der Bürgermiliz, »erhielt am 15. September 1750 das Adelsprädikat ›von Maasburg«.<sup>3</sup> Auch der Generalmajor verbrachte einen Teil seiner Kindheit in Böhmen.<sup>4</sup>

Johanns Werdegang ist in Qualifikationslisten des k.u.k. Heeres dokumentiert. Er war Zögling der Militärakademie zu Wiener Neustadt, die er am 1. Mai 1866 als Unterleutnant 2. Klasse verließ. Als 19-jähriger »Li-

Stätte, / die sich dem Paradies verglichen hätte.« France Prešeren: *Die Taufe an der Savica*. Übers. Klaus-Detlef Olof. In: *Wikisource*. <[https://sl.wikisource.org/wiki/Die\\_Taufe](https://sl.wikisource.org/wiki/Die_Taufe)> (Zugriff: 10.12.2020).

2 *Knežević (Adelsgeschlecht)*. In: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*. <[https://de.wikipedia.org/wiki/Knežević\\_\(Adelsgeschlecht\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Knežević_(Adelsgeschlecht))> (Zugriff: 6.12.2020).

3 *Genealogisches Handbuch des Adels*, Bd. 16. Freiherrliche Häuser B II, S. 271.

4 In Böhmen hatte er einen »Jugendgespielen« (Maasburg: *Chronik*), Freiherrn Friedrich von der Decken (1848–1915), den späteren k.u.k. Contre-Admiral, den er am 22.9.1914 unerwartet und unverhofft im Café *Europa* in Görz traf.

eutenant (Kompanie Offizier)«<sup>5</sup> nahm er 1866 am Feldzug gegen Preußen teil. Danach wurde er

[a]m 1. Oct. 1873 [...] zu Erzh. Albrecht-Inf. Nr. 44 transf., 1. Nov. d. J. dem Generalstabe zugetheilt und rückte 1. Mai 1875 zum Oberlieut. vor. Im Jahre 1876 wurde Maasburg als Lehrer an die Cadettenschule zu Triest berufen, auf diesem Dienstposten 1. Nov. 1886 zum Hauptm. 1. Cl., 1. Mai 1891 zum Major bei Georg Graf Jellačić de Bužim-Inf. Nr. 69 befördert und 15. Nov. d. J. zum Commandanten der vorangeführten Cadettenschule ernannt. Maasburg ist seit 14. Aug. 1876 mit Rosa Tribuzzi vermählt.<sup>6</sup>

Johann und Rosa heirateten in Vipava/Wippach, wo die Familie der Braut seit Anfang des 18. Jahrhunderts ansässig war.<sup>7</sup> Rosa Maria (1852–1947) war die Tochter von Martin Tribuzzi – zur Zeit ihrer Geburt k.k. Bezirkskommissär, später Bezirkshauptmann in Kočevje/Gottschee, unweit der Grenze mit Kroatien – und Franziska, geb. Tschoffen.<sup>8</sup>

Rosa und Johann durften heiraten, nachdem Johann nach damaligem Usus im Heer eine Erlaubnis dazu erhielt und eine Kautions hinterlegte, die (1900) 24.000 Gulden betrug und sein Eigentum war.<sup>9</sup> Der damalige Wert eines Gulden entsprach in etwa dem heutigen Wert von 13,4 €. <sup>10</sup> Maasburg hinterlegte also eine Kautions in der Höhe von 321.600,00 €. Somit erhielt der Staat materielle Garantie, dass Ehefrau und etwaige Kinder nach evtl. Ableben oder Heldentod des Ehemanns resp. Vaters nicht zu Last des Staates fallen würden. Laut Angaben für 1901 betrug die Kautions doppelt so viel, nämlich 48.000 Gulden (643.200 €).<sup>11</sup> Unabhängig davon, welche Summe tatsächlich hinterlegt wurde, steht fest, dass Johann mit seiner Familie in geordneten finanziellen Verhältnissen lebte, was auch vermerkt wurde. Das Ehepaar hatte drei Kinder: Wilhelm (1876–1957), Edithe (1877–1892) und Friedrich (1880–1914).

Über den »Hauptmann 1. Klasse und Stabsoffiziers Aspirant«, der »auf ärarische Kosten beritten« (1890) war,<sup>12</sup> hielt man fest, er sei ein guter Zeichner, Freihandzeichner (wichtig für Mappierungen) und Fechter. Er beherrsche »Deutsch in Wort und Schrift vollkommen, mit gutem Stil und Wortschatz, ungarisch zum Dienstgebrauch genügend, böhmisch, italienisch

5 Österreichisches Staatsarchiv / Kriegsarchiv: MAASBURG, Johann von.

6 Svoboda: *Maasburg (Maschek v. Maasburg)*.

7 Premrl: *Vipavski portali*, S. 1–9.

8 Rosas Tante mütterlicherseits, ebenfalls Rosa, war mit dem wohl bekanntesten slowenischen Landschaftsmaler des 19. Jh.s vermählt, dem einstigen Offizier Anton Karinger (1829–1870).

9 Österreichisches Staatsarchiv / Kriegsarchiv: MAASBURG, Johann von.

10 *Die Kaufkraftparität des Gulden und der Krone zum Euro*. <<https://www.1133.at/document/view/id/475>> (Zugriff: 17.12.2020).

11 Österreichisches Staatsarchiv / Kriegsarchiv: MAASBURG, Johann von.

12 Ebd.

notdürftig, französisch ziemlich gut«. <sup>13</sup> Slowenisch hat er verstanden, aber nicht gesprochen. Der groß gewachsene und starke Mann wurde als ein ehrenhafter, fester Charakter und vorzüglicher Erzieher geschätzt. Er soll guten Gemüts, ernsten Temperaments, ruhig, anständig und pflichtbewusst gewesen sein.

Der als Lehrer und Kommandant in der Kadettenschule zu Triest dienende Familienvater avancierte »am 1. Nov. 1895 zum Oberslieut. [und] wurde mit Allerhöchster Entschließung vom 16. Aug. 1896 bei Enthebung von diesem Dienstposten in den Präsenzstand seines Regiments eingetheilt«. <sup>14</sup> Aufgrund seiner Arbeit kannte er weite Teile der Monarchie, auch Istrien, speziell Pula. Aus dieser Zeit existiert eine Lithographie (1885) aus seiner Feder, den Dom in Pula darstellend. <sup>15</sup>

Maasburg diente seit 1896 beim Georg Graf Jellačić de Bužim-Infanterieregiment Nr. 69. Georg Jellačić (1805–1901) <sup>16</sup> nahm an verschiedenen Kriegsaktionen teil. Nach dem italienischen Feldzug 1861 brachte das »Armee-Verordnungsblatt Nr. 34 des Jahres 1861« an prominenter Stelle die kaiserliche Kunde: »Der Feldmarschall-Lieutenant Georg Graf Jellačić ist [...] in den normalmäßigen Pensionsstand zu übernehmen.« Die Pensionierung soll eine Sanktion gegenüber Jellačić, dem Inhaber des Infanterie-Regiments Nr. 69, gewesen sein, wie die Presse berichtete:

»Baron *Kuslan* theilte in der Sitzung des croatischen Landtages vom 24. August 1861 mit, daß der Landesvicecapitän FML. *Jellačić* wegen seiner Aeußerung gelegentlich der Eidesleistung pensionirt und nach Klagenfurt internirt wurde, in Folge dessen er quittirt habe«. Feldmarschall-Lieutenant J. soll [...] geäußert haben, »daß er seine Nation lieber unter türkischem Joche, als unter dem ausschließlichen Einflüsse welch' immer gebildeten

13 Ebd.

14 Svoboda: *Maasburg Johann Freiherr von. Major*, S. 42.

15 Auch sein Sohn Wilhelm diente vor dem Krieg in Istrien und Čakovec.

16 Georg Jelačić war der zweite Bruder des Banus Josip Graf Jelačić de Bužim (1801–1859). Josip war ein Zögling des Theresianums, genauso wie Johann und sein Sohn Wilhelm. Hier bildete sich der spätere Krainer Politiker und Dichter, ein Freund von France Prešeren, Anton Alexander Graf Auersperg, Ps. Anastasias Grün (1808–1878). Im Theresianum, wo er Mitschüler von Jelačić war, bekam er Nachhilfestunden von Prešeren, der damals in Wien Rechte studierte. Da die beiden verbotene Bücher lasen und der Graf außerdem Karikaturen seiner Lehrer anfertigte, wurde der eine aus der Erziehungsanstalt entlassen, der andere aus seinem Dienstverhältnis. Vgl. Miladinović Zalaznik: »*Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt*«. *Anton Graf Auersperg auf seinem Weg aus der Provinz in die Welt*, S. 127–144. – Über Josip Graf Jelačić de Bužim gibt es noch einen Bezug zwischen der Gegend, wo Maasburg lebte, und Kroatien, u.zw. über Johann Baptist Coronini-Cronberg (1794–1880) aus Görz, der zwölf Jahre lang der Erzieher des späteren Kaisers Franz Joseph I. war. Als Feldherr hat es Coronini bis zum Feldmarschall gebracht. Nach dem Tod von J. Jelačić war er vom 28.7.1859 bis 19.6.1860 Banus von Kroatien. Vgl. Podbersič: *Nekoč so bili med nami: plemstvo na Goriškem včeraj in danes*, S. 79.



Nation sehen wolle; indem der Türke mit dem Körper seiner Sklaven zufrieden sei, die civilisirte Nation aber auch nach seiner Seele – seiner Nationalität verlange.«<sup>17</sup>

Maasburg war 1900 »Stabsofficier für besondere Verwendungen«, der am 25.4.1901 erkrankte. Er wurde für »»dienstunfähig«« befunden, daher »auf die Dauer eines Jahres beurlaubt«.<sup>18</sup> Krank war er auch in den Jahren 1902, 1903, 1904, 1905. Nach effektiven 35 Dienstjahren und sieben Monaten, denen vier Jahre Dienstzeit und ein Feldzugsjahr angerechnet wurden,<sup>19</sup> wurde er am 1.4.1909 als Titular Generalmajor in den Ruhestand übersetzt.<sup>20</sup> Als sein Domizil wurde Wippach angegeben.<sup>21</sup> Er war Träger der Kriegsmedaille für die Teilnahme am preußischen Feldzug, der belobenden Anerkennung im Namen des Allerhöchsten Dienstes für seine vorzügliche Verwendung im Lehrfache (1885), des Militär-Dienstzeichens 3. Classe für Officiere (1891), das man nach erfolgten 25 Dienstjahren verliehen bekam, des Ritterkreuzes des Franz-Joseph-Ordens (1896), das er bei der Enthebung vom Dienstposten des Kommandanten der Kadettenanstalt in Triest erhielt, und der Jubiläums-Erinnerungsmedaille 1898, die von Franz Joseph I. anlässlich der 50. Wiederkehr seiner Thronbesteigung gestiftet wurde.<sup>22</sup>

Nach der Pensionierung lebte er in Vipava. Er malte, zeichnete, legte Mosaike und fertigte mit seinem Sohn Friedrich Fresken im Eingangsflur seines Hauses an, töpferte und las Blätter wie »Görzer Wochenblatt«, »Wiener Journal«, »Gartenlaube«. Über die gelesenen Romane, Theaterstücke und Gedichte machte er Notizen in seiner Chronik. Er reiste immer wieder allein oder mit seiner Frau nach Triest, Görz und Wien, wo er Theateraufführungen beiwohnte. In Bled war er zuletzt 1912: »Hoch oben türmen sich Wolken, sie beschatten die so sonnig golden glänzenden Abhänge der Hügel und Berge, das Gemäuer des stolzen Schlosses auf felsiger Höh! Zu Füßen der grau silbern schimmernde See und vor meinem Blick die herrliche Insel mit der ansehnlichen Kirche.«<sup>23</sup>

Er reiste immer wieder nach Postojna/Adelsberg und Ljubljana/Laibach. So vermerkte die »Laibacher Zeitung« ein knappes Jahr vor dem Krieg, dass

17 BLKÖ:Jellačić de Bužim, Georg Graf [Quelle: Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich]. In: Wikisource <[https://de.wikisource.org/wiki/BLKÖ:Jellačić\\_de\\_Bužim,\\_Georg\\_Graf](https://de.wikisource.org/wiki/BLKÖ:Jellačić_de_Bužim,_Georg_Graf)> (Zugriff: 6.12.2020).

18 Österreichisches Staatsarchiv / Kriegersarchiv: MAASBURG, Johann von.

19 Ebd.

20 Schmidt-Brentano: *Die k. k. bzw. k. u. k. Generalität 1816–1918*, S. 110.

21 Österreichisches Staatsarchiv / Kriegersarchiv: MAASBURG, Johann von.

22 Car: *Slovenci – junaki avstrijskih armad in njihova odlikovanja*, S. 274, 278, 298.

23 Maasburg: *Chronik*, s.p.

am 26.9.1913, in einer Zeit, als in der Doppelmonarchie Cholera wütete,<sup>24</sup> »Baron Maasburg aus Wippach«<sup>25</sup> im Grand Hotel Union abgestiegen sei. Mindestens einmal wöchentlich pflegte er, stets mit Gattin, mit seinem Wagenpferd Iustus<sup>26</sup> in die Gegend auszufahren, wie es der langjährige Pfarrer von Kojško Edvard Ferjančič (1898–1957) festhielt.<sup>27</sup>

Die Kriegsentwicklung hat Maasburg skeptisch und kritisch verfolgt. Im Unterschied zu vielen prominenten und wenigen prominenten Zeitgenossen hat er den Krieg nicht begrüßt und hat sofort auf Opfer hingewiesen, die ein Krieg neben materiellen Schäden zur Folge haben würde. Gleich nach Kriegsausbruch wurden seine Söhne an die Ostfront geschickt, der ältere Wilhelm in die Nähe von Krakau, wo er am 10.8.1914 in der Garnisonskirche seine Verlobte Douglas Maria de Courcy Mac Carthy (1891–1962), die eine »offene Ordre beim Roten Kreuz im Garnis. Spital 15«<sup>28</sup> hatte, heiraten durfte. Die Großmama der Braut, Gräfin Etelka Zichy, hatte »in Wien einflußreiche Gönner« gefunden, »welche ihr die erwünschte Erledigung ihres Majestätsgesuches erwirkten«.<sup>29</sup> Der jüngere Sohn Friedrich kam in die Gegend um Lemberg. Hier ist er in den blutigen Schlachten bei Gródek, an denen auch Georg Trakl (1887–1914) teilnahm, wovon sein Gedicht *Grodek* ein Zeugnis ablegt, am 11.9.1914 gefallen. Friedrich war verheiratet und Vater einer anderthalbjährigen Tochter und eines 10-monatigen Sohnes, die in Maribor/Marburg a.d. Drau lebten.

In Vipava wurden zu Beginn des Kriegs nicht nur in der Kaserne, sondern auch in Privathäusern Truppen untergebracht. Das Ehepaar Maasburg hatte in seinem Haus einige Zimmer für Offiziere frei zu stellen. Im Pfarrhaus wurden technische Einheiten mit Funk und Telefon untergebracht.

Am 16.11.1914 notierte Johann eine Reise ans Meer: »[F]ahre mit Rosa 4h früh nach Haidenschaft dann nach Görz, St. Peter – Matuglio – Abbazia hier von Willi u Noki erwartet«. Die Eheleute sind über Ajdovščina, Gorica,

24 »Agram, 25. September. Aus der Provinz sind dreizehn Neuerkrankungen und drei Todesfälle an Cholera gemeldet worden. Bisher wurden 282 Cholerafälle konstatiert, von denen 131, das sind 46 1/2 Prozent, letal verliefen«. Anonym: *Die Cholera* (26.9.1913).

25 Anonym: *Angekommene Fremde* (27.9.1913). Das moderne Hotel mit Café (Eigenproduktion von Eis), Bad in jedem Stockwerk, Fisch- und Krebsaquarium in der Küche und Aufzügen, getrennt für Personen und Gepäck, wurde am 28.10.1905 eröffnet.

26 Das Pferd wurde zu Kriegsbeginn von der Pferdeassentierungskommission zu Kriegszwecken genommen und mit 880 Kronen (entspricht etwa 1760 €) vergütet. Maasburg: *Chronik*, s.p.

27 Ferjančič: *Kroniški paberki – Vipava*. Ich bedanke mich beim Kollegen Historiker Dr. Renato Podbersič dafür, dass er mich auf das von ihm aufgefundene Manuskript hingewiesen und mir die betreffende Stelle zur Verfügung gestellt hat.

28 Maasburg: *Chronik*, s.p.

29 Ebd.

Pivka und Matulji nach Opatija/Abbazia gefahren, wo sich ihr Sohn mit Frau aufhielt. Willi diente vom 14.9.1914 bis zum 9.7.1916 als Ordonanzoffizier beim 4. operativen Armeekommando. Im Oktober 1914 wurde in Galizien, wo er stationiert war, schwer gekämpft. Der Grund seines Aufenthalts in Opatija war, dass er vom 31.10. bis zum 1.12.1914 krankgeschrieben war.<sup>30</sup> Johann dazu: »Willi war infolge Erkrankungen erholungsmäßig in der Villa Amalia, die vom roten Kreuz als Rekonvaleszentenheim geleitet wird, mit Noki wunderbar untergebracht.«<sup>31</sup> Er und Rosa haben »ein schönes Zimmer im Antonienschhof. (4 Kr per Tag!)« bewohnt.

Opatija war in der Habsburger Monarchie ein gern besuchter heilklimatischer Kur- und Badeort, der seit der Errichtung der Bahnstrecke St. Peter (heute Pivka) – Rijeka durch die Südbahngesellschaft 1873 einen Aufschwung erlebte. Die Stadt wurde 1907 ans Kanalisationsnetz angeschlossen. Um den Gästen einen möglichst angenehmen Aufenthalt zu bieten, wurde ein Sport- und Kultur-Angebot ausgearbeitet. Man konnte sich mit Rudern, Schießen, Fechten, Schwimmen oder Segeln die Zeit vertreiben, alles auch in Wettkämpfen. Für Kunstsinnige wurden Kurkonzerte angeboten, für Reiselustige Ausflugsfahrten.

Der viertägige Aufenthalt am Meer »tat uns recht gut, war eine notwendige Ablenkung unserer tief gedrückten Stimmung«.<sup>32</sup> Willi hat viel über seine Kriegserlebnisse erzählt, die sich der Vater leider nicht notiert hatte. Die Schwiegertochter Noki war lebhaft und herzlich, auch ihre Mutter, die ein Haus in Ika besaß, war ausnehmend freundlich, so dass sie das Beisammensein genossen haben. Hier haben die Eltern auch Einzelheiten »der unter so merkwürdigen Umständen stattgehabten Hochzeit« in Krakau erfahren. Opatija

machte [...] einen sehr guten Eindruck, die meisten Palais und Villen standen geschlossen, die herrlichen Promenaden mit den Palmen und sonstigen exotischen Anlagen, der einzig schöne Wanderweg, alles, des unheilvollen Krieges wegen, menschenleer. Aber das Meerestgestade umsäumt von den Ortschaften bot auch zu dieser Zeit ein Bild, der höchsten Bewunderung wert. Am 19. feierten wir Willi's 36. Geburtstag in Fiume, speisten dort im Restaurant Adria.

Die Eheleute waren in Opatija rundum zufrieden: mit dem Frühstück mit Ei in einem Café und mit den Mahlzeiten, die sie »mittags in Ika bei Frau Minak, abends im Badehaus« einnahmen. Am meisten hat sie aber der

30 Österreichisches Staatsarchiv / Kriegsarchiv: MAASBURG, *Wilhelm von*.

31 Maasburg: *Chronik*, s.p.

32 Ebd.

Gesundheitszustand von Willi gefreut, der »sich Gott Lob erholt« hatte. Am 21.11. »nahmen wir bei der Haltestelle der elektr. Tramway von Noki und Willi Abschied«<sup>33</sup> und fuhren heim.

Das Kriegsende haben Johann und Rosa in Vipava erlebt, wo man seit Kriegseintritt Italiens nah an Fronten lebte. In der Nähe, in Črniče, war Ende 1916 »das 96. Infanterieregiment (Kroaten) mit sehr liebenswürdigen Kommandanten stationiert«.<sup>34</sup> Das k.u.k. Infanterieregiment »Kronprinz Ferdinand von Rumänien« Nr. 96, wie es offiziell hieß, hatte sein Ergänzungsbezirkskommando in Karlovac. Es war zu 97% aus Kroaten und Serben zusammengesetzt, so dass die Regimentssprache Serbokroatisch war. Im Großen Krieg kämpfte es auch in Stellungen zwischen Stara Gora und (Sv.) Marko oberhalb von Šempeter bei Gorica. »Karlovčani« haben erfolgreich die Angriffe italienischer Truppen abgeschlagen. Die Opfer des Regiments waren in der 10. Isonzoschlacht (12.5. bis 8.6.1917) groß: 800 Verletzte, 200 Gefallene und etwa 42 Festgenommene.<sup>35</sup>

Im Krieg hat sich Johann regelmäßig mit Befehlshabern der k.u.k. Armee am Isonzo/Soča über die Kriegslage ausgetauscht. Im zivilen Leben hat er sich für die Regulierung des beständig überflutenden Flusses Vipava eingesetzt, was er in seiner Chronik am Rande erwähnt. Unerwähnt blieb die unter seiner Anleitung erfolgte Erweiterung des ob der vielen Kriegsoffer zu klein gewordenen Friedhofs in Vipava. Es war die Laibacher Zeitung »Slovenec«, die ihre Leser vom tätigen Einsatz des »erfahrenen H. Barons Maasburg, GM im Ruhestand« in Kenntnis setzte.<sup>36</sup> Im August 1916 entschloss sich der Baron, den ungünstigen Ausgang des Kriegs, den er vorausgesagt hatte, nicht zu protokollieren. So hörte er nach einer schweren Bombardierung von Görz am 18.8.1916 auf, seine Chronik regelmäßig fortzuführen.

Am 3.11.1918 wurde in der Villa Giusti der Waffenstillstand unterzeichnet, der dem Krieg an der österreichisch-italienischen Front ein Ende setzte. Am 8.11. schloß Maasburg seine Chronik auch formal ab, indem er sie »in des Schicksals schwersten Stunden Österreich-Ungarns« von »ihre[n] letzten treuen Kämpfer[n]« unterzeichnen ließ: von Oberst Alois von Panos (1875–1925), Generalstabschef des 7. Korps, dem General der Infanterie Georg Scharicz von Rény (1864–1945), dem Kommandanten

33 Ebd.

34 Novak: *Črniška kronika*, S. 197f.

35 Ebd. – Podbersič/Sedmak, Anm. 282, S. 196–198.

36 Anonym: *Vipava* (22.8.1916).

des 7. Korps, und dem Oberst Hugo Jilg (1879–?), der beim Generalstab des VII. Korps am Isonzo eingeteilt war.<sup>37</sup>

## Abschließend

»Sagt mir, was bedeutet der Mensch. Woher ist er gekommen? Wo geht er hin?«<sup>38</sup> – dies sind Fragen, die Maasburg bis an sein Lebensende quälten. Nach Kriegsende wird sich bei ihm, der kein Kriegsbefürworter war, das »geistig zerstörerische Gefühl der Entmenschlichung« eingestellt haben. Seine slowenische Heimat »wurde im Großen Krieg nicht nur zerstört [...], sondern [Vipava] Italien zugesprochen«. Maasburg, der sich in seiner Chronik über den Verrat Italiens bitter beklagt hatte, musste die Nachkriegszeit als eine Art »Entmenschlichung, deren Zeugen wir in Europa und weltweit [...] gewesen sind«, empfunden haben, ebenso als »ein Zeugnis der geistigen Verwesung der Menschlichkeit«.<sup>39</sup> Er starb 1923 in Vipacco, wie der Ort nun hieß. Dort lebten weiterhin seine Witwe und sein Sohn Wilhelm, die zu Zeugen »der totalitären Ideologien und totalen Kriege im 20. [...] Jahrhundert«<sup>40</sup> wurden. Während des Zweiten Weltkriegs rettete Wilhelm in Vipava vier Menschen das Leben, indem er bei den deutschen Besatzern 1944 für sie intervenierte.<sup>41</sup>

Rosa von Maasburg ist am 3.3.1947, nach der Unterzeichnung des Pariser Friedensvertrags zwischen Italien und den Siegern, fast 95-jährig gestorben. Ihr Sohn bekam von den Behörden keine Erlaubnis, sie in Vipava bestatten zu lassen. Auf das Angebot von Eugen Mayer (1889–1970) hin, dem später enteigneten Schlossherrn von Lože, dessen Vater ein Freund des Generalmajors war, und mit der Genehmigung der revolutionären Behörden, wurde sie in der Schlosskapelle beigesetzt. Da der kranke Wilhelm seine Pension nicht ausbezahlt bekam und sich operieren lassen musste, verließ er mit Erlaubnis der slowenischen Behörden Vipava und zog nach Triest, von dort zur Therapie nach Graz und Gastein, wo er schon vor dem Großen Krieg behandelt wurde. Später ließ er sich in Klagenfurt nieder. Gegen die tote Rosa und gegen den verreisten Wilhelm hat die Staatsanwaltschaft für den Kreis Gorica am 8.11.1947 vorgeschlagen, sie aufgrund *deutscher*

37 Miladinović Zalaznik: *Vpliv oktobrske revolucije*, S. 764f.

38 Maasburg: *Chronik*, s.p. Das sind Verse aus Heinrich Heines Gedicht *Fragen*, die Maasburg in seiner Chronik immer wieder zitiert.

39 Komel: *Ein Jahrhundert der Krise*, S. 261f.

40 Ebd.

41 Miladinović Zalaznik: *Vpliv oktobrske revolucije*, S. 764f.

Nationalität zu enteignen.<sup>42</sup> Der Beschluss dazu wurde am 4.4.1949 vom Kreisgericht Gorica formal gefasst. Die Gerichtsentscheidung Z 149/48-7 wurde am 4.7.1949 erlassen, wodurch das gesamte Vermögen der toten Rosa und des abwesenden Wilhelm Maasburg auf den Staat übertragen wurde. Wilhelm starb 1957 in Klagenfurt in großer Armut.

Auch Nikolaus (1913–1965), der einzige Enkel Johanns, wurde enteignet. Im Zweiten Weltkrieg war er Doppelagent: Er war bei der Abwehr und Mitglied der legitimistischen Widerstandsbewegung O5. Mit seiner Frau Christiane, geb. de Ceschi a Santa Croce (1914–1984), arbeitete er mit Partisanen, auch aus Kroatien, zusammen und unterstützte sie mit Waffen. In ihrem nahe der kroatischen Grenze gelegenen Schloss Bizeljsko/Wisell versteckten sie einen Radiosender, um Informationen an Engländer zu schicken. Christiane verbarg bei sich die slowenische Familie Šribar aus Kamnik und ihre jüdische Freundin Friederike Gräfin Sizzo de Noris, geb. Deutsch (um 1910–1994) aus Wien. Im Schloss hielt sich zuweilen ihr Cousin zweiten Grades, der Wiener Rechtsanwalt Graf Georg von Thun und Hohenstein (1905–1945) auf, der als Mitglied des österreichischen Aktionskomitees und der Widerstandsbewegung O5 mit Kontakten zu Engländern<sup>43</sup> mithilfe von Nikolaus den slowenischen Adel im Widerstand gegen den Nationalsozialismus organisierte.

Ab Frühling 1944 gaben Christiane und Nikolaus monatlich Vieh an Partisanen ab und zahlten Steuern, wie es am 1.11.2017 der Diplomat, Politiker und Publizist Božidar Gorjan – Bogo (1926) in der Sendung *Spomini* (Erinnerungen) im Ersten Programm des slowenischen Fernsehens aussagte. Im April 1945 kamen Partisaneneinheiten zu Christiane ins Schloss und führten außer den Pferden auch Georg von Thun ab, den sie liquidierten. Er war einer von sechs Verwandten der Familie Maasburg, die von Revolutionären im Krieg oder danach liquidiert wurden.<sup>44</sup> Christiane Maasburg, ihr dreijähriger Sohn, ihre einjährige Tochter, ihre schwer kranke Mutter und ihre jüdische Freundin Sizzo de Noris wurden Ende des Kriegs ins Lager nach Brežice verbracht und von dort per Zug, der von Russen bewacht wurde, nach Osten geschickt. In Österreich gelang ihnen die Flucht.<sup>45</sup> Auch ihr Eigentum in Slowenien wurde zum Gesellschaftseigentum. So kann man sich über »[d]ie Folgen des Kommunismus in Slowenien«, über die

42 Pokrajinski arhiv Nova Gorica (PANG), fond 544, Okrajno sodišče Nova Gorica, t.e. 255, spis I 149/48.

43 Broucek: *Militärischer Widerstand*, S. 402–408.

44 Miladinović Zalaznik: *Nepartizanski odpor proti okupatorju na Slovenskem*, S. 645–660.

45 Miladinović Zalaznik, *Vpliv oktobrskere revolucije*, S. 769f.



revolutionären Praktiken der Machthaber am genauesten »in zwei Büchern informieren. Im Grund- und im Totenbuch«. <sup>46</sup>

So endet die Geschichte der slowenischen Maasburgs. Es gibt in Slowenien keine Menschen mehr, die den Generalmajor und seine Gattin gekannt haben oder sich an sie erinnern. Es lebt nur noch eine Zeitzeugin in Vipava, Ana Lavrenčič (1928), für die Wilhelm von Maasburg 1944 bei den deutschen Besatzern interveniert und sie so vor dem Erschießungstod gerettet hatte. Die Bezüge Maasburgs zu Kroatien haben dagegen immer noch Bestand durch die gelebte Freundschaft zwischen jenen Menschen und ihren Nachkommen, die Christiane und Nikolaus von Maasburg vor dem Krieg gekannt und mit ihnen freundschaftlich verbunden waren, was auch im Krieg und danach Bestand hatte. Frau Dr. Aleksandra Faber, geb. Šribar (1925, Zagreb), die den Krieg und den Widerstand des slowenischen Adels und ihrer Eltern als Jugendliche in Bizeljško miterlebte hatte, wie auch ihre Kinder stehen nach wie vor in engem Kontakt mit den Kindern von Christiane und Nikolaus bzw. mit deren Nachkommen.

## Literaturverzeichnis

- Anonym: *Die Cholera*. »Laibacher Zeitung«, 26.9.1913, S. 2025.
- Anonym: *Angekommene Fremde*. »Amtsblatt zur Laibacher Zeitung« Nr. 222, 27.9.1913, S. 2040.
- Anonym: *Vipava*. »Slovenec«, 22.8.1916, S. 3.
- Broucek, Peter: *Militärischer Widerstand. Studien zur österreichischen Staatsgesinnung und NS-Abwehr*. Wien u.a.: Böhlau 2008.
- Car, Pavel: *Slovenci – junaki avstrijskih armad in njihova odlikovanja (od 1757 do 1918)*. Ljubljana: Signum Laudis 2017.
- Ferjančič, Edvard: *Kroniški paberki – Vipava*. Župnijski arhiv Kojsko v Brdih. Nichtklassifiziertes Archivmaterial.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Bd. 16. Freiherrliche Häuser B II. C. A. Glücksburg/Ostsee: Starke Verlag 1957.
- Komel, Dean: *Ein Jahrhundert der Krise. Europa und der Geist der Philosophie*. In: *Europe at the Crossroads of Contemporary World. 100 Years after the Great War / Europa an den Scheidewegen der gegenwärtigen Welt. 100 Jahre nach dem Großen Krieg*. Hgg. Mira Miladinović Zalaznik, Dean Komel. Ljubljana: Inštitut Nove revije 2020, S. 257–271.
- Maasburg, Johann von: *Chronik im Manuskript s.p.* Goriški muzej. Nichtklassifiziertes Archivmaterial.
- Miladinović Zalaznik, Mira: »Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickte er in die weite Welt«. *Anton Graf Auersperg auf seinem Weg aus der Provinz in die Welt*. In:

46 Stupica: *To je naša kultura družbene lastnine*, <<https://www.casnik.si/to-je-nasa-kultura-druzbene-lastnine>> (Zugriff: 17.12.2020).

- Provinz als Denk- und Lebensform. Der Donau-Karpatenraum im langen 19. Jahrhundert.* Hgg. Harald Heppner, Mira Miladinović Zalaznik. Frankfurt/M.: Peter Lang 2015, S. 127–144.
- Miladinović Zalaznik, Mira: *Die Familie Maschek von Maasburg und ihre historischen Bezüge zu Slowenien.* »Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie« 3 (2018), S. 304–317.
- Miladinović Zalaznik, Mira: *Vpliv oktobrske revolucije na družino barona Johanna von Maasburga, avstro-ogrskega generalmajorja v pokoju iz Vipave.* »Historica Slovenica«, 3 (2018), S. 755–774.
- Miladinović Zalaznik, Mira: *Nepartizanski odpor proti okupatorju na Slovenskem. Primer plemiške družine Maasburg in sorodnikov.* »Annales« 4 (2019), S. 645–660.
- Novak, Alojzij: *Črniška kronika. Frontno zaledje v Vipavski dolini med prvo svetovno vojno.* Hgg. Renato Podbersič ml., Drago Sedmak. Gorica: Goriška Mohorjeva družba 2014.
- Österreichisches Staatsarchiv / Kriegsarchiv (AT-OeStA/KA), *Bestandesqualifikationslisten*, Karton 1852 (Maa–Mac), *MAASBURG, Johann von.*
- Österreichisches Staatsarchiv / Kriegsarchiv (AT-OeStA/KA), *Bestandesqualifikationslisten*, Karton 1852 (Maa–Mac), *MAASBURG, Wilhelm von.*
- Podbersič, Renato; Sedmak, Drago: *Einführung und Anmerkungen.* In: Alojzij Novak: *Črniška kronika. Frontno zaledje v Vipavski dolini med prvo svetovno vojno.* Hgg. R. Podbersič ml., D. Sedmak. Gorica: Goriška Mohorjeva družba 2014.
- Podbersič, Renato: *Nekoč so bili med nami: plemstvo na Goriškem včeraj in danes.* »Razpobja« 39 (2020), S. 78–81.
- Pokrajinski arhiv Nova Gorica (PANG), fond 544, Okrajno sodišče Nova Gorica, t.e. 255, spis I 149/48.
- Premrl, Božidar: *Vipavski portali – dvajset let kasneje. V kamen vklesana imena.* »Vipavski glas« 114 (2015), S. 1–9.
- Prešeren, France: *Krst pri Savici.* In: ders.: *Poezije in pisma.* Hg. Anton Slodnjak. Ljubljana: Mladinska knjiga 1964, S. 123–139.
- Primorski slovenski biografski leksikon*, Bd. 9 (Križnič – Martelanc). Hg. Martin Jevnikar. Gorica: Goriška Mohorjeva družba 1983.
- Schmidt-Brentano, Antonio: *Die k. k. bzw. k. u. k. Generalität 1816–1918.* Wien: Österreichisches Staatsarchiv 2007.
- Shiviz von Shivizhoffen, Ludwig: *Der Adel in den Matriken des Herzogthums Krain.* Görz: Selbstverlag 1905.
- Stupica, Žiga: *To je naša kultura družbene lastnine.* »Časnik«, 12.8.2019, <<https://www.casnik.si/to-je-nasa-kultura-druzbene-lastnine>> (Zugriff: 17.12.2020).
- Svoboda, Johann Major: *Maasburg (Maschek v. Maasburg).* In: ders.: *Die Theresianische Militär-Akademie zu Wiener Neustadt und ihre Zöglinge von der Gründung der Anstalt bis auf unsere Tage.* Zweiter Band. Wien: Selbstverlag 1894, S. 508f.
- Svoboda, Johann Major: *Maasburg Johann Freiherr von. Major.* In: ders.: *Die Theresianische Militär-Akademie zu Wiener Neustadt und ihre Zöglinge von der Gründung der Anstalt bis auf unsere Tage.* Neue Folge. Dritter Band. Wien: Druck und Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei 1897, S. 42.

**Matjaž Birk** | Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, matjaz.birk@um.si

## Heterotopien der deutschsprachigen Kultur in Reisetexten von Ivo Andrić

### 1. Einleitung

In dem folgenden Beitrag<sup>1</sup> werden anhand der Reisetexte des jugoslawischen Nobelpreisträgers Ivo Andrić heterotope Orte der deutschsprachigen Kultur beleuchtet.<sup>2</sup> Der angewendete literaturwissenschaftliche Kulturbegriff ist ein hybrider, der Kultur zum einen als Zusammenhang von Bedeutungen – metaphorisch als Text<sup>3</sup> – beschreibt, vor allem jedoch wird in unserem Rahmen Kultur als Praxis verstanden. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Untersuchung des

Aus der ausgedehnten Reisetätigkeit von Ivo Andrić ging eine Reihe genremäßig unterschiedlicher Reisetexte hervor. Einen besonderen Stellenwert, bedingt durch Kultur und Sozialisation, haben dabei Räume der deutschen Literatur, repräsentiert durch Ernst Haeckel, Heinrich Heine und J. W. Goethe. Deren Werke bilden das symbolische Fundament einer imaginierten Bibliothek als zentralen heterotopen Ortes deutschsprachiger Kultur. Goethes mythisierte Figur verleiht diesem Ort einen universalen und überzeitlichen Charakter, während sein Bezug zum Realraum historischer Kultur Veränderungen erfährt, die in einer unter Rückgriff auf Heine erfolgten kritischen Reflexion Goethes kulminieren.

1 Der Beitrag entstand im Rahmen der von der slowenischen Forschungsagentur (ARRS) geförderten Programmgruppe *Interkulturelle literaturwissenschaftliche Studien* (P6-0265).

2 Das Korpus umfasst Reisetexte unterschiedlicher Gattungen, Erzählungen, Essays und Gedichte, die in der monumentalen, sechzehnbandigen Ausgabe der in Beograd, Zagreb, Sarajevo, Skopje und Ljubljana 1976–1978 erschienenen gesammelten Werke des Autors enthalten sind. In Ergänzung dazu werden Anthologien von Andrićs Erzählprosa neueren Erscheinungsdatums berücksichtigt. Von besonderer Relevanz für die Erörterung der Titelthematik erwiesen sich die Erzählung *Brief aus dem Jahre 1920* und Reiseessays aus dem Band *Wege – Gesichter – Landschaften*, die im Beitrag näher untersucht werden.

3 Bachmann-Medick: *Kultur als Text*, S. 11f.

Anderen als Ergebnis der Ausübung von Bedeutungen bzw. der kulturellen Praxis, wobei das Andere als Raum der Möglichkeiten bzw. als heterotoper Ort verstanden wird. Dieser ermöglicht die Erfahrung der Transdifferenz im Sinne einer Ahnung dessen, was »außerdem ist und sein kann«. <sup>4</sup> Heterotope Orte sind laut Michel Foucault »wirkliche Orte [...], Gegenplatzierungen, [...] tatsächlich realisierte Utopien«. <sup>5</sup> Als Heterotopien können u.a. Friedhöfe, Jugend-, Alters- und Erholungsheime, Museen, Theater, Kinos, Bibliotheken, in der neueren einschlägigen Literatur auch Parkhäuser figurieren. <sup>6</sup> Im Vordergrund des Foucault'schen Interesses stehen Krisen- bzw. Abweichungsheterotopien, die sich in der Position der Strukturierung und Ordnung der Gesellschaft befinden, darunter Gefängnisse und psychiatrische Anstalten. Unser Hauptinteresse gilt der Beschreibung der in Reisetexten figurierenden Heterotopien und in diesem Zusammenhang der Frage nach ihrer Beziehung zu realen Orten innerhalb der deutschsprachigen Kultur – innerkulturelle Distinktionen sind in den Reisetexten von Andrić nicht zu finden. Dabei wird besondere Aufmerksamkeit jenen Heterotopien gewidmet, die dem Realraum der Kultur eine Differenz entgegenhalten und ein Potential zur Reflexion des »Möglichen im Gegensatz zum Seienden«, <sup>7</sup> zur Zurückweisung und eventuell auch Auflösung von ›realen‹ kulturellen Formationen und ›realen‹ Diskursen in sich bergen. Um Veränderungen heterotoper Orte als Folge des sozialen Wandels vor Augen treten zu lassen, werden im Folgenden auf die historische Figur des Autors bezogene soziale (historische und strukturelle) Kontexte dargestellt.

## 2. Ivo Andrićs Reisen und Grenztransgressionen

Andrićs soziale Kontexte erhielten ihre spezifische Prägung durch ausgedehnte Reisetätigkeit und durch damit verknüpfte Überschreitungen von geographischen und kulturellen Grenzen, die für Leben und Werk des Autors von grundlegender Bedeutung sind. Als Sprössling einer kroatischen römisch-katholischen Handwerkerfamilie aus Sarajevo kam Andrić 1892 in Dolac bei Travnik zur Welt. Nach dem frühen Tod des Vaters kam er zu dessen Schwester in das muslimisch und serbisch geprägte Višegrad und kehrte mit 10 Jahren mit seiner Mutter in die Hauptstadt des seit 1878 von

4 Keitel/Allolio-Näcke: *Erfahrung der Transdifferenz*, S. 110.

5 Foucault: *Andere Räume*, S. 39.

6 Vgl. Hasse: *Überschene Räume*, S. 74–90.

7 Keitel/Allolio-Näcke: *Erfahrung der Transdifferenz*, S. 112.

Österreich-Ungarn okkupierten Landes zurück, wo er das Gymnasium besuchte und sich für die Ideen von Mlada Bosna (Junges Bosnien) – ihr berühmtestes Mitglied, der Attentäter Gavrilo Princip, war Andrićs um zwei Klassen älterer Schulkamerad<sup>8</sup> – begeisterte. Nach dem Abitur im Jahr 1911 studierte er dank eines Stipendiums der kroatischen Kulturgesellschaft Napredak aus Sarajevo Slawistik, Geschichte und Philosophie, an den Universitäten in Zagreb (1912–13), wo er aktiver Anhänger der kroatischen Nationalbewegung wurde, in Wien (1913–1914), wo er sich an Aktivitäten des Klubs kroatischer Studierender beteiligte, und zuletzt in Krakau, das er bei Kenntnisnahme des Attentats in Sarajevo Richtung Zagreb verließ. Von dort reiste er auf Einladung eines Freundes an die Adria weiter.<sup>9</sup> Als Sympathisant der Mlada Bosna wurde er im Juli 1914 in Split verhaftet. Die Strafe verbüßte er in Gefängnissen in Šibenik, Rijeka und schließlich, von August 1914 bis März 1915, in Maribor. Von jung auf lernte er Latein, Griechisch, Deutsch und Französisch, später eignete er sich auch Italienisch und Slowenisch an.<sup>10</sup> Als Schriftsteller machte er eine breite Öffentlichkeit erstmals mit Gedichten in der im Juni 1914 erschienenen Anthologie *Hrvatska mlada lirika* (Junge kroatische Lyrik) auf sich aufmerksam. Gedichte schrieb er auch während seiner Gefangenschaft in Maribor, wo auch das erste Kapitel aus der Sammlung lyrischer Prosa *Ex Ponto* entstand, die im Spätsommer 1915 abgeschlossen wurde.<sup>11</sup> Nach der Amnestierung Ende 1917 ging er nach Zagreb, wo er Mitbegründer der Zeitschrift »Književni Jug« (Literarischer Süden) wurde.

Als Befürworter des Jugoslawismus begann er sich nach dem Zerfall der Donaumonarchie mit der serbischen Kultur zu identifizieren und trat 1920 in den diplomatischen Dienst des neugegründeten SHS-Staates ein. Als Diplomat war er tätig im Vatikan, in Bukarest, Triest, Graz, Marseille, Paris, Madrid und Brüssel. 1930 wurde er Sekretär der Delegation des jugoslawischen Königreiches bei dem Völkerbund in Genf, ab Ende 1937 wirkte er – in der Zwischenzeit ausgezeichnet mit verschiedenen Staatsorden, unter ihnen der Legion d’Honneur und dem Verdienstorden vom

8 Vgl. Martens: *Im Brand der Welten*, S. 56–92.

9 Vgl. ebd., S. 93.

10 Im Hinblick auf slowenische Autoren zeigt er sich beeindruckt von Vertretern der literarischen Moderne, besonders von Oton Župančič und Josip Murn Aleksandrov, von denen er auch Übersetzungen anfertigte. Vgl. Vucinich: *Introduction*, S. 2f. In den späteren Jahren stand Andrić im persönlichen und brieflichen Kontakt mit Louis Adamič, dem Vertreter der slowenischen Migranteliteratur in den USA. Vgl. Andrić: *Nešto o stilu i jeziku*, S. 37.

11 Vgl. Andrić: *Ex ponto*, S. 20.

Deutschen Adler<sup>12</sup> als stellvertretender Außenminister. Mit der Ernennung zum Botschafter in Nazideutschland im April 1939 stand Andrić am Höhepunkt seiner diplomatischen Karriere. Die Berliner Dienstzeit stellt die qualvollste, aber auch die umstrittenste Episode seiner diplomatischen Laufbahn dar. In der Öffentlichkeit brachte er Begeisterung über die NS-Politik zum Ausdruck, um daraus Kapital für seinen Staat zu schlagen (bei der Anschaffung von Militärausrüstung) und begrüßte die Politik der Annäherung an das NS-Regime.<sup>13</sup> Private Äußerungen, aber auch einige diplomatische Berichte, geben indessen Auskunft über seine Besorgnis über die Gefahr, die von Hitlers Deutschland für Europa ausging.<sup>14</sup> In seinem Tagebuch vom Herbst 1939 beklagte er die Entbehrungen und Opfer des Krieges und intervenierte diskret für humanitäre Zwecke, so engagierte er sich für von den Nazis verfolgte Krakauer Universitätsprofessoren.<sup>15</sup> Als Literat machte er sich in seinem Berliner Bekanntenkreis 1940 mit einer Auswahl von in Übersetzung erschienenen Novellen bemerkbar, zu denen sich Ernst Jünger lakonisch äußerte: »Man nähert sich den Zonen der Intarsia, der eingelegten Arbeit, die in den Oasen ihr Maximum gewinnt.«<sup>16</sup> Nach der Konfinierung des Botschaftspersonals am Bodensee, die auf den Angriff auf Jugoslawien folgte, entschloss sich Andrić, über die Schweiz nach Belgrad zurückzukehren. Er quittierte den diplomatischen Dienst, wollte aber zugleich seine Berufserfahrungen dem neugegründeten Ustascha-Staat zur Verfügung stellen, verzichtete aber angesichts der komplizierten politischen Situation in der Region darauf. Während des Krieges lebte Andrić in Belgrad in kreativer Abgeschiedenheit. Anfangs bekundete er Sympathien für die Četnik-Politik.

Zum gegebenen Zeitpunkt wusste er sein symbolisches Kapital der Partisanenführung zuteil werden zu lassen, was bei diesen auf großes Wohlwol-

12 Nach Andrić bekamen die von Hitler gestiftete Auszeichnung in dieser Klasse der Unternehmer Henry Ford, der Entdeckungsreisende Sven Hedin und der Faschistenführer Ante Pavelić. Vgl. Martens: *Im Brand der Welten*, S. 189.

13 Im Herbst 1940 wohnte er pflichtgemäß der Unterzeichnung des Dreimächtepaktes in Wien bei. Von der Vorbereitung der Abkommen blieb er, unter dem neuen Außenminister Cincar Marković, ausgeschlossen. Andrićs Anwesenheit bei der Unterzeichnung wird von Medien in den Nachfolgestaaten Jugoslawiens mit Vorliebe zur ideologischen Repräsentation des Autors und seines Werkes instrumentalisiert. Vgl. etwa: *Ugledni njemački novinar otkrio mračne tajne Nobelovca. Kakve je veze Andrić imao sa Staljinom i Hitlerom?* »Slobodna Bosna. Nezavisni portal«, 20.5.2019. <[https://www.slobodna-bosna.ba/vijest/114968/ugledni\\_njemacki\\_novinar\\_otkrio\\_mrachne\\_tajne\\_nobelovca\\_kakve\\_je\\_veze\\_ivo\\_andric\\_imao\\_sa\\_staljinom\\_i\\_hitlerom.html](https://www.slobodna-bosna.ba/vijest/114968/ugledni_njemacki_novinar_otkrio_mrachne_tajne_nobelovca_kakve_je_veze_ivo_andric_imao_sa_staljinom_i_hitlerom.html)> (Zugriff: 15.11.2020).

14 Vgl. Martens: *Im Brand der Welten*, S. 217.

15 Ebd., S. 228.

16 Ebd., S. 219.



len stieß und dem Autor die Publikation seines Opus magnum einbrachte: Von März bis November 1945 erschienen die Romane *Na Drini ćuprija* (*Die Brücke über die Drina*), *Travnička hronika* (*Wesire und Konsuln*) und *Gospodjica* (*Das Fräulein*). Der erste und heute weltweit bekannteste, *Na Drini ćuprija*, erschien keine fünf Monate nach Belgrads Befreiung im renommierten (1901 gegründeten) Verlag Prosveta in der Reihe »Južnoslovenski pisci« (Südslawische Schriftsteller). Im sozialistischen Jugoslawien genoss Andrić die Position einer Dichterkone. Um die Gunst der Politik erwartungsgemäß zu belohnen, wusste er bis in die 1950er Jahre die literarische Tätigkeit mit politischen Funktionen geschickt zu paaren: Er war der erste Präsident des jugoslawischen Schriftstellerverbandes und bekleidete die Funktion des Abgeordneten in der bosnisch-herzegowinischen und in der gesamtjugoslawischen Skupština (Versammlung der Volksvertretung). Parallel dazu begann sich beim Autor Enttäuschung über die gesellschaftliche Situation im Vielvölkerstaat, besonders über den totalitären Zwang ideologischer und kultureller Homogenisierung, abzuzeichnen. Der Enttäuschung wurde symbolischer Ausdruck verliehen in dem posthum erschienenen Romantorso *Omerpaša Latas* (*Omar Pascha Latas. Der Marschall des Sultans*), in dem die Forschung in der Figur des Protagonisten Züge des jugoslawischen Staatsoberhauptes zu erblicken vermochte. Die Zuerkennung des Nobelpreises, die vom Staatsoberhaupt – einem Anhänger des ›modernen Klassikers‹ Miroslav Krleža – freilich nicht günstig aufgenommen wurde, stellte den Autor erneut ins Zentrum des Publikumsinteresses, was seine Abneigung gegen Interviews schließlich ins Extreme steigerte. Auf der Suche nach Abgeschiedenheit pflegte er sich nach Travnik und an die montenegrinische Küste in Herceg Novi zurückzuziehen, wo er gemeinsam mit seiner Frau die lebenslange Faszination für das Meer und dessen symbolische Weite ausleben konnte. Zu außerordentlichen Anlässen, etwa zur Verleihung des Ordens des Helden der sozialistischen Arbeit drei Jahre vor seinem Tod, musste der Hang zur Zurückgezogenheit dem eingeübten Opportunismus weichen.

Während seiner Dienstzeit in Graz, von 1923 bis 1924, promovierte Andrić mit der Dissertation *Die Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien unter der Einwirkung der türkischen Herrschaft*.<sup>17</sup> Es verwundert nicht, dass in das literarische Erzählwerk des gelehrten Historikers zahlreiche Elemente aus seiner historiographischen Arbeit Eingang fanden. Wenngleich er sich dieser Konstruiertheit der medialisierten Vergangenheit bewusst

17 Andrićs Dissertation erschien im Jahr 2011, aus Anlass des 50. Jahrestages der Nobelpreisverleihung in dem für den europäischen (Süd-)Osten spezialisierten Klagenfurter Wieser Verlag.

war, schrieb er ihr dennoch substantiellen Charakter zu. Konfrontiert mit ästhetischen Zuordnungsversuchen bekundete der Autor seine Nähe zur literarischen Tradition des psychologischen Realismus, stellte aber zugleich die Heteroreferentialität seiner in der Geschichte des plurikulturellen bosnischen Kulturraumes verankerten erzählerischen Welten zur Schau:

Ich weiß nicht, ob das, was ich mache und wie ich es mache, Realismus ist, aber ich bin überzeugt, es ist – Realität. Seitdem ich meine Arbeit mache, halte ich mich an die Wirklichkeit, und weil ich mich an sie halte, strebe ich danach, mir und anderen, soviel wie ich es halt kann, grenzenlose Wirklichkeit, mit allen Phänomenen, zu erklären [...].<sup>18</sup>

### 3. Heterotopien der deutschsprachigen Kultur in Reisetexten

Angesichts der dargestellten Reisetätigkeit des Diplomaten und Autors verwundert es nicht, dass Reisetexte im Gesamtwerk des Autors einen zentralen Stellenwert einnehmen. Sie diskursivieren Impressionen, die sich mit anthropologischen Reflexionen zum Menschen und Menschsein in Zeit und Raum paaren. Sämtlichen in die Untersuchung eingebundenen Reisetexten, darunter auch Gedichten, lässt sich ein autofiktionaler Charakter attestieren. In den Reiseerzählungen und -essays bilden Autor, Protagonist und Erzähler durchgehend eine Einheit. Andrićs Auffassung des Reisens rührte nach den Worten des Erzählers von der Wahrnehmung von Pfaden und Wegen in Višegrad, insbesondere von einem bestimmten, »in der Grundlage des Gedankens« über Wege liegenden, »scharf und unauslöschlich eingeschnittenen Weges«,<sup>19</sup> der dem Gehenden den Horizont der Freiheit eröffnete. Im Leben des Autors kam dabei den Literaturen der Welt eine entscheidende Rolle zu. Die deutschsprachige Literatur lernte er in den Werken von Goethe, Heine, Rilke, Th. Mann, Kafka u.a. kennen, wofür sich, wie noch zu sehen sein wird, im Rückblick die Freundschaft mit Max Levenfeld aus der Gymnasialzeit, dem Sprössling einer wohlhabenden jüdischen Ärztfamilie aus Sarajevo, als schicksalhaft erwies – eine Freundschaft, welcher der Autor in der Erzählung *Pismo iz 1920. godine (Brief aus dem Jahre 1920)*<sup>20</sup> bleibenden Ausdruck verlieh. Die Geschichte erzählt von einer

18 »Ne znam je li ovo što ja radim, i kako radim, realizam, ali verujem da je – realnost. Otkako radim ovaj posao, ja se držim stvarnosti i, držeći se nje, nastojim da sebi i drugima objasnim koliko mogu od te beskrajne stvarnosti [...].« Andrić: *Za pisca*, S. 177. Sämtliche Übersetzungen der Zitate ins Deutsche stammen vom Autor des Beitrags.

19 »u osnovi same misli [...] oštro i neizbrisivo urezana staza«. Andrić: *Staze*, S. 9.

20 Es dürfte nicht unbekannt sein, dass der Text in den 1990er Jahren von serbischen Nationalisten zur Rechtfertigung ihres Kampfes in Bosnien instrumentalisiert wurde. Dem bosnischen Schriftsteller Dževad Karahasan zufolge ist die Schuld für das ungewöhnliche Schicksal des Textes der

vom homodiegetischen Erzähler im März 1920 unternommenen Bahnreise von Sarajevo nach Belgrad sowie der unerwarteten Wiederbegegnung zweier ehemaliger Schulfreunde am Bahnhof von Slavonski Brod (mit zahlreichen Parallelen zu den historischen Figuren des Autors und des gleichnamigen Sarajevoer Arztes). Gleich zu Beginn ihrer Bekanntschaft wird der Erzähler in das Haus der assimilierten, welt- und bildungsbürgerlichen Sarajevoer Aschkenasim eingeladen. Dessen Mittelpunkt bildet die Bibliothek, in der ein zentraler Stellenwert – vor der französischen und italienischen – der deutschsprachigen Literatur zukommt. Im Zentrum der Bibliothek befinden sich die ›Helios-Klassiker‹, eine seit 1910 im Leipziger Reclam Verlag erschienene Bücherreihe – »geboten wurde ›Vollständigkeit bei unbedingter Texttreue, wertvolle Einführungen durch bedeutende Literaturhistoriker, künstlerische Bildniseinlagen, scharfer Druck [...] handliches Format, solide Einbände mit Fadenhäftung.«<sup>21</sup> – die sich, wie der Erzählung deutlich zu entnehmen ist, am Anfang des 20. Jahrhunderts großer Beliebtheit beim deutschsprachigen Bildungsbürgertum auch in der südslawischen Region erfreute. Jedenfalls ist der Schulfreund, der »mehr mit Büchern als mit Menschen lebt«<sup>22</sup> von den Reclam-Klassikern begeistert, er lernt ganze Passagen auswendig, mit seinem Eifer steckt er auch den Erzähler an.

Im symbolischen Mittelpunkt der imaginierten, an die historische Realität angelehnten Bibliothek befinden sich Werke von Ernst Haeckel und Johann Wolfgang von Goethe. Auf den deutschen Darwinisten Haeckel wird intertextuell Bezug genommen, mit Verweis auf eine vom Erzähler falsch wiedergegebene, »irgendeiner billigen Broschüre entnommene, unsicher gemerkte und wahrscheinlich schlecht übersetzte«<sup>23</sup> Textstelle. Der von den Schulfreunden als ›moderner Klassiker‹ beschworene Goethe tritt dementsprechend in einer höheren symbolischen Größenordnung in Erscheinung, in Form von Zitaten aus dem *Prometheus*. Die Hymne, in der Erzählung wiedergegeben durch Anfangs- und Endstrophe, wird von dem über ihre Botschaft der Freiheit und Humanität begeisterten, »mit der Faust gemessen, aber stark auf die Lehne des Fauteuils, auf dem er saß«<sup>24</sup> schlagenden Schulfreund vorgetragen, der Erzähler lauscht währenddessen »mit Bewunderung

›Halbbildung‹ der westlichen Intelligenz und deren ›Quasiexpertentum‹ zuzuschreiben. Vgl. Martens: *Im Brand der Welten*, S. 446–448.

21 Vgl. *Der Reclam Verlag. Eine Chronik*. Stuttgart: Reclam 2017, S. 27. <[https://www.reclam.de/data/media/Der\\_Reclam\\_Verlag\\_2017.pdf](https://www.reclam.de/data/media/Der_Reclam_Verlag_2017.pdf)> (Zugriff: 15.11.2020).

22 »koi živi više sa knjigama nego sa ljudima«. Andrić: *Pismo iz 1920. godine*, S. 331.

23 »iz neke jevtine brošure, nesigurno zapamćen i, vjerovatno, rdavo preveden«. Ebd., S. 327.

24 »pesnicom odmereno ali snažno o ručicu fotelje u kojoj je sedio«. Ebd., S. 328.

und gedämpfter Furcht«. <sup>25</sup> Durch die Pars-pro-toto-Funktion, die Haeckels und Goethes Werke in der Beziehung zu Levenfelds Bibliothek einnehmen, erfüllt diese die Aufgabe symbolhafter Abbildung der deutschsprachigen Kultur. Die Bibliothek fungiert als ihr heterotoper Ort, durch den die Kultur ihre symbolische Repräsentation erfährt. Die Begeisterung der beiden Schulfreunde verleiht dem Realraum der deutschsprachigen Literatur und Kultur ultimativen Charakter, der das dem heterotopen Ort innewohnende Kompensationspotential zum Vorschein treten lässt. Die symbolische Präsenz des Dichtergenies, dessen Gegenwärtigkeit durch die Dichtung, eine von »in Wirklichkeit dauerhaften und bleibenden Gütern der Menschheit oder zumindest eines Teils von dieser«, <sup>26</sup> lässt den universalen Anspruch der deutschsprachigen Kultur deutlich werden.

Die Wiederbegegnung mit dem ehemaligen Schulkameraden am Bahnhof von Slavonski Brod wird von der Erfahrung des Krieges überschattet – »das allgemeine Leiden verschleierte« Max, nunmehr Dr. Levenfeld, »die Sicht und ließ das Verständnis für alles andere verschwinden«. <sup>27</sup> Obwohl die Bibliothek in ihrem früheren Zustand der erfahrungsmäßigen Realität nicht mehr gegenwärtig ist – Levenfelds Haus ist nach dem Tod des Vaters verkauft worden – bleibt sie in der Erinnerung des Erzählers erhalten, unversehrt vom Wirbel der Zeit. Die wiederholte Bezugnahme auf Goethes Hymne und der Umstand, dass Deutsch in dem von Dr. Levenfeld vor der Auswanderung nach Paris verfassten Brief an den Erzähler Anwendung findet, lässt erkennen, dass die Bibliothek nichts von ihrem heterotopen Charakter verloren hat. Mehr noch, in der Rückwendung gewinnt der heterotope Ort, mit Büchern, die mit »ihrer glänzenden Ausstattung und ihren geheimnisvollen Titeln und ihrem unbekanntem Inhalt unwiderstehlich anziehen«, <sup>28</sup> wegen seiner Bedeutung für die Laufbahn des Erzählers eine gleichsam metaphysische Dimension, die eindringlich vor die Augen der Leserschaft geführt wird – zurückdenkend an den ersten Besuch bei den Levenfelds sei dem Erzähler bei Ansicht der Bibliothek klar geworden, dass er in ihr »sein eigenes Schicksal sieht«. <sup>29</sup> Was sich in Folge von historischen Prozessen an dem heterotopen Charakter der Bibliothek verändert hat, ist deren Beziehung zum Realraum: Während die Bibliothek als idealtypisches

25 »sa divljenjem i lakim strahom«. Ebd., S. 329.

26 »zaista jedno od stalnih i trajnih dobara čovečanstva, ili bar jednog njegovog dela«. Andrić: *Za pisca*, S. 263.

27 »Opšte stradanje zastrlo [...] je vid i oduzelo razumevanje za sve ostalo.« Andrić: *Pismo iz 1920. godine*, S. 330.

28 Martens: *Im Brand der Welten*, S. 49.

29 »da vidim svoju sudbinu«. Andrić: *Pismo iz 1920. godine*, S. 327.

Modell vollkommenen Raumes unter dem Einfluss des Bildungsideals in der Zeit vor dem Krieg in intensiver Kommunikation mit dem Realraum stand – einer Kommunikation, die mit der Einladung des aus bescheidenen sozialen Verhältnissen stammenden Erzählers durch das Sarajevoer Bildungsbürgertum ihren Anfang nimmt –, befindet sie sich nun im krassen Widerspruch zu der von ›großen Ideologien‹ aufgewühlten Zeit; Ideologien, die zunehmend durch das postimperiale Europa geistern und jene von Hassgefühlen gegenüber Andersdenkenden erschrockenen, Unheil witternden Weltbürger vom Schlag Dr. Levenfelds in die Emigration treiben. Der Gegensatz zum Realraum erstreckt sich auch auf den Anspruch auf das Erlangen von Freiheit und Humanität durch Bildung, dessen Erfüllung dem heterotopen Ort im Vergleich zur Vorkriegszeit auch im Rahmen von dessen Kompensierungsfunktion versagt bleibt, wie an der Erinnerung des Erzählers an den veränderten Redefluss des von der Geschichte gezeichneten Schulfreundes deutlich wird: »Er sprach auch jetzt als ob er lesen würde, [...]. [...] aber das war auch das Einzige was von dem einstigen Max geblieben ist. Ansonsten war keine Rede von der Poesie oder von Büchern. (Keiner erinnert sich mehr an Prometheus.)«<sup>30</sup>

Wenn wir den Blick auf weitere Reisetexte richten, werden wir mehrheitlich mit Heterotopien anderer Kulturen konfrontiert; dies sind vor allem die bosnische, serbische, slowenische, kroatische, italienische, spanische, französische, amerikanische, venezuelanische Kultur. In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass unter den heterotopen Orten Gefängnissen<sup>31</sup> als Form der Abweichungsheterotopie ein wichtiger Stellenwert eingeräumt wird, was in Anbetracht der Lebensgeschichte des Autors kaum verwundert. Heterotope Orte der deutschsprachigen Kultur sind indessen spärlich vertreten. Wir stoßen wieder, in Anbetracht der bisherigen Ausführungen nicht verwunderlich, auf die Bibliothek als symbolische Größe, und wiederum wird die deutsche Kultur durch Goethes Werke repräsentiert. Andrić zeigte sich begeistert von der Monumentalität des Lebens und beschwor den Dichter als Ikone universalistischer Kultur des Humanen. Im Frühjahr 1932 trat er seine ›Pilgerreise‹ nach Frankfurt und Weimar an. Seiner Wanderung auf den Spuren des Vorbildes wurde symbolischer Ausdruck in einem Weimar-Gedicht verliehen, das eine für Andrićs Lyrik ungewöhnliche Hermetik zeigt: »Hier ein Lindenbaum, der spät Blüten treibt, / mit

30 »On je govorio i sada kao da čita, [...]. [...] Ali to je bilo jedino što je ostalo od nekadašnjeg Maksa. Inače, pomena nije bilo o poeziji ni od knjiga. (Niko se ne seća više Prometeja.)« Ebd., S. 330.

31 Vgl. *Prvi dan u splitskoj tamnici* (*Der erste Tag im Kerker von Split*); *Iskušenje u ćeliji broj 38* (*Erfahrungen in der Zelle Nummer 38*); *U ćeliji broj 115* (*In der Zelle Nummer 115*).

trotzigen Lippen grüne Knospe / und Regen, der Landstreicher / und eine Welle, noch nicht befreit. // Ostermorgen der verirrtten Sonne. // Das ist Leben. Das die beschiedenen Stunden. / Und geträumter Traum / unter dem Atem der Vergessenheit.«<sup>32</sup> Die dem literarischen Topos inhärente Dichterfigur wird implizit der Leserschaft vorgeführt; in weiteren Texten zum Thema Reisen wird indessen ein intertextueller Bezug zur Figur des Dichters hergestellt, auch hier in Form von Zitaten: Das erste – »Du lieber Gott! Was doch der Mensch für ein armes, gutes Tier ist!«<sup>33</sup> – entstammt der *Italienischen Reise*, das zweite – »Die Welt ist eine Glocke, die einen Riss hat, sie klappert, aber klingt nicht.« – aus einem »deutschen Buch mit Goethe-Zitaten«.<sup>34</sup> Die zitierten Textstellen stehen in ähnlicher Weise wie in der Erzählung metaphorisch für das im Verschwinden begriffene bildungsbürgerliche Kulturerbe, um durch die Erinnerung an das Freiheits- und Humanitätsideal identifikatorisches Lesen zu fördern.<sup>35</sup> Die durch Zitate und das Gedicht etablierte symbolische Bibliothek erfüllt den Anspruch auf die Erzeugung eines anderen Raumes, der im Gegensatz zum *Brief aus dem Jahre 1920* das Potential zur Kompensierung von Rissen und Lücken im Realraum birgt und die Erfahrung der Transdifferenz ermöglicht, was besonders für die lyrische Diskursivierung des ultimativen Kulturtopos gilt.

#### 4. Abschließende Überlegungen

Der Autor Andrić transponierte die diskreten Konfrontationen mit Räumen und Strukturen der deutschen Kultur in seine Erzähler. Gleich ihrem Schöpfer sprengen die Erzähler Grenzen der Kultur und treten vor dem

32 »Tu je jorgovan koji dockan cvate / Zeleni pupoljak upornih usana, / I val još neosloboden, / I kiša lutilica. // Uskrsno jutro zalutalog sunca. // To je taj život. To sudeni sati. / I to snivani san / Pod dahom zaborava.« Andrić: *Vajmar 1932.*, S. 224.

33 Vgl. Andrić: *Kroz Austriju*, S. 108. Zitate aus der *Italienischen Reise* sind auch in anderen, nicht auf Reisen bezogenen Essays zu finden, vgl. Andrić: *Za pisca*, S. 269.

34 »iz neke nemačke knjižice Geteovih citata«. Andrić: *U ćeliji broj 115*, S. 48. Das im Original wiedergegebene Zitat wurde vermutlich dem 1907 von der Weimarer Goethe-Gesellschaft hg. Band *Goethe, Maximen und Reflexionen. Aphorismen und Aufzeichnungen* mit posthum zusammengestellten Prosasprüchen entnommen.

35 Das unter dem maßgeblichen Einfluss der deutschsprachigen literarischen Kultur ausgebildete Kulturerbe wird im Rückblick in eine mythische Perspektive gerückt, während sich die Darstellung individueller Erfahrung historischer Prozesse realistisch gibt, gekennzeichnet von Enttäuschungen, die in Erinnerungen des Erzählers aus *Ex ponto* an Demütigungen von Gefangenen von Seiten der Stadtbevölkerung Maribors lebendig werden – »[...] in Ihrer Stadt, unbekannte blonde Frau, habe ich erfahren, wie es ist, bleich, müde und niedergeschlagen durch nasse Straßen zu gehen, während von den erleuchteten Balkonen gefühllose Männer und grausame Frauen applaudieren.« Zit. nach Martens: *Im Brand der Welten*, S. 95.



Hintergrund des universalistischen Humanitätsideals in eine kritische Kommunikation mit dem Realraum der jeweiligen Kultur. Während das kompensatorische Potential des heterotopen Ortes der Bibliothek nach wie vor an den Goethe-Mythos anknüpft, wird ihr kritisches Potential unter intertextuellem Rückgriff auf Heine entfaltet. Das Bestreiten des Realraums zeigt sich in subversiver Perspektivierung eurozentrischer Hegemonialansprüche<sup>36</sup> und in der Kritik allgemeiner Wertauflösung, dem »Zerfall des Gewebes und Nachlassen von Sehnen«<sup>37</sup> im postimperialen Europa. Andrićs Erzähler werden nicht müde, den Mythos-Goethe vor Augen zu führen, während sie zugleich auch ihre Distanz gegenüber Heines ›gedanklicher Radikalität‹ bekunden. Dazu werden in plastischen Vergleichen – wie etwa zwischen den aus »konventionellem Zwang der Antwort« hergeleiteten Briefen des *Enfant terrible* und jenen »von innerem Bedürfnis«<sup>38</sup> herrührenden des Dichterstürmen – angelegte ideell-ästhetische Asymmetrien bedient. Ist nicht die darin angelegte Paarung von Geschichte, Mythos und Legende – diese »zeigen oder beleuchten wenigstens den Weg, den wir zurückgelegt haben, wenn nicht auch das Ziel, das wir erreichen wollen«<sup>39</sup> – ein Merkmal von Andrićs literarischem Profil, das bei der Leserschaft für nachhaltige Faszination sorgt?

## Literaturverzeichnis

- Andrić, Ivo: *Ex ponto*. In: ders.: *Ex ponto. Nemiri. Lirika*. Sarajevo: Svjetlost 1976, S. 9–88.  
 Andrić, Ivo: *Heine u pismima*. In: ders.: *Istorija i legenda*. Sarajevo: Svjetlost 1976, S. 175–179.  
 Andrić, Ivo: *Jedan pogled na Sarajevo*. In: ders.: *Staze, lica, predeli*. Sarajevo: Svjetlost 1981, S. 160–166.  
 Andrić, Ivo: *Kroz Austriju (zabeleške s puta)*. In: ders.: *Staze, lica, predeli*. Sarajevo: Svjetlost 1981, S. 102–108.  
 Andrić, Ivo: *Nešto o stilu i jeziku*. In: ders.: *Istorija i legenda. Eseji, ogledi, članci*. Sarajevo: Svjetlost 1976, S. 32–48.

- 36 Zur Zielscheibe der Kritik werden christliche und rationalistische Hegemonien, unter intertextuellem Rekurs auf Heines *Harzreise*, mit dem Vergleich zwischen westeuropäischen und orientalischen, türkischen Begräbnisritualen und islamischen Friedhöfen, die wegen ihrer sinnlichen Lebendigkeit den Reisenden beeindruckten. Vgl. Andrić: *Jedan pogled na Sarajevo*, S. 165. Zur literarischen Repräsentation der osmanischen und habsburgischen Kultur bei Andrić, einer Art »Kulturfusion auf drittem Boden«, vgl. Jakiša: *Literatur als Archiv*, S. 645.  
 37 »čilenje tkanja i popuštanje«. Andrić: *Kroz Austriju*, S. 102.  
 38 »iz konvencionalne nužde odgovora«; »iz unutarnje potrebe«. Andrić: *Heine u pismima*, S. 176.  
 39 »pokazuju ili bar osvijetljaju put koji smo prevalili, ako ne i cilj kome idemo«. Andrić: *Razgovor sa Gojom*, S. 25.

- Andrić, Ivo: *Pismo iz 1920. godine*. In: ders.: *Ispovijed i druge priče*. Auswahl Ivan Lovrenović. Zagreb: Naklada Ljevak, S. 325–340.
- Andrić, Ivo: *Razgovor sa Gojom*. In: ders.: *Istorija i legenda. Eseji, ogledi, članci*. Sarajevo: Svjetlost, S. 11–32.
- Andrić, Ivo: *Staze*. In: ders.: *Staze, lica, predeli*. Zagreb: Mladost 1963, S. 9–11.
- Andrić, Ivo: *U ćeliji broj 115*. In: ders.: *Staze, lica, predeli*. Zagreb: Mladost 1963, S. 36–59.
- Andrić, Ivo: *Vajmar 1932*. In: ders.: *Ex ponto. Nemiri. Lirika*. Sarajevo: Svjetlost 1976, S. 224.
- Andrić, Ivo: *Za pisca*. In: ders.: *Znakovi pored puta*. Sarajevo: Svjetlost 1976, S. 177–284.
- Bachmann Medick, Doris: *Einleitung*. In: dies.: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Tübingen, Basel: A. Francke 2004, S. 7–66.
- Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. 7., durchges. Aufl. Hg. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 2002, S. 34–46.
- Hasse, Jürgen: *Übersehene Räume. Zur Kulturgeschichte und Heterotopologie des Parkhauses*. Bielefeld: transcript 2007.
- Jakiša, Miranda: *Literatur als Archiv und Ort des Kulturtransfers. Die Habsburgermonarchie und die Osmanen bei Ivo Andrić*. In: *Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie. Akten des internationalen Kongresses zum 150-jährigen Bestehen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung Wien*, 22.–25. September 2004. Hgg. M. Kurz, M. Scheutz, K. Vocelka, Th. Winkelbauer. Wien, München: R. Oldenbourg Verlag 2005, S. 637–648.
- Keitel, Christoph; Allolio-Näcke, Lars: *Erfahrung der Transdifferenz*. In: *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Hgg. Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer, Arne Manzeschke. Frankfurt/M., New York: Campus 2005, S. 104–117.
- Martens, Michael: *Im Brand der Welten. Ivo Andrić. Ein europäisches Leben*. Wien: Zsolnay 2019.
- Vucinich, Wayne S.: *Introduction: Ivo Andrić and his times*. In: *Ivo Andrić Revisited. The Bridge Still Stands*. Hg. ders. Berkely: University of California 1995, S. 1–46.

Vlado Obad | Osijek, vlado.obad@os.t-com.hr

## Alexander Sacher-Masoch: Ein beharrlicher Pazifist, den beiden Weltkriegen zum Trotz

Der Name Sacher-Masoch klingt irgendwie bekannt. Die Leser, die in der deutschsprachigen Literatur gut bewandert sind, werden sich dabei an Leopold Ritter von Sacher-Masoch (1836–1895) erinnern, der seinen schriftstellerischen Ruf durch die *Galizische Geschichten* begründete, vor allem aber durch den Roman *Venus in Pelz* (1870) berühmt/berüchtigt wurde. Nach den psychosexuellen Neigungen des Helden dieses Romans ist später die Bezeichnung ›Masochismus‹ in die Psychologie eingeführt worden. Alexander Sacher-Masoch konnte diesen seinen Vorfahren nicht kennenlernen, denn er ist sechs Jahre nach dem Ableben von Leopold zur Welt gekommen. Auch der Begriff Masochismus steht auf keinerlei Weise in einer Beziehung zu seinem Leben und Werk. Obwohl er ein leidenschaftlicher Koch und Gourmand war, ist nicht einmal die Sachertorte seine Erfindung. Die beiden Bestandteile seines Namens weisen jedoch eindeutig auf Österreich hin. Und tatsächlich ist Alexander Sacher-Masoch ein ganz zu Unrecht vergessener Schriftsteller, Journalist und Übersetzer aus Wien. Um seine

Alexander Sacher-Masoch (1901–1972), ein fast in Vergessenheit geratener Schriftsteller aus Wien, ist der Nachwelt allenfalls als Autor von zwei bewegenden autobiographischen Romanen im Gedächtnis geblieben. *Die Parade* (1947) präsentiert das noch scheinbar ruhige Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg. *Die Ölgärten brennen* (1956) ist ein Exilroman über österreichische Antifaschisten und Juden, die auf der kroatischen Insel Korčula Zuflucht fanden. Sacher-Masoch zählt zu den ersten Autoren deutscher Feder, die Mut gefunden haben, die Gräueltaten der Nazis literarisch zu bewältigen. Der Beitrag ermöglicht eine neue Sicht der historischen Umstände und würdigt den persönlichen Einsatz im Kampf gegen das Böse.

Wiederentdeckung hat sich die Germanistin Jutta Freund verdienstvoll gemacht.<sup>1</sup>

Alexander Sacher-Masoch wurde am 18. November 1901 in Wittkowitz, Mähren, geboren, einer der zahllosen Garnisonen seines Vaters, eines k.u.k. Offiziers und habsburgischen Aristokraten. Nach dem Ersten Weltkrieg studierte er Chemie in Graz, Anstellung fand er aber in Berlin im Forschungslaboratorium von Siemens und Halske. Bald stellte sich jedoch heraus, dass er die zum geregelten Berufsleben nötige Ausdauer nicht besaß. Zum Leidwesen seines Vaters, so Jutta Freund, entschied er sich für das unstete und unsichere Leben eines Bohemiens. »Die Schriftstellerei wurde sein Lebensinhalt, das Veröffentlichen von Kurzgeschichten seine erste Einnahmequelle. [...] Beim Berliner *Vorwärts*, dem Organ der Sozialdemokratischen Partei, wurde er Theaterkritiker, schließlich Kulturredakteur und zum Mitglied der Berliner Volksbühne gewählt.«<sup>2</sup>

Nach dem Rassengesetz der Nationalsozialisten galt er als ›Halbjude‹, seine Ehefrau war Jüdin und so musste er 1933 aus Berlin flüchten. In Wien veröffentlichte er, dem das Herz ›immer links schlug‹, einen provokativen Artikel zum Reichstagsbrand und kam auf die Liste der Hochverräter. Im Jahre 1938, gleich nach dem Anschluss, floh er nach Belgrad und arbeitete dort drei Jahre lang als Korrespondent des Schweizer Regierungsorgans »Berner Bund«. Am Ostersonntag, dem 10. April 1941 erlebte er dort das meuchlerische Bombardement Belgrads durch die deutsche Luftwaffe, bei dem 28.000 Zivilisten ums Leben kamen. In den Wald entkommen, erreichte er mit Hilfe der Partisanen Sarajewo. Die Flucht vor der deutschen Besatzungsmacht führte ihn weiter, bis auf die dalmatinische Insel Korčula, die damals von den Italienern okkupiert war. Die Hoffnung, dass diese mit den Flüchtlingen umsichtiger umgehen würden als die Nazis, war berechtigt; als ›Sommergast‹ geduldet, verlebte Sacher-Masoch zwei Kriegsjahre in der Abgeschiedenheit der Insel, bis er schließlich Anfang 1944 von Partisanen und Alliierten nach Italien evakuiert wurde. Im apulischen Bari, das damals von den Briten besetzt war, arbeitete Alexander als Radiokommentator des britischen Rundfunks und kehrte 1946 nach Wien zurück.

Soviel zu den biographischen Fakten; mehr von der Person des Schriftstellers sagen Zeugnisse seiner Freunde und Bekannten aus:

1 Im Anhang von Sacher-Masochs Roman *Die Ölgärten brennen* (Persona Verlag, Mannheim 1994) bietet sie »Ein Porträt« des Autors. Inzwischen liegt auch eine Übertragung des Romans ins Kroatische vor: *Maslinici u plamenu* (Književni krug, Split 2004), übers. von Ivica Duhović-Žaknić, mit meinem Nachwort »In memoriam Marko Leitner«.

2 Sacher-Masoch: *Die Ölgärten brennen*, S. 190.

Als charmant und liebenswert behielten ihn vor allem die Damen im Gedächtnis. Seine Freunde und Kollegen erinnerten sich seiner als eines stillen Herrn mit guten Manieren und einer schönen, noblen Sprache, zurückhaltend, liebenswürdig, vor allem aber hilfsbereit. »Unser Sascha«, nannten ihn dann auch alle, die ihn kannten.

[...]

Ein Filou mit spitzbübischen Augen und unglaublichen Einfällen, so lauteten die Schilderungen vieler, die mit ihm zusammentrafen, ein leidenschaftlicher Pfeifenraucher, immer mit einem humorigen Spruch auf den Lippen. Er liebte das gesellige Beisammensein und galt als ungemein unterhaltsamer Mensch, der, wenn er getrunken hatte, seine Gitarre von der Wand nahm und schaurig schöne Balladen zu singen begann.<sup>3</sup>

\* \* \*

Der wohl bekannteste Roman Alexander Sacher-Masochs, *Die Parade* aus dem Jahre 1947,<sup>4</sup> bietet Erinnerungen an eine scheinbar noch friedliche Zeit des Habsburgerreiches, ein Jahrzehnt vor dem großen Krieg. Autobiographisch geprägte Reminiszenzen eines ›Tornisterkindes‹, wie sich Alexander Sacher-Masoch selbst oft genannt hat, werden von dem Hauptthema des Generationskonflikts geschickt zusammengehalten. In der zentralen Rolle ragt die Figur des Vaters hervor, eines autoritären Offiziers. Seine »Eisenstimme kommt aus großer Höhe wie ein starker Strom, wie flüssiges Metall« (S. 12). Das Äußere seiner Gestalt ist immer von Licht umstrahlt, voller Kraft und Energie: »An der Spitze reitet der Vater in blitzender Uniform, Ferdinand erkennt sein stolzes Gesicht. Der Vater schwenkt den Säbel über dem Kopf und ruft. Seine Stimme rollt über die Ebene.« (S. 51) Auch in der Alltagsphäre ist es nicht anders: »Der Vater war eines Mittags in der Schule aufgetaucht, sporenklirrend, den Säbel in die Armbeuge geklemmt. Ging durch die hohen grauen Gänge, leichtfüßig, mit tadellosen Bügelfalten, elegant wie immer.« (S. 59) Das sind durchaus gängige Vorstellungen der deutschen und österreichischen Mittelschicht von den Ehrfurcht erregenden Soldaten. Die damalige Schule hat sich an der strengen Organisation der Armee, an ihrer tadellosen »Welt des Befehlens und Gehorchens« (S.160) ein Vorbild genommen und ist bestrebt gewesen, ihren Schülern diesen Geist einzuprägen. Vor einem Offizier lüfteten die Lehrer schon von weitem ihre Hüte und verneigten sich »heftig«, der Herr Direktor nimmt die Hacken zusammen, denn auch er war Soldat gewesen, und redet den Uniformierten mit »Mein lieber, verehrter Herr Oberst« an.

3 Ebd., S. 187 und 194.

4 Die Interpretation stützt sich auf die vom Autor bearbeitete Neuauflage: Paul Neff Verlag, Wien 1971.

Dem Erzähler liegt es aber keineswegs daran, den ohnehin überschätzten Soldatenstand zusätzlich zu preisen. Im Gegenteil, der Roman verfolgt in allen Einzelheiten mit warmer Anteilnahme den Leidensweg des schüchternen Sohnes Ferdinand, der, im Unterschied zum dominanten Vater, stets verträumt und verängstigt ist. Besondere Schwierigkeiten bereiten dem Jungen häufige Wechsel der Wohnorte, weil sein Vater immer neue Garnisonen befehligt. Folglich bleibt Ferdinand beständig »ein Fremder, Zielpunkt aller Blicke, ein Neuer« (S. 26), gezwungen sich einen Platz in der Klasse zu erobern. Dies ist zusätzlich durch den Umstand erschwert, dass seine Mitschüler Ungarn sind, während er sich als Österreicher deklariert, was eine latente Feindschaft zur Folge hat. So leidet er an der Überlegenheit seiner Spielfreunde, an den Forderungen und Pflichten in der Schule sowie an dem Mangel an Unterstützung und Wärme innerhalb der Familie. Ferdinand muss mit der Angst leben lernen: Angst vor den Mitschülern und vor der Strafe zu Hause. »Eine Angst zu vielen Ängsten. [...] Tägliche Angst.« (S. 30) In seinem Rhythmus erinnert dieser Satz an die Gebetsintonierung des Vaterunser. Dort wird aber »unser täglich Brot« erfleht, das für die Stärkung im physischen und eucharistischen Sinne steht, während die »tägliche Angst« von einer existentiellen Verunsicherung zeugt. Das prägt Ferdinands Verhalten und seinen Charakter: »Angst und Abscheu vor Gewalt dörrten seine Kehle aus.« (S. 31)

Auf den ersten Blick mutet das Ganze wie eine wohlbekannte und etwas verspätete Konstellation des literarischen Expressionismus an. In den Mittelpunkt der Beobachtung rückt ein junger Mensch, den Zwängen einer autoritären Erziehung sowohl in der Schule als auch zu Hause ausgesetzt. Alexander Sacher-Masoch ist aber keiner literarischen Mode verpflichtet, sondern versucht umsichtig mit seinen eigenen schmerzlichen Erfahrungen ins Reine zu kommen. Die expressionistischen Autoren wählen als Helden euphorische Jünglinge, die gegen die festgefügte bürgerliche Ordnung rebellieren, den Vater zu deren Sinnbild ausformen und einen unter dem Einfluss von Freuds Lehren dargelegten und aufgrund vermeintlicher Naturgesetze unvermeidlichen Kampf mit ihm eingehen.<sup>5</sup> Diese Radikalität ist bei Alexander Sacher-Masoch nicht zu finden. Sein Ferdinand ist kein Anführer einer neuen Generation, kein Priester am Altar des brausenden Lebens; er ist ein vereinsamtes und verunsichertes Kind, das sich obsessiv

5 Ein gutes Beispiel dafür findet man in Georg Kaisers Drama *Die Koralle* (S. 689): »Aber da es sich so tausendfach wiederholt, mutet es fast wie ein Gesetz an. Vater und Sohn streben voneinander weg. Es ist immer Kampf auf Leben und Tod. [...] Der Drang nach Unabhängigkeit wirkt stärker als alles andere.«



nach Elternliebe sehnt. Insbesondere gilt das für seine Versuche, sich dem bewunderten Heldenbild des Vaters zu nähern. Am Morgen schleicht er dem aufgeputzten Reiter bis in die Kaserne nach, schleicht heimlich in sein Zimmer, durchstöbert seine Sachen, legt sich sogar in sein Bett. Am deutlichsten wird dies im zentralen Abschnitt des Romans, der, in Übereinstimmung mit dem Romantitel, »eine glänzende Schau der Uniformen und Waffen« (S. 88) schildert. Tausende Bürger umstehen den Hauptplatz, um die Parade zu sehen, das Krachen der Salven und die Militärmusik zu hören. Von dieser allgemeinen Faszination der Vorkriegszeit wird auch Ferdinand mitgerissen, er drängt sich nach vorne, um vom Vater gesehen zu werden, doch vergeblich:

Da stand er endlich am Geländer, das ihm bis ans Kinn reichte. Seine Finger klammerten sich an den Eisenstangen fest. Er stellte sich auf die Fußspitzen. Ja, dort war der Vater. Er ritt soeben die Front ab. Rief einen Befehl, der weitergegeben wurde, vom Major, den Offizieren, den Unteroffizieren. Sah er nicht eben her? Es schien so. Vater! Er hob die Hand und wollte winken. Der Vater wandte manchmal den Kopf, aber er sah ihn nicht. [...] Er war kein Vater mehr, nur ein Teil der Parade, ihrer Macht, ihres Glanzes. [...] Zu klein bin ich, zerdrückt, zu sehr eingezwängt zwischen die Menschen hier. Er sieht mich nicht.<sup>6</sup>

Dadurch erlischt der plötzliche Schwung im Herzen des Kleinen, er kehrt zu seiner wahren Natur zurück: »Beim Dröhnen der Gewehrsalven zuckte er zusammen.« (S. 89) Schon früher, seinem Alter durchaus entsprechend, hat er unterschiedliche Wünsche bezüglich eines künftigen Berufs gehegt: Straßenbahner, Zirkusdirektor, Künstler oder Arzt wollte er werden, doch niemals Offizier wie sein Vater.

Die Sprache des Autors ist dabei äußerst mild und poetisch, der Denkweise des empfindlichen Jungen entsprechend: »Das Herz ist ein ängstlich flatternder Vogel, den man in die Brust eingesperrt hat.« (S. 56) Die schlichten Worte seiner Resignation – »Man ist klein und hat Angst. Man beugt sich dem großen Gesetz.« (S. 61) – enthalten jedoch eine erschütternde Anklage. Noch deutlicher klingt diese in einer seltsamen Frage an: »Wie kann es sein, dass ein Fremder mehr sieht als Vater und Mutter?« (S. 58) Es wird nämlich berichtet, dass der von den Mitschülern misshandelte Ferdinand beim Hausdiener Jakulek Schutz findet. Den eigenen Eltern darf sich das Kind paradoxerweise nicht anvertrauen. Von ihrem Sohn erwarten sie nur stumme Pflichterfüllung und belasten ihn dazu mit einem beständigen Schuldgefühl: »Alles, was geschah, geschah rechtens. Wer Unrecht tut, wird bestraft! Wer nicht lernt, muss büßen, Lernen ist Pflicht!« (S. 60) Nach der Aufdeckung harmloser Diebstähle (Kleingeld und eine Handvoll Tabak)

6 Sacher- Masoch: *Die Parade*, S. 88f.

wird Alarm geschlagen und drastische Maßregeln der bürgerlichen Erziehung werden ergriffen. Dies führt zum völligen Einfrieren aller emotionalen Beziehungen innerhalb der Familie. Es wird nicht nachgeforscht, der Sohn wird als Dieb gebrandmarkt und mit ihm wird nicht mehr gesprochen. Die Mutter verreist und genießt »wunderschöne Tage unter Palmen am Meer« (S. 173), und der Vater spielt den unfehlbaren Gott, erhebt sich zum Richter und verbannt den Sünder aus seiner heilen Welt: »Eine unsichtbare Mauer stand zwischen ihnen.« (S. 158) Wieder sind es fremde Leute, die aus Mitleid bemüht sind, dem Kleinen in der tiefsten Not Hilfe zu leisten.

Um 1900 wurde solche Hartherzigkeit öfters als grober Fehler der bürgerlichen Erziehung entdeckt und angegriffen, etwa bei Frank Wedekind und bei den jungen expressionistischen Dramatikern. Auch der Protagonist in Hasenclevers Drama *Der Sohn* kennt keine Zurückhaltung in der innerfamiliären Affektäußerung und begründet mit der schrecklichen Fremde und Kälte des Bürgertums seinen Sturm gegen die gesamte Gesellschaft. Alexander Sacher-Masoch geht nicht so weit. Er deckt zwar den fürchterlichen Liebesmangel in der Beziehung zwischen Vater und Sohn auf, ortet das Problem im privaten Bereich, in den schwer zugänglichen Abgründen der Intimität; dort sucht er aber auch Abhilfe. Der Autor ist wahrhaftig ein gütiger und nachsichtiger Mensch, ein Pädagoge des Herzens, der sowohl für Eltern als auch für Kinder einen versöhnenden und hoffnungsvollen Schluss findet. Nach Ferdinands verzweifelter Versuch, freiwillig aus dem Leben zu scheiden, pflegt ihn der Vater fünf Tage und Nächte lang; danach kommt es endlich zu einer Aussprache und Annäherung zwischen den beiden. Diese Szene ist nicht weitschweifend und sentimental, sondern bündig und überzeugend. Da zeigt sich der Autor als echter Künstler. Die plötzliche Wandlung des Vaters wird nicht mit dem erlittenen Schock erklärt, sondern ergibt sich aus der Vorgeschichte:

Er begann von seiner eigenen Kindheit zu sprechen. Vom Tod seines Vaters, der gestorben war, als er kaum acht Jahre alt gewesen. Er hatte nur ungewisse Erinnerungen an ihn, als an einen stillen, gütigen Mann, der wunderschöne Märchen erzählen konnte. In diesem Augenblick, mit seinen acht Jahren, endete die Kindheit des Vaters und das Leben begann. Seine Mutter ging eine zweite Ehe ein, und er, ein kleiner, zarter Junge, wurde in eine Kadettenschule gesteckt. Ja, das Leben begann. Ein hartes, entsagungsvolles, von wenigen Freuden erhelltes Leben, vom ersten Tage an. Pflicht, Verantwortung, eiserne Disziplin.

»Jetzt in diesen Tagen habe ich es erkannt, dass ich, als ich mit achtzehn Jahren als Fähnrich in die Armee des Kaisers eintrat und den Fahneneid schwur, kein ganzer Mensch gewesen bin. Etwas fehlte mir. Die Kindheit, Ferdinand, die ich nie gekannt habe. [...] Mich hat niemand etwas gelehrt. Da habe ich wohl Irrtümer begangen.«<sup>7</sup>

Da der Vater selber in der Kindheit keine Liebe erfahren hat, kann er sie später nicht weiter geben. Zum Glück wird den beiden Protagonisten des Romans die Chance eines Neuanfangs gegeben.

\* \* \*

Im Roman *Die Parade* wird »das aufwühlende Geheimniswort« (S. 161) – der Krieg – ein einziges Mal erwähnt, als eine drohende Gefahr, die aus ebenfalls geheimnisvollen Gegenden des Balkans kommt. Die Handlung des zweiten Romans *Die Ölgärten brennen* (1947) spielt dagegen mitten im Krieg (1941–1944) und zwar auf dem Balkan; nicht *In den Schluchten des Balkan*, wie es sehr abenteuerlich bei Karl May klingt, sondern auf einer Mittelmeerinsel. Auch in diesem Werk fallen autobiographische und bekenntnishaft Merkmale auf, obwohl der Autor eine etwas distanziertere Haltung anstrebt, indem in der Hauptrolle ein Schriftsteller auf der Flucht, namens Pierre, dargestellt wird. Der künstlerische Zugriff offenbart sich nicht nur in der Vermeidung der Ich-Form, sondern noch deutlicher in der gewagten Komposition des Romans. Er ist aus lauter kurzen und fragmentarischen Kapiteln gebaut, wobei die häufigen Rückblenden zudem die Kontinuität der Handlung sprengen. Sie ist ohnehin in zwei sehr unterschiedliche Handlungsstränge geteilt. Im ersten Strang wird das Flüchtlingsdrama auf der Insel mit vielen Einzelheiten verfolgt, im zweiten wird von dem einsamen Kampf eines Esseker<sup>8</sup> Advokaten gegen Nazis erzählt.

Die Schreibweise des ersten Teils könnte man fast impressionistisch nennen: Die Bilder sind nur flüchtig hingeworfen, die Farben im dünnen Anstrich, verschwommen wie bei einem Aquarell, ohne feste Konturen, die Gestalten ohne Volumen. Die herben historischen Hintergründe (das Bombardement von Belgrad, die Flucht über Sarajevo) schwinden in der Ferne, bleiben ohne dämonische Ausmaße und ohne individuelle Dimension der Tragik: »Gegen Mittag hielt der Tod für eine kurze Weile den Atem an.« (S. 6) Die schnell vorüberziehenden Impressionen sind übertrieben poetisiert, sie wirken fast süßlich. In der »winzigen Kafana« (S. 10) in Sarajevo hantiert eine madonnenhafte Frau (dunkle Mandelaugen, volle rote Lippen und Zähne wie Perlen), und Dubrovnik erstrahlt wie auf einer kitschigen Ansichtskarte: »Viele Barken und Segler liegen verstreut in der Bucht. Sonne liegt auf dem Wasser und im Steigen und Fallen der Wellen atmet das Meer.

8 Die heutige kroatische Stadt Osijek, im Nordosten des Landes gelegen, war zur Zeit der Donaumonarchie als Essegg oder Esseck bekannt.

Möwenschreie schweben über allem.« (S. 17) Diese mit Absicht vorgetäuschte Heiterkeit zeugt nicht von der Unempfindlichkeit des Autors, sie ist ein wirksames Mittel, den Leser plötzlich mit der Wahrheit zu überfallen. Sie sickerte schon vorher durch: Belgrad ist zerstört, die Synagoge in Sarajevo abgebrannt, Dubrovnik von Italienern, den Verbündeten Hitlers, besetzt... Im Schicksal des kleinen Juden Korinth aus Sarajevo offenbart sich dann das Medusa-Gesicht des Krieges. Die von ihm abgöttisch geliebte Frau »hat ihn einfach abgeschüttelt wie ein lästiges Insekt« (S. 25), und von Tag zu Tag welkt er im Exil dahin – »wie eine Pflanze, der man die Erde entzogen hat, in der sie wurzelt« (S. 20). Ohne Liebe und ohne Heimat geblieben, begeht Oskar Korinth im armseligen Zimmer fremder Leute Selbstmord.

Das reizvolle Spiel der Disharmonie zwischen dem leichten Stil und dem Ernst des Augenblicks wird auf Korčula gemäßiger fortgesetzt. In der Schenke ›Zur Taube‹ wird gemütlich geplaudert, Pierre darf ein Häuschen mit Garten beziehen, wo die kleinen Dinge des Lebens noch ihren Wert haben, und man könnte fast glücklich sein, wenn nicht das Schwert über Häuptern hängen würde. Sacher-Masoch meidet es, über die große Politik zu reden, die bedrohliche Zeit dokumentarisch zu erfassen; das menschliche Lachen, das Spiel der Katzen scheint ihm immer noch wichtiger zu sein. Das Schwert aber vollführt immer gefährlichere Schwingungen und ist nicht mehr zu übersehen. Ein Mitarbeiter Pierres aus der Schiffswerft ist nicht mehr bereit, den Anmarsch der Faschisten passiv zu beobachten: Er will es mit dem Wolf aufnehmen. Pierre, ein Humanist der alten Prägung, kann diese Entscheidung nicht billigen: »Man muss selbst zum Wolf werden, wenn man Wölfe zur Strecke bringen will. Und wer wird die Wölfe, wenn es nur noch Wölfe gibt, wieder in Menschen verwandeln?« (S. 94) Es ist eine beunruhigende Frage, aber auch eine voreilige Gleichstellung der verfeindeten Seiten. Wenn alle Antifaschisten zu zahmen Schäflein würden, dann hätten die Wölfe leichte Arbeit. Wie dem auch sei, der Widerstand auf der Insel wurde zu gut organisiertem Aufstand. Die Schuld wird eindeutig der Okkupationsarmee zugeschrieben. Nachdem die Italiener Geiseln erschossen hatten, nachdem sie in Panik die Ölgärten angezündet hatten, entliefen die Insulaner massenhaft zu den Partisanen. Als dann im Dezember 1943 die deutschen Truppen die Insel überfallen und die Flüchtlinge kopflos durch die Macchia herumirren, spart der Autor nicht mehr mit der Verurteilung der deutschen Eindringlinge. Wie Granatsplitter werden im Text Fragmente aus Briefen deutscher Soldaten an ihre Frauen und deutscher Frauen an ihre Männer an der Front verteilt. Die Landser berichten von Sterben, Hunger und Ratlosigkeit, die Frauen wiederum von Luftschutzkellern, zerstörten Städten und Umsiedlungen. Die Schuldigen in Berlin werden sogar beim

Namen genannt, in grotesker Verzerrung dargestellt. Was nutzt das aber den auf der Insel sterbenden Soldaten? Franz Theodor Csokor, ein namhafter österreichischer Autor und Sacher-Masochs Leidensgefährte auf der Flucht, hat es geahnt: »Als Feind möchte ich wirklich nicht hier einmarschieren: Die Erde selbst stünde am Ende auf.«,<sup>9</sup> und Sacher-Masoch lässt dies im Soldatenjargon deftiger zum Ausdruck kommen: »Sie knallen uns ab wie die Hasen, aber kannst du es ihnen verdenken? Was haben sie uns getan, dass wir ihnen ihr Land nehmen wollen?« (S. 175) Mit dieser Erkenntnis sterben sie, auch wenn sie in diesem Purgatorium aus Angst und Reue ihr menschliches Antlitz wiedergewinnen. Der ganze Roman wird zu einem Schrei gegen den Krieg, obwohl die Zeit des Expressionismus längst vorbei ist. Die Leidenden schreien aber immer zum Himmel.

Die Emigration ist das Hauptthema dieses Romans. Die Flüchtlinge sind ungeliebt, sie stören den Frieden der Länder in die sie kommen, sie sind »Sturmvogel des Krieges« (S. 30). Sie bilden keine einheitliche Gruppe, die ein Band der Gleichheit und Brüderlichkeit verbindet. Sie sind in Arm und Reich zerfallen, die einen wollen kämpfen, die anderen haben jegliche Hoffnung aufgegeben. Unter ihnen sind Phantasten, die unmögliche Fluchtmöglichkeiten ersinnen, Einsame und Gesellige, Gemütskranke, Juden und Deutsche... Die interessanteste Gestalt unter den Achtzig ist zweifelsohne der Dichter und Träumer Fritz Theobald (entspricht Franz Theodor Csokor), verliebt in die Insel und ihre Landschaft. Er hat eine würdige Erscheinung »mit seiner flatternden grauen Mähne und seinem jungen Herzen« (S. 64) und ist »immer bereit zu helfen, Wege zu machen, Probleme seiner Freunde, seiner Nächsten oder völlig Fremder zu lösen« (S. 62). Er führt die Verhandlung mit dem Kommandanten der Karabinieri um die Sicherheit der Emigranten, fleht ihn um das Leben der Geisel an, ebenso wie die Partisanen um die Verschonung der Kunstwerke im Hafen. Sowohl von dem Kommandanten, als auch von den Partisanen wird »der komische Dichter« (S. 109) abgewiesen, er gibt aber niemals auf.

Mehr als in Csokors Werken kommen in diesem Roman die Einheimischen zur Geltung. Nach Angaben Jutta Freunds ist der Roman schon im Jahre 1943, also auf der Insel geschrieben worden. Die Wahrnehmungen sind daher unmittelbar, frisch und farbenkräftig, »die Sujets, das Personal [...] neu und unverbraucht« (S. 199). Der zahnlose und ewig angetrunkene »König der Lastträger« Beppo ist zum Protagonisten geworden, zum Wortführer der Insulaner. Er ist der Inbegriff der volkstümlichen Weisheit: »Diese Insel ist keine Jungfrau mehr... Viele haben sie schon gehabt. Doch sie

9 Csokor: *Als Zivilist im Balkankrieg*, S. 208.

war treulos und blieb nicht lange bei ihren Liebhabern.« (S. 37) Der Autor machte ihn daher zum Haupthelden eines zweiten Romans: *Beppo und Pule. Roman einer Insel*. Beppo philosophiert unentwegt, singt, belustigt alle und relativiert alles. Die Italiener greift er offen an und träumt von einer Zukunft mit Öl, Fisch und Wein für alle, die hungrig sind, von einer Zukunft »mit Liedern am Abend und Arbeit am Morgen« (S. 34). Sacher-Masoch lernte auf Korčula seine spätere Lebensgefährtin Milica kennen, deren Muttersprache Kroatisch ist. Damit sind für ihn alle Verständigungsschwierigkeiten behoben. Er wird mit der Denkweise der Einheimischen vertraut, mit ihrer Vergangenheit und ihrem Alltag, er ahnt was in verborgenen Winkeln ihrer Herzen schlummert:

Weißt du was das heißt, Bruder, wenn sie deine Oliven verbrennen? Dein Vater, dein Großvater hat sie gepflanzt, denn solch ein Olivenstamm trägt erst nach dreiundzwanzig Jahren die erste Frucht. Ölzweige reifen langsam, wie der Friede. Dreiundzwanzig Jahre hat dein Vater, hast du darauf gewartet. Aber was vorher war, du hast es vergessen, jetzt fällt es dir wieder ein. Fels und Geröll bedeckten den Hang, wo später dein Garten entstand. Der Vater deines Vaters hat drei Jahre daran gewendet, die Steine herauszuberechnen, er legte sie übereinander und richtete Mauern auf im Geviert. Im Schutze quadratischer Wälle breiten die Ölbäume ihre knotigen, eigenwilligen Äste aus. Terrassenartig sind die Ölgärten angelegt, wie auf alten biblischen Gemälden. Drei volle Jahre hat der Vater deines Vaters den Rücken in der flammenden Sonne gebeugt, auf seinen Armen sprangen die Adern hervor, der feine Karststaub drang in seine Lungen ein und fraß sein Leben auf. Für dich hat er es getan, denn als das erste Öl gepresst wurde, war sein Haar schon weiß und sein Atem kurz.

Weißt du, was das heißt, Bruder, wenn die Ölgärten brennen, weil Männer gekommen sind, Männer ohne Herz und Gott, locker sitzende Maschinenpistolen im Gürtel? Und sie legen Feuer an deine Ölbäume, die dein Brot sind. Du stehst dabei, hinter einem Hügel geduckt, und siehst zu. Bleich ist dein Gesicht und Schweiß rinnt über deine Haut, vor Schmerz und Zorn. In der gleichen Nacht noch gehst du fort, in die Wälder, zu den Einsamen, die Not, Gewalt und Tod zusammengetrieben haben und die härter geworden sind als Not, Tod und Gewalt. (S. 123f.)

Diese Textstelle rechtfertigt den Titel des Romans, gibt ihm eine fast mythische Dimension. Brot und Wein wachsen in den Gärten, sie sind Sakramente, biblische Geheimnisse, Gnadengaben des Himmels und es ist ein Frevel ohnegleichen, wenn sie zertreten, bzw. verbrannt werden. Beppo, der Fakino, spricht aber von noch einem Heiligtum der Insulaner, das auf jeden Fall bewahrt werden muss:

Willst du Herr sein über ein Volk von Fischern, dann darfst du Marin, Tonko, Pero, Jerko und Franko das Meer nicht verbieten. Es ist nicht nur das allein, dass sie sich aus dem Meer ernähren, sie leben nicht nur davon. Sie leben d a f ü r. Das Meer ist ihr echtes, wirkliches Leben, ist ihr Atem, ihr Herzschlag, ihre Sehnsucht, ihr Traum. Es ist nicht gut, den Menschen ihren Traum zu stehlen!

Wer kann verbieten, dass der Jugo weht und die Möwe schreit? Wer kann zu den Fischern sagen: Ihr dürft nicht fischen? Wer das tut, fängt Krieg an. Das wird ein harter Krieg sein, Pero. Mach dich darauf gefasst! Und die hohen Stiefel werden ihn verlieren. (S. 105f.)



Indem Pierre, das Alter Ego des Autors, das begriffen hat, beweist er den Einheimischen, dass er von der Essenz des Lebens auf der kargen Insel gekostet hat. Er ist kein Fremder mehr, er wird zu Pero, zu einem von ihnen.

Eine beflügelte Barke (»Schwalbe«) bringt die Flüchtlinge zu den Partisanen und später nach Italien. Das könnte ein guter Abschluss des Romans sein – ist es aber nicht! Die letzten Kapitel sind dem einsamen Kampf eines Esseker Advokaten gegen den Nazi-Terror und seinem Sterben in Auschwitz gewidmet. Wie gelingt es dem Autor, so disparate Inhalte miteinander zu verbinden? In der Handlungsführung ist Dr. Markus Feldmann der Vater von Mila, Pierres Freundin. Tiefgreifender ist aber eine innere Bindung: Auf Korčula verschlingt das Feuer des Krieges die Ölgärten, in Auschwitz brennen die menschlichen Opfer. Der Autor konnte kein Happyend setzen, es wäre eine Verfälschung der Geschichte, eine Verleugnung der bitteren Wahrheit über die Judenverfolgung. Indem er ein literarisches Denkmal für Markus Feldmann errichtet, gedenkt er aller unschuldigen Opfer der Nazi-Herrschaft, denen es nicht gelungen ist zu entkommen.

In der Erzählweise kommt es zu einem auffälligen Bruch. Dem Kriege zum Trotz strahlen die Tage auf Korčula etwas von Sommerfrische aus: satte Farben, den Duft des Südens, die Freude und die Heiligkeit des Lebens. Nun rückt ein vereinsamter Monolith in den Mittelpunkt: ein würdiger und mutiger Mensch in der ärgsten Bedrängnis seines Lebens. Die Landschaft könnte keinen Rahmen für sein inneres Ringen abgeben, so bewegt sich der Advokat durch die engen Gassen und licht- und luftlosen Höfe der Altstadt. Es ist eine alte österreichische Festung, die Atmosphäre kafkaesk – eine Landschaft der Seele, in der der Held nach seinem jüdischen Ursprung sucht. Er ist zwar Dr. juris, ein mit mehreren Orden dekoriertes Mitglied des Ersten Weltkrieges, ein angesehener Bürger und Assimilant, der die allzu eifrigen Juden Esseks mit beißendem Spott traktiert hat. Nachdem die Synagoge abgebrannt und die Juden deportiert worden waren, macht er eine Wandlung durch: »Solange ich noch bin und atme, will ich für mein gepeinigtes Volk da sein. Ich bin Jude. Jetzt in diesen Wochen und Tagen bin ich es geworden.« (S. 193) Er hält sich für »einen vorgeschobenen Posten der Wälder«, das heißt – der Partisanen, und hilft unermüdlich den Verfolgten, indem er von seinen einflussreichen Bekannten in Zagreb Passierscheine erbettelt und viele Leben rettet, Kostbarkeiten von Entrechteten in Aufbewahrung nimmt, oder einfach Verzweifelte tröstet und ihnen eine letzte Hoffnung gibt. Feldmann ist aber kein literarischer Held im klassischen Sinne, ohne Furcht und Tadel. Er weiß wohl: »Ich stehe auf einem Eisblock, der nach Süden treibt. Meine Möglichkeiten schwinden.« (S. 180) In der allgemeinen Verfinsterung verliert er sein Selbstvertrauen und das Vertrauen zu

den Menschen. Vor Angst wird er paralyisiert, von Zweifeln geplagt, von »Herbstnebel«, d.h. vom Altern bedroht. Die Tochter Mila beschwört ihn, sich endlich in Sicherheit zu begeben, auf die Insel Korčula. Zu spät, denn er hat endgültig begriffen, dass er in einer Welt, in der solche Gräueltaten geschehen, nicht mehr leben will. Im letzten Brief meldet er ihr: »Da ist ein Hunger in mir, alles zu kosten, was meinem Volk gereicht wird. Der Tod ist nur Nachtisch.« (S. 199) In ihm ist die Entscheidung gereift, sich dem Schicksal seines Volkes freiwillig zu übergeben. Damit ist die hohe ethische Sinngebung des Mitopferns gefunden, die Rolf Hochhuth sieben Jahre später in seinem *Stellvertreter* eindrucksvoll einsetzen wird.

Die Gestalt des Advokaten ist dabei kein Wunschbild des Autors, sie ist nicht aus der Luft gegriffen, sondern nach einem Prototyp aus dem Leben geformt. Die in den Roman eingegangene Mila, die spätere Ehefrau Sacher-Masochs, ist die Tochter des Esseker Advokaten Dr. Marko Leitner. Es ist selbstverständlich, dass sie ihrem Mann ausführlich von ihrem heißgeliebten Vater berichtet hat. Meine Nachforschungen in Osijek haben ihre Angaben bis in die kleinsten Details bestätigt.<sup>10</sup> Der Autor hat das meiste in seinen Roman übernommen, doch zugleich der eigenen poetischen Vision untergeordnet. Dichtung und Wahrheit stimmen nie völlig überein. Die Taten

10 Marko Leitner wurde am 20. Januar 1882 in Zaprešić bei Zagreb geboren. Am 31. Juli 1907 promovierte er und wurde 1912 in das Register des Advokatenverbandes eingetragen. Umgekommen ist er in der Gaskammer in Auschwitz im Jahre 1944. So weit die Fakten. Eine noch lebende Schwägerin von ihm und zwei Angehörige einer befreundeten Familie haben unterdessen wichtige Aussagen gemacht. Milica (Mila) ist eine Tochter aus seiner ersten Ehe. Nach der Scheidung der Eltern ist sie mit der Mutter nach Belgrad gezogen, hat den Vater aber regelmäßig besucht und sich dabei auch länger in Osijek aufgehalten. Marko heiratete zum zweiten Mal, diesmal eine Katholikin. (Als Rechtsanwalt war er spezialisiert auf Eherecht und so gelang ihm die juristische Vollstreckung der Scheidung und sogar die kirchliche Heirat mit seiner zweiten Frau Ana Wranka.) Dieser Umstand hätte ihm das Leben retten können. Die Wrankas, obwohl polnischer Herkunft, waren überaus deutschenfreundlich, hatten die Okkupationsarmee angeblich mit Blumen und Kuchen in Osijek begrüßt, so dass Leitner sich hätte sicher fühlen können. Dank der christlichen Eheschließung musste er nicht einmal den Judenstern tragen. Er tat es aber dennoch, aus Trotz, zusammen mit den hohen österreichischen Orden aus dem 1. Weltkrieg! Meine Gesprächspartner haben mich wiederholt überzeugen wollen, dass Leitner »vielen, aber wirklich vielen Juden« geholfen hat. Das war bekanntlich streng verboten und lebensgefährlich; konkrete Namen können nicht mehr ermittelt werden. Viele haben durch seine Vermittlung »Passierscheine« erhalten und damit die Möglichkeit ins Ausland zu reisen und zu überleben. Die anderen brachten ihm ihre Wertsachen: Dukaten, Schmuck, wertvolle Teppiche und Kunstgegenstände, in der Hoffnung, er würde den Krieg überleben und als ehrlicher Mann die Kostbarkeiten ihren Nachkommen überreichen. Die anvertrauten Sachen versteckte er selbst oder gab sie weiter an verlässliche Freunde. Mit der Zeit ließen sich seine Aktivitäten nicht mehr geheim halten, die Ustaschas holten ihn aus seinem Haus in der Pejačević-Gasse. Es gelang ihm zwar die Flucht auf die Strasse, dort wurde er übermannt und abgeführt. Einer der wenigen Esseker Juden, die den Holocaust überlebt haben, Schneider Weiß, hat seine Ermordung in Auschwitz nach dem Krieg bestätigt.

des Prototyps sind leicht nacherzählt, doch die Gedankengänge müssen erdichtet werden. Ein paar ästhetische Eingriffe sind ebenfalls notwendig. So wird Dr. Feldmanns Erlebniswelt um seine zarte Jugendliebe zu Sarah Hirsch bereichert, die er am Ende seines Weges noch einmal empfinden darf. Symbolisch steht die Episode für das anfangs kaum erkannte und dann doch gefundene Judentum. Ähnlich ist es mit dem letzten großen Auftritt Feldmanns, wo er entschlossen und gefasst im deutschen Generalkommando erscheint und Anzeige wegen Unmenschlichkeit der Soldateska erstattet. Es ist eine Abweichung von der Wirklichkeit, aber erst dadurch bekommt die Gestalt den letzten literarischen Schliff.

Feldmanns sechstägiger Transport in das Konzentrationslager und das Sterben in der Gaskammer sind paradoxerweise reine Literatur. Obwohl sechs Millionen Juden ähnliches erlitten haben, hat der Mensch Marko Leitner darüber niemandem berichten können. Alexander Sacher-Masoch zählt zu den ersten Schriftstellern, die den Mut gefunden haben, die unfassbaren Gräueltaten der Vernichtungslager literarisch zu bewältigen.<sup>11</sup> Sein Held hat tatsächlich alles zu ertragen, was Tausende und Abertausende gelitten haben: Schmerz, Hunger, Kälte, Gestank und Tod. Inmitten einer namenlosen Menge und doch fürchterlich einsam, findet er den letzten Freund – einen deutschen Professor, der die NS-Herrschaft nicht billigt und sich deswegen für einen Juden ausgibt, um »in guter Gesellschaft« zu sterben. Der Jude und der Deutsche reichen sich sterbend die Hände und erleben im Hinübergleiten in den Tod die Vision von der Niederlage der Nazis. Kein Hass und keine Rachsucht machen das Ende des Romans aus – es ist versöhnlich und utopisch. Die Opferung der beiden ist nicht umsonst gewesen: »Diese Henker hier werden Kinder haben. Die werden eine Welt bauen aus dem Rest, den ihre Väter übrig gelassen haben – aus Liebe, Geduld, Gerechtigkeit und Milde.« (S. 222) Sacher-Masoch entgeht auf diese Weise der Falle, die Henker zu den dämonischen Dienern der Hölle zu stilisieren, wie das z.B. bei Hochhuth passiert. Seine KZ-Wärter sind durchschnittliche Menschen, banale Kleinbürger, die »wie der Selchermeister Matauschek aus der Esseker Oberstadt« (S. 180) aussehen. Keine unerklärlichen, metaphysischen Mächte sind im Spiel, die Verführung zum Bösen ist durchaus irdisch und daher vermeidbar gewesen.

11 Im Bereich des Dramas etwa, wo das Beschriebene auf der Bühne Gestalt annimmt, hat man mit dem »Inferno-Erlebnis« (Peter Weiss) länger gezögert: Rolf Hochhuth: *Der Stellvertreter* (1963), Martin Walser: *Der schwarze Schwan* (1964), Peter Weiss: *Die Ermittlung* (1965), Thomas Bernhard: *Vor dem Ruhestand* (1979)...

Die Stadt Osijek ist scheinbar zufällig in den Roman *Die Ölgärten brennen* geraten. Vermeintliche Zufälle weisen aber häufig auf verborgene Notwendigkeiten hin. Hier ist genau dies der Fall. Gleich nach der Macht-ergreifung haben die Nationalsozialisten mit der Verfolgung der Juden begonnen. Der entsetzliche Plan einer »Endlösung der Judenfrage«, d.h. der Ausrottung aller europäischen Juden, wurde jedoch erst auf der Wannseekonferenz am 20. Januar 1942 verabschiedet. Die Durchführung dieses monströsen Plans stellte Heydrich, Himmler und ihre Helfer vor erhebliche ›organisatorische Schwierigkeiten‹. Das Ausführen von Massenverhaftungen, die Gruppierung und vorläufige Unterbringung von Verhafteten sowie ihre schnelle Deportation in die Vernichtungslager musste zunächst eingeübt werden. Außerdem war es ungewiss, wie die deutsche Öffentlichkeit reagieren würde, und so wurde der sogenannte ›Unabhängige Staat Kroatien‹ mit Hitlers Segen zum Probepolygon gewählt. Jüdische Gemeinden waren dort zahlreich, und der Balkan war weit genug, an der Peripherie Europas. Für die dortige Ustascha-Regierung war es wiederum einfacher und weniger auffällig, das gewagte Experiment in der Kleinstadt Osijek, als etwa in der Hauptstadt Zagreb durchzuführen. So wurde am Rande der Stadt von Anfang März bis Juli 1942 ein notdürftiges Gefangenenlager errichtet. Den jüdischen Bürgern wurde indes die Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Aus dem Stadtzentrum wurden sie verbannt und in den neuen Unterkünften durften sie keine Fenster zur Straße öffnen, um der arischen Bevölkerung die Luft nicht zu ›verpesten‹. Bald erfolgten Verhaftungen, in der Regel nachts. Schulgebäude standen im Sommer leer und die Verhafteten wurden dort zu großen Gruppen zusammengetrieben, später mit verdeckten Lastkraftwagen in das nahegelegene Lager Tenje gebracht. Die perfide Stadtverwaltung ließ immerhin einige wenige jüdische Familien in der Stadt zurück und beauftragte sie, die Lagerinsassen aus eigenen Mitteln mit Nahrung zu versorgen. Die Deutschen und ihre kroatischen Helfer beteuerten dabei: es handle sich um ein ›dauerhaftes Internierungslager‹, um ein Getto, wo die Juden lediglich isoliert gehalten würden. Niemand von den unglücklichen Menschen konnte damals ahnen, dass sie sich in einem Sammellager befinden und ihnen ein Massaker bevorsteht. Zum Sommerbeginn befanden sich dort etwa dreitausend Menschen, zweitausend aus der Stadt und die übrigen aus der nahen Umgebung. Die Deportationen von dort aus erfolgten unerwartet und schnell, je eintausend nach Jasenovac und Gradiška, zwei berüchtigten Hinrichtungsstätten in Kroatien, und eintausend nach Auschwitz. Die ganze ›Operation‹ wurde im Juli und August 1942 durchgeführt und niemand von den Häftlingen dieser ersten Welle überlebte den Holocaust. Die Schriftstellerin Zora Dirnbach, Sprössling einer damals ausgelöschten Familie, hat

darüber einen Roman mit dem treffend gewählten Titel verfasst – *Wie vom Frost getilgt* (der kroatische Originaltitel: *Kao mraz*).

Während Alexander Sacher-Masoch, noch während der Kriegszeit, seinen Roman schrieb, konnte er unmöglich das ganze Ausmaß der Tragödie der Osijeker Juden kennen. Und doch, indem er den mutigen Advokaten Marko Leitner, den Vater seiner Freundin, sowie die Krematorien von Auschwitz in seinen Roman einführte, verlieh er ihm historische Authentizität und Wahrhaftigkeit. Den Flüchtlingen auf der Insel Korčula erschien der faschistische Terror als eine kaum begreifliche Bedrohung; im Roman des Wiener Autors zeigt er sich in seiner vollen Bestialität. Auf Korčula brennen die Ölgärten, Erträge der mühsamen Arbeit und biblische Sinnbilder des Friedens; in Auschwitz aber brennen die Leichname von unschuldigen Menschenopfern. Für Marko Leitner sowie für alle namenlosen Opfer des Holocaust hat Alexander Sacher-Masoch mit seinem Roman ein würdiges literarisches Denk- und Mahnmal errichtet.<sup>12</sup>

## Literaturverzeichnis

Csokor, Franz Theodor: *Als Zivilist im Balkankrieg*. Wien: Ullstein 1947.

Kaiser, Georg: *Die Koralle*, in: ders.: *Werke*, Bd. 1, S. 689. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Propyläen 1971.

Sacher-Masoch, Alexander: *Die Ölgärten brennen*. Hg. und mit einem Nachwort von Jutta Freund. Mannheim: Persona 1994.

Sacher-Masoch, Alexander: *Die Parade*. Wien: Paul Neff 1971.

12 Auf Anregung von Freunden aus Italien ist die vorliegende Arbeit zuerst in italienischer Sprache veröffentlicht worden: *Alexander Sacher-Masoch. Un pacifista tenace a dispetto dei due conflitti mondiali*, in der Zeitschrift »Comunicare letteratura« 7/8 (2014/2015), Themenheft »Grande Guerra e letteratura«, S. 225–236. Thematisch und historisch dürfte die Arbeit sowohl für den deutschsprachigen Raum als auch für Kroatien von Interesse sein. Die hier vorliegende deutsche Fassung ist neu durchgesehen und leicht erweitert worden.





Kurt Bartsch | Universität Graz, kurt.bartsch@uni-graz.at

## »Die Zukunft ist sowieso immer woanders«<sup>1</sup>

### Tabubrüche in der Dramatik Gustav Ernsts

Wiewohl der 1944 in Wien geborene Gustav Ernst durch eine bemerkenswerte Bandbreite seines Werkes und Wirkens vor allem als Stückeschreiber beeindruckt, ist er von der Literatur- und Theaterwissenschaft bislang – mit wenigen Ausnahmen<sup>2</sup> – nicht zuletzt wegen radikaler Tabubrüche in seinen literarischen Texten wenig beachtet worden. Er trat und tritt nicht nur als Autor von Romanen, erzählender Kurzprosa, Dramen und Essays in Erscheinung, vielmehr auch als Literaturvermittler, als (Mit-)Herausgeber von Anthologien und Zeitschriften, als Mitbegründer der Leondinger Schreibakademie, gemeinsam mit Karin Fleischanderl, und als Lehrender an der Wiener Universität für angewandte Kunst. Mit einem jüngst im deutschen Feuilleton aufgetauchten, schwerfälligen, allerdings auf Gustav Ernst bezogen durchaus treffenden

Der vielseitige Kulturschaffende Gustav Ernst unterläuft mit seinen volkstückhaften sowie mit hochgradig intertextuellen, auf ›klassische‹ Dramen (*Orestie, Faust, Lulu*) bezogenen Stücken das Erziehungsideal des Bildungsbürgertums, die idealistische ›Kalokagathia‹, durch einen radikal materialistischen Blick auf die politischen Gegebenheiten in der kleinbürgerlichen Gesellschaft. In den Volksstücken wirkt der »categorische Imperativ des Geldes« (Nestroy) als Motor der Handlung, bestimmt die zerstörerischen zwischenmenschlichen Verkehrsformen. Selbst Liebe ist im ökonomischen Kalkül des Kleinbürgers nicht vorgesehen. In einem extrem vulgären Sprachgebrauch finden diese ihren adäquaten Ausdruck.

1 Ernst: *Blutbad, Strip und tausend Rosen*, S. 219.

2 Vgl. Ballhausen (Hg.): *Die herzerreißenden Abgründe*. Vgl. hier und im Folgenden auch Bartsch: Rezension von *Die herzerreißenden Abgründe*. Vgl. Herzmann: *Tradition*.

Begriff, kann man den Autor als hochgradig »literaturbetriebsrelevante«<sup>3</sup> Persönlichkeit bezeichnen.

Die Zielsetzung seiner Tätigkeit als Herausgeber lässt deutlich auch die seiner schriftstellerischen erkennen. Unter den Anthologien besticht vor allem die 1979 im Verlag Wagenbach gemeinsam mit dem Verleger erstellte Textsammlung *Literatur in Österreich* mit dem Untertitel »rot/ich weiß/rot«, der Ernst Jandls jedwede fragwürdige Österreichideologie pointiert unterlaufendes Gedicht *eine fahne für österreich* zitiert. Die Auswahl der genannten Anthologie provoziert durch Verhöhnung der in Österreich besonders gepflegten Hochkultur (Staatsoper, Burgtheater, Salzburger Festspiele).<sup>4</sup> Gleichwohl kann die Auslese als repräsentativ gelten, versammelt sie doch von Elias Canetti, Erich Fried, Ilse Aichinger, Friederike Mayröcker bis Peter Handke, Michael Scharang, Helmut Zenker so gut wie alle im Erscheinungsjahr lebenden und für die österreichische Literatur der 1960er sowie 1970er Jahre maßgebenden Autorinnen und Autoren. Der *Vorbemerkung* der Herausgeber zufolge »zeigt die [eine] österreichische Literatur, was man in der [das politische und gesellschaftliche Klima des Landes bestimmenden] Sozialpartnerschaft mit der Sprache alles machen kann, und die andere, was die Sozialpartnerschaft mit den Menschen alles machen kann«.<sup>5</sup>

Ein Vierteljahrhundert, von Heft 3/1970 bis Heft 101/1995 war Gustav Ernst Mitherausgeber der von Peter Henisch und Helmut Zenker 1969 gegründeten Zeitschrift »Wespennest«, die sich ab Heft 5/6 als Organ für »brauchbare Texte« (späterhin auch für »brauchbare Bilder«) versteht, »brauchbar« verstanden im Sinne Bertolt Brechts, der eingangs der »Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen« seiner Gedichtsammlung *Hauspostille* (1926) diese »für den Gebrauch der Leser« bestimmt sieht, mit dem Appell: »Sie soll nicht sinnlos hineingefressen werden«.<sup>6</sup> Der »Begriff *brauchbare texte*« war für Gustav Ernst rückblickend, aus der Sicht des Jahres 2020, »ein literarischer und literaturpolitischer Kampfbegriff und Ausdruck einer literarischen Haltung«<sup>7</sup> mit der Zielsetzung, »die rigiden gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse der ausgehenden Sechziger-, angehenden Siebzigerjahre radikal beschreiben und damit – wie wir damals hofften – in unserem Sinne auch verändern zu können«.<sup>8</sup> Der Titel der Zeitschrift »Wespennest« rückt diese demnach programmatisch in die

3 Innerhofer: »Ein Witz muss verstanden werden«, S. 21.

4 Vgl. vor allem Herrmann: *Trara*, S. 60f.

5 Ernst/Wagenbach: *Vorbemerkung*, S.7.

6 Brecht: *Hauspostille*, S. 169.

7 Ernst: *brauchbare texte*, S. 175.

8 Ebd., S. 174.

Nähe der 1968er Bewegung, insofern er verstanden werden kann als Aufforderung, in die Wespennester der gegebenen gesellschaftlichen Zustände und zwischenmenschlichen Verkehrsformen zu stechen. Die Funktion von Literatur wird demzufolge verstanden als operativ in die spätkapitalistische Gesellschaft eingreifende. Folgerichtig spricht sich Gustav Ernst in seinem 1982 im »Wespennest« erschienenen Essay *Die Unlust am Widerstand. Zum Verhältnis von Literatur und Herrschaft in Österreich* entschieden aus gegen »gesellschaftspolitische Undeutlichkeiten« als Folge der kulturpolitischen »Domestizierung von Literatur«<sup>9</sup> und fordert stattdessen Literatur als »Affront«.<sup>10</sup> Dies strebt der Autor nicht nur im Hinblick auf seine politische Haltung an. Vielmehr brüskiert er die ästhetischen Vorstellungen des Bildungsbürgertums, das Bildungsideal der Kalokagathia durch eine extrem tabubrechende Vulgärsprache. Da ist nichts gut und schön.

Der Titel der von Gustav Ernst nach seinem Abgang vom »Wespennest« gemeinsam mit Karin Fleischanderl 1997 gegründeten Zeitschrift »kolik« proklamiert – ebenfalls programmatisch – anzuschreiben gegen eine im übertragenen Sinne Schmerzen generierende gesellschaftliche Verfasstheit, anzuschreiben aus Wut, »Sprache dorthin zu bringen, wo das Leid und die Gewalt noch keine Sprache haben«. Die Zeitschrift »kolik« ist auf durchaus konfrontative Debatte, auf »Widerspruch und Einspruch«<sup>11</sup> ausgerichtet, präsentiert nicht nur literarische Texte, sondern auch provokante Beiträge zum Kulturbetrieb. Und: Seit 2004 veröffentlichen Gustav Ernst und Karin Fleischanderl Sonderhefte der Zeitschrift »kolik« zum Film. Gustav Ernst erweist sich auch als reger Verfasser von Drehbüchern, theoretischen Überlegungen zum Genre Film und als Filmkritiker.

Anfang der 1970er Jahre klinkte sich Gustav Ernst in die damals aktuellen Debatten über literarischen Realismus ein. Walter Hinderer beobachtet mehrere Phasen der Auseinandersetzung des Autors mit Fragen des Realismus, mit der in den 1930er Jahren von Marxisten, u.a. von Georg Lukács, Ernst Bloch und Bertolt Brecht geleisteten Beiträge zur sogenannten Expressionismus-Debatte (die bekanntlich recht eigentlich keine Expressionismus-, vielmehr eine Realismus-Debatte war) sowie mit der »Blütezeit des neueren österreichischen Realismus«<sup>12</sup> eben in den 1970er Jahren, zu dessen Vertretern auch Gustav Ernst zu zählen ist mit seinem Roman *Einsame Klasse* (1979). Diesem ist aber auch schon das Bedauern

9 Ernst: *Die Unlust*, S. 35.

10 Ebd., S. 36.

11 Köhle: *Gustav Ernst*, S. 153.

12 Zit. nach Hinderer: *Der Autor*, S. 14.

über das sukzessive Abflauen der Reflexionen über einen neuen Realismus in den 1980er Jahren eingeschrieben.<sup>13</sup> Was bleibt, so der Autor pointiert: »das *Wespennest* ›als Denkmal des Realismus«.<sup>14</sup> Sich auf Brecht berufend, versteht Gustav Ernst Realismus nicht als »Stil«, vielmehr als »eine politische Haltung der Wirklichkeit gegenüber«.<sup>15</sup> Und das bedeutet das Bildungsbürgertum provozierende Tabubrüche durch Konterkarieren von dessen ideellen und ästhetischen Wertvorstellungen, ganz so, wie der Wiener sogenannte »Volksschauspieler« Kurt Sowinetz, der Anfang der 1970er Jahre eben das Bildungsbürgertum singend mit einer Art Kontrafaktur auf Friedrich Schillers von Ludwig van Beethoven vertonte hymnische Ode *An die Freude* herausforderte: »Olle Menschen samma z'wida, i mecht's in de Gosch'n hau'n«<sup>16</sup> (»Alle Menschen sind mir zuwider, ich möchte sie in den Mund schlagen«.) Mit der misanthropischen Haltung und dem niederen Stil, einem derben, von Wut und Gewalt geprägten vulgären Sprachgebrauch unterläuft Sowinetz das idealistische Menschenbild und den gehobenen Stil des Klassikers als wäre es ein Sketch von Gustav Ernst.

In Opposition zur Ideologie des Bildungsbürgertums, zum der Literatur als Telos eingeschriebenen Glauben an die Möglichkeit einer geistigen und moralischen Höherentwicklung des Menschen vertritt Gustav Ernst materialistische Positionen. So schon in seinem ersten, 36 Miniszenen umfassenden dramatischen Werk *Ein irrer Haß*.<sup>17</sup> Während sich das Publikum 1982 bei der Uraufführung im Theater am Turm in Frankfurt am Main vom Stück durchaus angetan zeigte, monierte die Kritik die »langweilige« Szenenabfolge als zu »schematisch«.<sup>18</sup> Zudem würde die Zeichnung der Personen »der psychologischen Vertiefung [ermangeln]«.<sup>19</sup> Aber genau darauf ist es dem Autor nicht angekommen, vielmehr auf die im angesprochenen Sinn realistische Zeichnung eines Milieus.

Gustav Ernst hat sein Erstlingsdrama explizit<sup>20</sup> der Gattung ›Volksstück‹ zugeordnet. Er stellt sich damit in die Tradition eines für den süddeutschen Sprachraum, insbesondere – wie von der Forschung betont – für Österreich »charakteristischen«<sup>21</sup> Genres, in dem die angesprochene »politische Hal-

13 Vgl. Krawagna: *Einsame Klasse*.

14 Zit. nach Hinderer: *Der Autor*, S. 14.

15 Ernst: *Die Unlust*, S. 41f.

16 Sowinetz: *Olle Menschen samma z'wida* (Video auf YouTube).

17 Vgl. Ernst: *Haß*.

18 Erwig: *Kritiken*, S. 684.

19 Ebd., S. 685.

20 Ernst: *Haß. Volksstück*.

21 Bobinac: *Überlebensstrategien*, S. 46.

tung« bei seinen bedeutendsten, kritische Positionen vertretenden Autoren eine zentrale Rolle spielt. Diese Perspektive resultiert aus der Opposition des »Volks«, meint – allgemein formuliert – der mittleren und niederen sozialen Schichten, also derer da unten gegen die da oben. Daraus ergibt sich eo ipso, dass Volkstheater institutionell in Opposition zum Theater einer sozial übergeordneten Schicht steht. Neun der dreizehn im Band *Theaterstücke 1979–2003* veröffentlichten Dramen Gustav Ernsts wurden denn auch auf kleinen Wiener Bühnen uraufgeführt, und je eines in Frankfurt, Amsterdam und Brüssel.<sup>22</sup> Keines hingegen war zugelassen im Burgtheater, der Bühne des Bildungsbürgertums und seiner weltanschaulichen wie ästhetischen Wertvorstellungen.

Die Personen des Volksstücks *Ein irrer Haß* sind durchwegs finanziell gebeutelte und in ihren Beziehungen gescheiterte Kleinbürger, kleine Gewerbetreibende, die ebenso unter ökonomischem Druck stehen wie die kleinen Angestellten und ein kleiner möchtegerngroßer Ganove namens Kramer. Die beengten Räumlichkeiten (»Zimmer-Küche-Wohnung«)<sup>23</sup> sind Zeichen für den eingeschränkten Handlungsspielraum, aber auch für den engen geistigen Horizont des bornierten Kleinbürgers. Kramer glaubt aus der Enge ausbrechen zu können durch kriminelle Taten: Er unternimmt einen Vergewaltigungsversuch, träumt von einem großen Coup und inszeniert eine planlos und daher zwangsläufig scheiternde, als »Geschäft«<sup>24</sup> verstandene Geiselnahme. Desillusioniert zeigt sich hingegen die Mutter Kramers. Sie versucht ihren Sohn mit typisch kleinbürgerlichen Argumenten zu einer typisch kleinbürgerlichen Existenz zu überreden, denn so ihre die gesellschaftliche Situation des Kleinbürgertums treffende Überzeugung: »Aus unserer Gasse [...] wird keiner mehr als er ist«<sup>25</sup> oder, wie es im späteren Stück *Tausend Rosen* (UA 1990) heißt: »Die Zukunft ist sowieso immer woanders«.<sup>26</sup> Dem Kleinbürger fehlt jegliche Perspektive, ihm fehlt es an ökonomischem und politischem Spielraum. Daher dreht sich alles ums Geld.

Geld als Motor der dramatischen Handlung spielt in der Tradition des Volksstücks eine große Rolle. Man denke zum Beispiel Ferdinand Raimunds *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* und *Der Verschwender* sowie an Johann Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, vor allem aber an dessen Posse *Nur keck!*, in der der Autor die gesellschaftliche Wirkkraft des »categorischen Imperativ[s]

22 Vgl. Erwig (Hg.): *Ausgewählte Kritiken*. In: Ernst: *Blutbad, Strip und Tausend Rosen*, S. 684ff.

23 Ernst: *Haß*, S. 10.

24 Vgl. ebd., S. 40.

25 Ebd., S. 41.

26 Ernst: *Blutbad Strip und tausend Rosen*, S. 219.

des Geldes«<sup>27</sup> thematisiert. Der Kantische Kategorische Imperativ, auf den Nestroy ja zweifelsohne anspielt, fordert bekanntlich die Übereinstimmung des subjektiven Handelns mit dem allgemeinen Sittengesetz. Wenn nun das Geld zum »categorischen Imperativ« der Zeit wird, dann regiert es nicht nur die soziale und ökonomische Ordnung, sondern erhebt den Anspruch, Quintessenz des moralischen Handelns zu sein, nach dem Motto: Erst kommt das Geld, dann die Moral. Offensichtlich suspendiert Nestroy mit Aussagen wie dieser, häufig nur so nebenbei, nichtsdestoweniger entschieden, idealistisches Denken zugunsten eines illusionslosen materialistischen Blicks auf die sozialen, politischen, ökonomischen, aber eben auch moralischen Gegebenheiten seiner Zeit. Genau diese illusionslose materialistische Perspektive gilt auch, unter Berücksichtigung der sozialen und politischen Strukturwandel seit Nestroys Zeiten, für Gustav Ernst. Die von Geld bestimmte gesellschaftliche Dynamik prägt die zwischenmenschlichen Verkehrsformen, die den einzelnen verdinglicht erscheinen lassen, wenn Menschen etwa als »Lagergut«<sup>28</sup> bezeichnet werden. Bezogen auf das Stück *Tausend Rosen*, das die Folgen der Verlagerung der Produktion von Maschinen in Billiglohnländer für Arbeitnehmer thematisiert, spricht Wolfgang Straub von »Ökonomisierung der zwischenmenschlichen Beziehungen«.<sup>29</sup> Die Kritik an der Passivität des perspektivlosen Kleinbürgertums findet ihr Sprachrohr in Gina, der dynamischen Jungchefin des Unternehmens. Obwohl diese als Heranwachsende nur Beziehung zu Maschinen, aber nicht zu Menschen aufgebaut hat, ist es sie, die von ihren Angestellten Klassenbewusstsein einfordert. An eben diesem mangelt es jedoch dem resignierenden Kleinbürger. Während der Titel des Volksstück *Ein irrer Haß* von vornherein keinen Zweifel daran zulässt, dass eine negative Emotion dominiert, mit der die Menschen einander begegnen, weckt der Titel *Tausend Rosen* die Erwartung einer liebevollen Beziehung. Liebe ist jedoch im ökonomischen Kalkül der kleinbürgerlichen Gesellschaft nicht vorgesehen. Folgerichtig endet das eine wie das andere Drama nicht harmonisch, vielmehr in dem einen Stück mit dem aggressiven Wutausbruch des durch ein Großunternehmen ökonomisch bedrohten und von einer begehrten Frau zurückgewiesenen kleinen Wäschereibesitzers, im anderen mit der Ermordung Ginas während eines Vergewaltigungsaktes.

Die angesprochenen zwischenmenschlichen Verkehrsformen finden in einem extrem vulgären, Wut und Gewaltbereitschaft signalisierenden Sprachgebrauch ihren adäquaten Ausdruck. In *Ein irrer Haß* scheint ausgerechnet

27 Nestroy: *Nur keck!*, S. 49.

28 Vgl. Ernst: *Haß*, S.11.

29 Straub: *Nachwort*, S. 680.



Kramer, dem man dies nicht zutraut, die Angemessenheit dieses Sprachgebrauchs zu ›reflektieren‹. Momenthaft fungiert er gewissermaßen als Sprachrohr des Autors, wenn er im Gespräch mit seiner Mutter, die ihm vorwirft, »wie ein Bierkutscher«<sup>30</sup> zu sprechen, nüchtern repliziert: »Die Wahrheit ist ordinar.« Und auf ihren Einwurf, man könne »sich beherrschen«, fällt er wieder in den groben Duktus zurück: »Du frißt auch alles, was man dir einpackt.«

Wie sehr *Ein irrer Haß* durch die Zeichnung eines negativen Menschenbildes und durch den vulgären Sprachgebrauch provozierte, beweist die Forderung von Schauspielern der österreichischen Erstaufführung am Klagenfurter Stadttheater (1983), »die deftigen Fäkalausdrücke«<sup>31</sup> zu streichen. Derbe vulgärsprachliche Äußerungen prägen das gesamte dramatische Werk Gustav Ernsts, so auch sein zweites, vom Publikum wiederum begeistert, von der Kritik gemischt aufgenommenes 3-Personen-Stück mit dem auf den Alterssitz des vormaligen österreichischen Bundeskanzler Bruno Kreisky anspielenden Titel *Mallorca* (UA 1986). Dieses ordnet der Autor explizit dem Genre »Posse«<sup>32</sup> zu, mithin einer dramatischen Gattung mit der Tendenz zum Groben und Derben. Im Mittelpunkt der in einem Krankenhauszimmer spielenden Posse steht ein seine Bedeutung bis zur Lächerlichkeit überschätzender sozialdemokratischer »Betriebsratsobmannstellvertreter«,<sup>33</sup> dessen mangelnde Intelligenz und egozentrische Wehleidigkeit sich in Widersprüchlichkeiten, in langen, an Thomas Bernhard erinnernden phrasenübersättigten, monomanisch um die eigene Befindlichkeit kreisenden Monologen entlarvt. Er doziert über korrektes, von »Zartgefühl«<sup>34</sup> bestimmtes Verhalten des Mannes beim Geschlechtsverkehr, um im selben Atemzug diesen vulgärsprachlich als Gewaltakt zu verherrlichen und degoutant über die fehlende erotische Ausstrahlung seiner Ehefrau zu klagen. Seine Krise – er steht vor einer Operation – wird mit der Krise der österreichischen Sozialdemokratie enggeführt, die in der sozialpartnerschaftlichen Kompromisspolitik die eigenen Ideale verraten hat. Ihr fehlt es an politischer Substanz. Die Formulierung marxistischer Maximen wie »Das Sein bestimmt das Bewußtsein.«<sup>35</sup> oder die Aufforderung zur Revolutionierung der »Produktionsverhältnisse«<sup>36</sup> verkommen zur politisch inhaltslosen Phrase, wenn die subjektive Krankheit zum

30 Ernst: *Haß*, S. 17.

31 Straub: *Nachwort*, S. 675.

32 Ernst: *Mallorca*, S. 55.

33 Ebd., S. 56.

34 Ebd., S. 61.

35 Ebd., S. 77.

36 Ebd., S. 78.

objektiven »Klassenfeind«<sup>37</sup> stilisiert wird. Im Finale des Stücks entreißt die Krankenschwester Gerda dem Gewerkschafter das Wort und stellt in einem fulminanten, aus ihrem Mund unerwartet radikal vulgärsprachlichen Monolog die gesellschaftspolitischen Verhältnisse in Österreich klar, die Machenschaften der Sozialpartner sowie der Regierung der SPÖ mit der FPÖ.

Thematisch kreisen jene Dramen, die als Volksstücke beziehungsweise mehr oder weniger als volksstückhaft gelten können, durchwegs um aktuelle gesellschaftliche und politische Entwicklungen. *Ein Volksfreund* (1994) weckt die Assoziation mit Henrik Ibsens *Volksfeind*, der gleichwohl dank seiner Korrektheit als volksfreundlich erscheint, während der rechtspopulistische, im Selbstverständnis volksfreundliche Politiker sich in einer zum Plakativen neigenden monologischen Tirade als letztlich volksfeindlich entlarvt. *Ideale Verhältnisse* (UA 2001) führt vor ein Ehepaar mit 68er Vergangenheit, von der nur der linke, an der aktuellen Realität jedoch vorbeizielende Jargon geblieben ist: Sie haben sich in einer kleinbürgerlichen Existenz eingerichtet. In *Tausend Rosen* fordert – wie oben erwähnt – die Jungunternehmerin Gina von ihren Angestellten Klassenbewusstsein und Bereitschaft zum Arbeitskampf, kritisiert die Hinnahme von Ausbeutung. Die »Komödie« *Herzgruft* (UA 1988) setzt diesbezüglich mit einem verbalen Paukenschlag ein, wenn eine Kommunistin einem vorgeblich sozialistischen Nachbarn vorhält: »Kaum hat sie ihren Ausbeuter wieder gefunden, die Arbeiterklasse, schon ist sie wieder angesoffen vor Freud.«<sup>38</sup> Nicht zuletzt richtet sich die Kritik gegen Erscheinungen des Kulturbetriebs, gegen die prekäre ökonomische Situation für Autoren, die sich gezwungenermaßen dem Prinzip »Sex sells«<sup>39</sup> beugen (in der »Farce« *Strip*, UA 2001), um finanziell zu überleben.

Gustav Ernst schlägt gewissermaßen den Bernhardton an, wenn er in *Der Maestro stirbt* – und nicht nur in diesem Drama – das Dialogische zurückdrängt zugunsten monologischer Beschimpfungstiraden mit argumentativ nicht abgesicherten Allsätzen und absoluten Superlativen.<sup>40</sup> Gänzlich monologisch verfährt der Autor in dem als »Satyrspiel in einem Guß«<sup>41</sup> bezeichneten Stück *Nach der Premiere* (UA 2003), in dem mit einem exzessiven Name-dropping eines Theaterkritikers eben satirisch eine Premieren-Party der High Society bei den Salzburger Festspielen ins Lächerliche gezogen wird. Die größte Sorge der im Selbstverständnis »feinen«, »feinsinnigen« Gesellschaft gilt der Frage, ob »die Qualität des Buffets der Qualität der Worte

37 Ebd., S. 86.

38 Ernst: *Herzgruft*, S. 93.

39 Straub: *Nachwort*, S. 680.

40 Vgl. z.B. Ernst: *Maestro*, S. 402.

41 Ernst: *Nach der Premiere*, S. 649.

Hugo von Hofmannsthals, der Musik Mozarts [...] standhalten«<sup>42</sup> werde. Die in Österreich zelebrierte Hochkultur wendet sich gegen sexorientiertes »Dreckstheater«,<sup>43</sup> also gegen eine körperbetonte Theatralik, wie Gustav Ernst sie mit seinen Volksstücken pflegt. Er lässt im Übrigen die Kritiker sich ironischer Weise genau jener aggressiven Vulgärsprache bedienen, die zu bekämpfen sie vorgeben.<sup>44</sup>

Gustav Ernst folgt mit den genannten Dramen den kritischen Volksstücken, die in der zweiten Hälfte der 1960er und in den 1970er Jahren von Autoren wie Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini oder Felix Mitterer verfasst wurden. Insbesondere Turrini kann mit *Rozznjogd* (1967) und *Sauschlachten* (1971) als anregend gelten, v.a. durch die Betonung des Körperlichen und die Verwendung einer aggressiven Vulgärsprache. Da *Rozznjogd* Menschen und Ratten gleichsetzt, mithin humanistische Ideale radikal außer Kraft setzt, wurde das Stück erwartungsgemäß als Provokation, als »»pornografie«, »schweinerie«, »abartigkeit« etc.« empfunden. Turrinis Reaktion verrät eine Einstellung, die jener Gustav Ernsts ähnelt:

das wort »arsch« hat bestimmt weniger menschen in den tod geschickt als »vorwärts marsch«, also finde ich »vorwärts marsch« »pornografisch«. ein nackter busen ist schöner als ein zerrissener soldat. ich finde den krieg als »schweinerie«, und eine sexmesse ist mir lieber als der einmarsch der russen in prag. der war nämlich »abartig«.<sup>45</sup>

Wie von Turrini wird von Gustav Ernst Vulgärsprachlichkeit eingesetzt, um zerstörerische, ausbeuterische, menschenverachtende Gegebenheiten in der spätkapitalistischen Gesellschaft erkennbar werden zu lassen, die nicht nur die Arbeitswelt bestimmen, sondern auch in zwischenmenschliche Beziehungen hineinwirken und den bornierten Kleinbürger in seiner politischen Ohnmacht vorführen.

Drei Dramen Gustav Ernsts fallen aus dem Rahmen insofern, als sie sich hochgradig intertextuell, das heißt, deutlich und originell divergierend, andere Akzente setzend auf »klassische« Texte beziehen: *Blutbad* (UA 1990) auf die *Orestie* des Aischylos, *Faust* (UA 1997) auf Wolfgang von Goethes Tragödie und *Lulu* (UA 2003) auf Frank Wedekinds Klassiker der Moderne. Mit seinen Bearbeitungen, wenn man das so nennen darf, entreißt er die genannten Vorlagen der idealistischen Rezeption des Bildungsbürgertums, verpasst diesem einen ästhetischen Schock. Im Falle von *Blutbad* provoziert nicht allein der vulgäre Sprachgebrauch, sondern vor allem, dass die

42 Ebd., S. 655.

43 Ebd., S. 654.

44 Vgl. ebd., S. 662f.

45 Turrini: *Lesebuch*, S. 69.

Sprache der Klassiker als Sprache von Mördern kenntlich gemacht und damit das idealisierte Griechenbild zerstört wird. Der Autor bestätigt das in einem Gespräch mit Herbert Herzmann: »Der hohe Ton wird angeschlagen [...] sie [Agamemnon und Klytaimnestra] reden also wirklich besonders klassisch [...] und sie reden die größten Schweinereien und die größten Brutalitäten.«<sup>46</sup> Und weiter: »Die Griechen waren ein brutales, blutrünstiges, vergewaltigendes Volk [...] Und in der Literatur und Kunst wird das immer verschönt.«<sup>47</sup> Das humanistische Bildungsideal der Kalokagathia wäre demnach ein Schwindel.

Nicht von dem Begehren, alles zu wissen, vielmehr »von der Wucht der Genußgier«<sup>48</sup> getrieben erweist sich Gustav Ernsts Faust. Er führt »das Leben eines Genußschwerstarbeiters«, wird er doch jedes Genusses schnell überdrüssig. Als Aktionskünstler gilt ihm »Zerstörung« als einzig »genießbar auf dieser Welt« und als Voraussetzung, um sich zu »spüre[n]«. <sup>49</sup> *Faust* übt – wiederum unter Aufwand extremer Vulgärsprache – scharfe Kritik an den Perversitäten des Kunstbetriebs. Eine Grenze wird überschritten, wenn Faust als künstlerischen Akt sich selbst ins Bein schießt und dafür vom Vernissagepublikum und seiner Galeristin »begeistert«<sup>50</sup> gefeiert wird.

*Lulu* wird zurecht von mehreren Kritikern der Uraufführung als »Metatext«<sup>51</sup> zu Wedekinds »dramatischer Dichtung« verstanden. Von der das Werk Gustav Ernsts einleitenden Absichtserklärung Alwas, einer Figur aus dem 2. Teil der *Lulu*-Tragödie *Die Büchse der Pandora*, »Ich möchte ein Stück über Sie schreiben«,<sup>52</sup> das »die Wahrheit über Sie auf allen Bühnen dieser Welt«<sup>53</sup> verkünden soll, spannt sich ein Bogen zum Finale, da Alwa erklärt, sein Vorhaben nun in Angriff nehmen zu wollen. Lulus Einwand, das würde »nichts als eine einzige Lüge sein«, begegnet er, wiederum zurückweisend auf den Anfang, er werde nur die »Wahrheit« schreiben.<sup>54</sup> Die Einladung zur Aufführung des Stücks über sie schlägt sie aus mit dem Hinweis darauf, dass sie »tot« sei. Das letzte Wort aber hat der Dramatiker Alwa: »Tot sind dort alle! Aber Sie nicht, Geliebte. Sie nie!«<sup>55</sup> Alwa fungiert

46 Ernst: *Interview*, S. 42.

47 Ebd., S. 42f.

48 Ernst: *Faust*, S. 286.

49 Ebd., S. 299.

50 Ebenda, S. 295. Hervorhebung i.O.

51 Erwig: *Kritiken*, S. 712–714.

52 Ernst: *Lulu*, S. 591.

53 Ebd., S. 592.

54 Ebd., S. 648.

55 Ebd.

als Sprachrohr des Stückeschreibers Gustav Ernst, für den der skandaleregende Tabubrecher Wedekind durchaus Vorbildcharakter hat. Gegen die Vorstellungen des Bildungsbürgertums beharrt er emphatisch darauf, dass Lulu lebt. Für Gustav Ernst ist sie »die große Suchende«, »der Faust dieses Jahrhunderts«,<sup>56</sup> womit er sie in eine Reihe stellt mit *der* Leitfigur der deutschen Literatur. Nicht zuletzt darin besteht die Provokation seiner Dramatik.

## Literaturverzeichnis

- Ballhausen, Thomas (Hg.): *Die herzerreißenden Abgründe des Gustav Ernst*. Wien: Sonderzahl 2017.
- Bartsch, Kurt: Rezension von *Die herzerreißenden Abgründe* (Hg. Thomas Ballhausen). Wien: Literaturhaus.at, Sachbuch-Rezensionen 2019.
- Bobinac, Marijan: *Überlebensstrategien. Zum österreichischen Volksstück der Nachkriegszeit: Ulrich Becher, Fritz Kortner und Arnolt Bronnen*. »Zagreber Germanistische Beiträge« 9 (2000), S. 45–65.
- Brecht, Bertolt: *Hauspostille*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 8. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 167–263.
- Ernst, Gustav: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004.
- Ernst, Gustav: *Blutbad*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 135–201.
- Ernst, Gustav: *brauchbare texte*. »Kolik spezial«: #WasKannLiteratur (2020). Hgg. Ursula Ebel u.a., S. 174–176.
- Ernst, Gustav: *Casino*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 417–468.
- Ernst, Gustav: *Der Maestro stirbt*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 351–416.
- Ernst, Gustav: *Ein irrer Haß. Volksstück*. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 1977.
- Ernst, Gustav: *Ein irrer Haß*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 7–54.
- Ernst, Gustav: *Ein Volksfreund*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 237–282.
- Ernst, Gustav: *Faust*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 283–350.
- Ernst, Gustav: *Herzgruft*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 91–133.
- Ernst, Gustav: *Ideale Verhältnisse*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 469–538.
- Ernst, Gustav: *Interview*. In: *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*. Hgg. Ursula Hassel, Herbert Herzmann. Tübingen: Stauffenburg 1992, S. 273–315.

- Ernst, Gustav: *Lulu*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 589–648.
- Ernst, Gustav: *Mallorca*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 55–89.
- Ernst, Gustav: *Nach der Premiere*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 649–670.
- Ernst, Gustav: *Strip*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 539–588.
- Ernst, Gustav: *Tausend Rosen*. In: Ders.: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 203–236.
- Ernst, Gustav; *Die Unlust am Widerstand. Zum Verhältnis von Literatur und Herrschaft in Österreich*. »Wespennest« 45 (1982), S. 35–43.
- Ernst, Gustav; Wagenbach, Klaus: *Vorbemerkung*. In: *Literatur in Österreich. Rot ich Weiß Rot*. Hgg. dies. Berlin: Wagenbach 1979, S. 7f.
- Erwig, Dea (Red.): *Ausgewählte Kritiken*. In: Gustav Ernst: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 684–715.
- Hassel, Ursula; Herzmann, Herbert (Hgg.): *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*. Tübingen: Stauffenburg 1992.
- Herrmann, Fritz: *Trara Trara die Hochkultur!* In: *Literatur in Österreich. Rot ich Weiß Rot*. Hgg. Gustav Ernst, Klaus Wagenbach. Berlin: Wagenbach 1979, S. 60f.
- Herzmann, Herbert: *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. Tübingen: Stauffenburg 1997.
- Hinderer, Walter: *Der Autor als Produktion und Produzent. Überlegungen zu einer Theatralität des Epischen in Gustav Ernsts Prosawerken von 2000–2013*. In: *Die herzerreißenden Abgründe des Gustav Ernst*. Hg. Thomas Ballhausen. Wien: Sonderzahl 2017, S. 9–33.
- Innerhofer, Judith E.: »Ein Witz muss verstanden werden«. »ZEITmagazin« 43 (15.10.2020), S. 23–27.
- Jandl, Ernst: *eine fahne für österreich*. In: Ders.: *poetische werke 4*. München: Luchterhand 1997, S. 21.
- Köhle, Markus: *Gustav Ernst als Herausgeber und Redakteur der Literaturzeitschriften »Wespennest« und »kolik«*. In: *Die herzerreißenden Abgründe des Gustav Ernst*. Hg. Thomas Ballhausen. Wien: Sonderzahl 2017, S.147–157.
- Krawagna, Ulrike: *Einsame Klasse als literarischer Selbstversuch. Eine sozioanalytische Lektüre*. In: *Die herzerreißenden Abgründe des Gustav Ernst*. Hg. Thomas Ballhausen. Wien: Sonderzahl 2017, S. 34–46.
- Nestroy, Johann: *Nur keck!* In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd 34. Hgg. Jürgen Hein u. a. Wien, München: Jugend und Volk 1989.
- Sowinetz, Kurt: *Olle Menschen samma z'wida*. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=WXVupGhPVog>> (4.9.2016).
- Straub, Wolfgang: *Nachwort*. In: Gustav Ernst: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Hg. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2004, S. 673–683.
- Turrini, Peter: *Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Redaktionen etc.* Hg. Ulf Birbaumer. Wien, München, Zürich: Europaverlag 1978.



Johann Holzner | Universität Innsbruck / Rogoznica, Johann.Holzner@uibk.ac.at

## Wortwildwuchs, Friederike Mayröcker und Elke Erb

Der Fächerkanon an den philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultäten unserer Universitäten ist seit dem 19. Jahrhundert an das Konzept der Nationalliteraturen angebunden, als hätte die Literatur nicht immer schon Brücken gebaut hin zu Territorien, die dank politischer und kultureller Grenzen vielfach als Außenwelt wahrgenommen worden sind. In der deutschen Literaturgeschichtsschreibung hat man sogar bis 1989/90 oft genug von vier Literaturen gesprochen und dabei zu meist ohne weiteres Ingeborg Bachmann oder Max Frisch, aber nicht Johannes Bobrowski oder Christa Wolf zur Literatur der Bundesrepublik gerechnet; für Autorinnen und Autoren aus Österreich und aus der Schweiz, die man in München oder Berlin nicht vereinnahmen wollte oder konnte, blieben gewöhnlich nur Nischen, Sonderkapitel der deutschen Literaturgeschichte. – In Österreich war noch in der Nachkriegszeit, in den 1950er und 1960er Jahren ein Schulbuch ziemlich weit verbreitet, das *Die österreichische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur* behandelt hat.<sup>1</sup> Später aber haben sich

Die Laudatio, die Friederike Mayröcker anlässlich der Verleihung des Erich-Fried-Preises an Elke Erb 1995 vorgetragen hat, gibt Auskunft über Schlüsselbegriffe, die für Mayröcker wie für Erb gelten. »Zaubersprache oder Übersetzungssprache, Mund Sprache neben Traum Sprache neben Politik Sprache neben Erinnerung Sprache neben Kommentar Sprache« – derartige und etliche andere zentrale Begriffe, die in diesem Zusammenhang zu nennen wären, verraten unumwunden, weshalb Mayröcker den »Wortwildwuchs« von Erb über alle Maßen schätzt, wie sehr sie sich davon fesseln und doch auch wieder anregen lässt zur eigenen »Lebens- und Lesepraxis«. – Umgekehrt wirbt auch Elke Erb seit langem schon und entschieden für eine eindringliche Lektüre der Texte ihrer Kollegin.

1 Tschulik: *Die österreichische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur*.

sogar (im Anschluss an Claudio Magris) auch renommierte österreichische Germanisten, unter anderen Walter Weiss und Wendelin Schmidt-Dengler, lange Zeit mit der Frage beschäftigt (das heißt: beschäftigen müssen), was denn eigentlich die Eigenart der österreichischen Literatur ausmache.

Um derartige Überlegungen haben sich die Schriftsteller/innen ernsthaft ja nie gekümmert. Friederike Mayröcker am wenigsten. Die Laudatio, die sie anlässlich der Verleihung des Erich-Fried-Preises an Elke Erb 1995 in Wien vorgetragen hat,<sup>2</sup> ist denn auch gleich in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Sie ist zuallererst, das versteht sich, ein Zeugnis (keineswegs das einzige, aber vielleicht das schönste) der Freundschaft zwischen den beiden Dichterinnen, Zeugnis einer Beziehung, die (über alle Grenzen hinweg) seit ihrer ersten Begegnung nie mehr abgerissen, vielmehr enger und enger geworden ist. Kaum weiter verwunderlich gibt diese Laudatio auch Auskunft über Schlüsselbegriffe, die Friederike Mayröcker ins Spiel bringt, um die Poesie und das Literaturverständnis von Elke Erb zu charakterisieren und gleichzeitig ihr eigenes poetologisches Konzept fest daran anzuknüpfen; Begriffe wie ›Zaubersprache‹ oder ›Übersetzungssprache‹, »Mund Sprache neben Traum Sprache neben Politik Sprache neben Erinnerung Sprache neben Kommentar Sprache«, »Celansche Unauflösbarkeit gepaart mit Brechtscher Eindeutigkeit und Massivheit« – derartige und etliche andere zentrale Begriffe, die in diesem Zusammenhang zu zitieren wären, verraten unumwunden, weshalb Friederike Mayröcker den »Wortwildwuchs« von Elke Erb über alle Maßen schätzt, wie sehr sie sich davon fesseln und doch auch wieder anregen lässt zu eigenen Aufschreibungen, also »jene räuberische Lebens- und Lesepraxis« fortzuführen, die längst schon zu einem ihrer Markenzeichen geworden ist. Vom Schreiben und vom Lesen ist die Rede in dieser Laudatio, von der Aufhebung der Grenzzäune zwischen ›fremd‹ und ›eigen‹, auch von der Aufgabe und den Möglichkeiten der Poesie, zugleich mit dem was aufgeschrieben ist darüber hinaus festzuhalten oder wenigstens anzudeuten, »was nicht auf dem Papier steht«.<sup>3</sup> – Verblüffend ist indessen, wie Friederike Mayröcker ihre Laudatio eröffnet, nämlich mit einem Hinweis auf die Legende von der heiligen Kümmernis, und nicht minder, dass sie diese Rede beendet, ohne ein einziges Mal jenen Autor

2 Mayröcker: *Magische Blätter I-V*, S. 468–474.

3 Auf die »gefährliche Gratwanderung von der Banalität zur Poesie« (Marijan Bobinac), wie sie etwa Peter Turrini in seinen Gedichten ohne weiteres riskiert hat, mithin auf ein poetisches Konzept, in dem praktisch alles auf dem Papier steht, hat Friederike Mayröcker sich bekanntlich nie eingelassen, ebenso wenig wie Elke Erb. – Zur Lyrik Turrinis bzw. zu dem eben angeführten Zitat vgl. Bobinac: *Schrecken der Kindheit*, S. 153–163, bes. S. 162.

auch nur genannt zu haben, an den der Preis, den Elke Erb am 2. April 1995 erhalten hat, erinnert: Erich Fried.

Letzteres könnte leicht zur Annahme verleiten, Friederike Mayröcker hätte wohl Bedacht darauf genommen, auf Distanz zu bleiben zum Autor der *Warngedichte* und zu seinen Versionen des »ernsthaften Wortspiels«; ähnlich wie Robert Schindel, Träger des Erich-Fried-Preises seit 1993 und Präsidiumsmitglied der Erich Fried Gesellschaft, der sich in einer Replik auf Fried entschieden gegen jede einfache Bindung, auch gegen eine negative Bindung zwischen Literatur und Politik ausgesprochen hat und in seinen Wiener Vorlesungen die Literatur, seine Literatur dem gegenüber pointiert als »Auskunftsbüro der Angst« definiert.<sup>4</sup> Friederike Mayröcker dahingegen, ebenfalls Präsidiumsmitglied der Internationalen Erich Fried Gesellschaft,<sup>5</sup> lässt die Gelegenheit verstreichen, sich über die Literaturlauffassung Frieds zu äußern; und so stellt sie denn auch in keiner Passage sich selbst, sondern allein Elke Erb in den Mittelpunkt ihrer Rede, vornehm, gewiss auch überzeugt, keinen Grund zu haben, im nachhinein zu ergänzen oder gar zu korrigieren, was sie unmittelbar nach dem Tod ihres Kollegen in einem Gedicht *für Erich Fried* festgehalten hat: In diesem Gedicht, das in der Dokumentation des Erich Fried Symposiums 2001 noch einmal abgedruckt worden ist,<sup>6</sup> wird die Erwartung, die der Titel weckt, an keinem Punkt durchkreuzt; Zuneigung, nichts sonst, kennzeichnet die Begegnung, die geschildert wird, Einvernehmen über Hölderlin als Referenzfigur, über die Bedeutung des Schweigens, über die Technik der Aussparung, Übereinstimmung in allem, was zählt.

Am Ende einer Folie, die ganz markant das von Fried so häufig wirkungsvoll eingespannte Stilmittel des Enjambements betont (und auch damit Affinität anzeigt), erscheint, kursiv gesetzt und demnach emphatisch herausgehoben, wie ein Richterspruch Mayröckers Würdigung: *ein kompromißloser Geist wo alle kriechen* (datiert: 29.12.1988).

Die Hinwendung zur heiligen Kummernis impliziert keineswegs eine Abwendung von der politischen Poesie. Im Gegenteil; dreht sich doch in der seit dem Spätmittelalter bekannten, aus rheinischen und niederländischen Bilderhandschriften überlieferten, schließlich auch im Alpenraum verbreiteten Legende, die von einer zum Christentum bekehrten Tochter eines heidnischen Herrschers berichtet, alles um die Geschichte einer Frau, die sich gegen jegliche Abhängigkeit wehrt: Um der vom Vater angeordneten

4 Vgl. Schindel: *Gott schützt uns vor den guten Menschen*.

5 Vgl. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6538> (Zugriff: 29.4.2020).

6 Mayröcker: *für Erich Fried*. In: »All right, what's left«, S. 10.

Heirat zu entkommen, lässt sich Wilgefortis / Ontkommer / Kümmeris einen Bart wachsen ... wohl wissend, dass ihr Vater daraufhin sich rächt und befiehlt, sie an ein Kreuz zu binden und nach dem Vorbild ihres Gottes hinzurichten. – Die zahlreichen Darstellungen der gekreuzigten Kümmeris, die vor allem im katholischen Raum nach wie vor noch verehrt werden, während sie mittlerweile, jedenfalls im Internet, sich auch schon vermischen mit Bildern von Hillary Clinton und Conchita Wurst, sind für Mayröcker, nicht weniger ausdrucksvoll, in erster Linie Hinweise auf »die schöpferische Kraft der Phantasie«. Die »Bart- und Zopf- und Busensprache« der Elke Erb, eine »Fremdsprache«, sagt Mayröcker (ein Wort von Marcel Proust wieder aufnehmend), »unverständlich« – wie »jede wahre Sprache« (Artaud), ist in ihrem Blickfeld nämlich bezeichnend für »einen poetischen Geist«, der jedem falschen Herrschaftsanspruch vehement widerspricht und so anrennt gegen alle Mauern, die der Logik des Traums den Zugang verwehren möchten.

Mayröcker erinnert an die erste Begegnung mit Elke Erb in Berlin, »im damaligen Ostberlin«. Das Jahr weiß sie nicht mehr, nicht vergessen hat sie hingegen das Gespräch, das sie beide, »die leeren öden Straßenzeilen entlang« laufend, geführt haben; Elke Erb hat geredet und geredet, Mayröcker kann kaum alles aufnehmen, »ich möchte festhalten was sie spricht, vielleicht Selbstgespräch, denke ich, magische Sprache, alle Punkte berührend, alle Punkte der Erde, gleichzeitig [...] das Bejahende das Verneinende ins nämliche Satzgefüge in die nämliche Wortfolge eingepaßt.« Wo Platz genug ist für Zwischentöne und Ambivalenzen, sieht sie sich [in der doppelten Bedeutung des Wortes] gefesselt; »ich lausche gebannt dieser Quelle der Geheimnisse dieser Zaubersprache, wie aus einem fremden Originaltext herübergeholt [...] – »die ergiebigste Poesie«. Weit entfernt von jedem selbstgenügsamen Sprachspiel ist der »Wortwildwuchs«, den Mayröcker bewundert, also außerordentlich ertragreich, was wohl soviel heißt wie kompromisslos (jedes Sinnsystem attackierend, das keinen Zweifel zulässt) und gleichermaßen inspirierend.

Die Machart dieser Texte charakterisiert Friederike Mayröcker in einem einzigen Satz, der genauso gut auf ihr eigenes Werk zutrifft; »eins geht ins andere über: das Zirkelige, Strenge, Wirklichkeit Abpausende (eine Art Fotorealismus wie bei Gerhard Richter), neben Aufgelöstem, Zitterndem, Zotteligem, Fransendem, und dies wieder neben Analytischem, Kritischem, Zergliederndem«. Auch die Texte Mayröckers erinnern, wie Rüdiger Görner einmal festgehalten hat, an »Stücke eines dichten Textilgewebes mit intrikaten Mustern, aber ohne eine Stickerei, die es einfasste«. <sup>7</sup> Ein Zierband

7 Görner: *Sprachrausch und Sprachverlust*, S. 254.

brauchen beide nicht, weder Mayröcker noch Erb, aber ebenso wenig ein Gewebe, dessen Zuschnitt nur für Verwirrung, Bestürzung oder Ratlosigkeit sorgen würde. Nicht das Dunkel ist's, was Mayröcker in den Texten Erbs so fasziniert, sondern, so nennt sie es, »das hermetische LICHT« – m.a.W. der Zug zur Aufklärung.

Wenngleich die ohnehin schon lange verrosteten Grenzbalken zwischen Schrift und Lektüre von Friederike Mayröcker aufgehoben werden, wird die Autorität der Autorschaft damit keineswegs radikal ausgehöhlt (wie dies gelegentlich in Besprechungen dessen ungeachtet suggeriert wird, u.a. von Nathalie Amstutz, die in ihrem Buch über *Autorschaftsfiguren* im Anschluss an Maurice Blanchot grundsätzlich durchaus bedenkenswerte Überlegungen zum Konkurrenzstreit zwischen Schreiben und Lesen anstellt).<sup>8</sup> Wo jede eindimensionale Kodierung im poetischen Text zurückgewiesen wird und (was den Akt der Lektüre angeht) allein eine kreative Auseinandersetzung als textadäquat gilt, dort ist noch nicht zwangsläufig das emanzipative Potential des Textes abgeschüttelt.<sup>9</sup> Dieses behauptet vielmehr seinen Platz; bleibt es indessen ungenutzt, weil es im Akt der Lektüre gar nicht aufgegriffen oder phantasievoll rasch übersprungen wird,<sup>10</sup> dann verlöschen Schreiben und Lesen in jenem hermetischen Dunkel, von dem Friederike Mayröcker ganz offensichtlich nicht viel hält. – Nicht anders ist der Hinweis auf das Bündnis zwischen Brecht und Celan zu verstehen, genau so der (spätere) Hinweis auf ein Handke-Zitat (»so stell ich mir manchmal auch das Schreiben vor: es muss scharf sein und zugleich das Zittern – das ist sehr sehr wichtig, dieses Zittern der Existenz, des Menschen in der Literatur«)<sup>11</sup> oder auch das Stichwort der »Erleuchtung«, die das Werk von Erb aus der Perspektive Mayröckers jedem zuspield, der sich darin vertieft. Ganz konsequent zitiert Mayröcker denn auch im weiteren Verlauf ihrer Rede einige »Lieblingstexte«, Passagen aus Büchern von Elke Erb, ehe sie dann kurz sich deren Biographie zuwendet und das Publikum nach Scherbach entführt, in jenes kleine Dorf im Rheinland, in dem Erb 1938 zur Welt gekommen ist; »hier wächst sie auf, mit Hund und Rind und Ziege, mit Hase, Huhn und Katze.« Lange hält sich Mayröcker nicht mit der Wiedergabe von Daten und Fakten auf, umso mehr verdient daher festgehalten zu werden, was sie notiert: »Studium in Halle, erste Schreibversuche, 1966 Übersiedlung nach Berlin. Kontakte zu Erich Arendt, Adolf Endler, Sarah Kirsch, Karl Mickel, u.a.«.

8 Amstutz: *Autorschaftsfiguren*. Vgl. bes. S. 173ff.

9 Vgl. Kasper: *Apologie einer magischen Alltäglichkeit*.

10 Vgl. dazu die nach wie vor wegweisenden Ausführungen von Kref: *Grundprobleme*, bes. S. 376ff.

11 Mayröcker: *Pathos und Schwalbe*, S. 98.

Die Aufzählung wird schnell wieder abgebrochen, der Blick richtet sich auf die Gedichte von Elke Erb, auf Mayröckers »Lieblingsgedichte« – über die sie dann freilich auch nicht weiter sprechen will, ebenso wenig wie über die Vita der »Freundin«, ihre »Lebensentwicklungen, Niederlagen, Höhepunkte des Schreibens und Publizierens in Berlin«. Denn alles was zu sagen wäre sei doch »nachlesbar«, in den Prosabüchern, in den Gedichten von Elke Erb; und so stellt Mayröcker an das Ende ihrer Laudatio einen neuen poetischen Text, in dem sie Auszüge aus Gesprächen mit Impressionen aus der Legende von der heiligen Kümmerin zusammenspannt: in einem »Wortwildwuchs«, der keinen Vergleich mit jenem von Elke Erb zu scheuen braucht.

Diese Laudatio erweist sich gleich in mehrfacher Hinsicht als ein komplexes Spiegelbild: ist sie doch auf eine Schrift bezogen, die schon zwei Jahre früher, 1993 entstanden ist; im Folgenden wird noch davon die Rede sein. Zuvor aber sei hier doch auch auf jene Rede hingewiesen, die Erb direkt im Anschluss an die Entgegennahme des Erich-Fried-Preises gehalten hat. Denn dort nutzt sie die Gelegenheit, die ihr zugesprochene Auszeichnung »als eine Ehrung im Namen Erich Frieds« aufzufassen und also der Frage nachzugehen, ob die politische Poesie à la Fried im ausgehenden 20. Jahrhundert schon »per Integration entkräftet« oder ob sie am Ende nach wie vor noch brauchbar sei.<sup>12</sup> Ihre Antwort, ganz schlicht: Erb liest zehn Gedichte von Erich Fried, namentlich Texte aus dem Band *Die bunten Getüme* (1977), nicht ohne jedem Gedicht ein Ensemble von Dingen beizufügen, die im Akt der Rezeption zu imaginieren wären. So bleibt diese Poesie weiterhin wirkungsmächtig, auch nachdem die Politik, auf die sie in ihrer Entstehungszeit reagiert hat, im Orkus untergegangen ist.

Das Plädoyer für Fried ist kein Lippenbekenntnis: Erb verweist immer wieder auf ihre Herkunft aus der Sächsischen Dichterschule,<sup>13</sup> auf Sarah und Rainer Kirsch, Adolf Endler (der gut zehn Jahre lang ihr Ehemann gewesen ist), Karl Mickel, Bernd Jentzsch, Volker Braun und Heinz Czechowski, auch auf Arendt, von dem sie gelernt hätte, zwischen einem konsumtiven und einem produktiven Verhalten zum »Sinn« zu unterscheiden,<sup>14</sup> und schließlich auf das mehr und mehr gewachsene Bedürfnis, sich »auseinanderzusetzen mit Dingen, die unterhalb der Ideologien die Seele dirigieren«.<sup>15</sup> Die Ansicht, Poesie sei »unerklärlich«, weist sie hingegen schroff zurück,

12 Erb: *Der wilde Forst*, S. 338–351; Zit. S. 339.

13 Ebd. S. 74. – Zur »Überlebensfigur Sächsische Dichterschule« vgl. <http://orca.cf.ac.uk/14428/> (Zugriff: 29.4.2020).

14 Ebd., S. 243.

15 Der Blick gilt den Abläufen, »in denen sich das Denken und das Fühlen bewegt« (vgl. ebd., S. 218).



als »Diffamierung des Erklärens«,<sup>16</sup> als Schutzbehauptung, zu der aus ihrer Sicht nur greift, wer ein Herrschaftsmonopol in seinen Händen hält und Angst hat, es zu verlieren. In einem Gespräch mit Birgit Dahlke (1993) aber hält sie bereits fest, aus welchen Quellen die für ihr Spätwerk wichtigsten Anregungen herrühren: zum einen ist das ihre Übersetzungsarbeit (sie hat u.a. Nachdichtungen aus dem Russischen, Georgischen, Englischen und Italienischen herausgegeben), eine Arbeit, die ihr erlaubt, über die Freiheit auch im eigenen Sprachbereich zu rasonieren; zum andern ist's ... Friederike Mayröcker, »weil sie sich ständig verändert«,<sup>17</sup> weil sie nie zu fassen sei in einem »Programm, das man benennen könnte«. Mayröcker ist, so Elke Erb, »wirklich eine Königin«.<sup>18</sup>

Persönlich kennengelernt haben sich die beiden Dichterinnen, wie Erb berichtet,<sup>19</sup> im Januar 1991. Der Anlass: Elke Erb erhält vom Reclam-Verlag Leipzig den Auftrag eine Auswahl aus den Werken von Friederike Mayröcker herauszubringen. Da beide in ihrem Schaffen von allem Anfang an konsequent zwei Richtungen verfolgen, die Analyse der eigenen Vergangenheit einerseits und die Auseinandersetzung mit dem eigenen Schreiben andererseits,<sup>20</sup> dürfte Erb nicht allzu lange gezögert haben, das Angebot anzunehmen. Schon 1993 erscheint jedenfalls die Anthologie, unter dem Titel *Veritas. Lyrik und Prosa 1950-1992*, mit einem Nachwort, Glossar und biobibliographischen Angaben von Elke Erb.

Es ist das hier abgedruckte Nachwort, auf das Mayröcker zwei Jahre später in ihrer Laudatio Bezug nimmt. Auch in diesem Text<sup>21</sup> dominieren beispiellose Hochachtung vor dem Werk der Kollegin und diskrete Zurückhaltung, wo immer es zunächst angezeigt scheinen mag, das Werk zu kommentieren. Elke Erb begründet, warum sie nur Gedichte und kurze Prosa-Stücke, nichts jedoch aus den größeren Prosa-Projekten aufgenommen hat, es wäre, meint sie, »ungehörig« gewesen, »aus solchen Geweben Teile herauszuschneiden«. Sie habe sich, erklärt sie weiter, im Hinblick auf die Anordnung am chronologischen Prinzip orientiert, »weil es bedeutungsfrei ist und die Autonomie der Autorschaft nicht entstellt«, sie habe schlussendlich auch auf alle vermittelnden Zutaten verzichtet, um die »ungestörte

16 In dem Gespräch mit Manfred Nehls (ebd. S. 222).

17 Ebd. S. 270.

18 Ebd. S. 294f.

19 Ebd. S. 363. – Vgl. auch das Interview, das Elke Erb im Anschluss an den 2. Münchner Poesie-Marathon dem Forum *Signaturen* gegeben hat (2013), <https://www.signaturen-magazin.de/elke-erb-1.html> (Zugriff: 29.4.2020).

20 Vgl. Millot: *Sprachfindung und Ichfindung in Text und Kommentar bei Elke Erb*, S. 308–319.

21 Mayröcker: *Veritas*. – Nachwort von Elke Erb, S. 281–283.

Begegnung mit den Texten zu fördern«. – Den letzten, umfangreichsten Abschnitt des Nachworts widmet Elke Erb einem Bericht über ihre eigenen Lektüre-Erfahrungen. Da ist keineswegs nur von der Freude des Lesens die Rede, sofern das Lesen aus der gewohnten Passivität überhaupt erst einmal erwacht, sondern ebenso auch vom Widerstand, der oft genug von den Texten Mayröckers mobilisiert wird und den aufzubrechen durchaus nicht immer gelingt; entscheidend, faszinierend ist letztlich für Elke Erb nur das eine Kriterium: dass »die Lektüre Unverbindlichkeit nicht duldet«.

Ohne das nachzuweisen, schließt Erb damit fast nahtlos an Beobachtungen an, die schon 1985, im Anhang zu einer im Verlag Volk und Welt herausgegebenen Auswahl aus dem Werk von Friederike Mayröcker, damals von Heidrun Loeper formuliert worden sind.<sup>22</sup> Auch dort wird das Charakteristikum der Texte – dass sie sich gerne sperren, dass sie aufhören »nach dem Beifall des Lesers zu gieren« (Mayröcker),<sup>23</sup> ins Positive gewendet. Die Anstrengung, die der Leser aufbringen müsse, mit »Geduld und Einfühlungsvermögen«, werde nämlich belohnt, versichert Loeper; wer sich in diese Texte verstricke, könnte am Ende »sich selbst gegenüberstehen«. Elke Erb erzählt, sie habe im Akt der Lektüre nach vielen Fragezeichen wie auch Bekundungen »angemerkter Begeisterungen« ebendieses gesehen: »ein Porträt von mir selbst«.<sup>24</sup> Am Ende stimmen Heidrun Loeper und Elke Erb auch in einem weiteren Punkt überein. In der von Mayröckers Texten permanent angeregten, beinah erzwungenen Abkehr vom bloß-beschaulichen Perzeptionsmodus wird nicht nur der Blick auf das Ich, sondern auch der Blick auf die gesellschaftliche Realität neu geschärft. Das »Sofort-Eingängige«, bekräftigt Erb noch 1995 in einem Vortrag am Institut für Germanistik der Universität Leipzig, hat (in ihrem Verständnis) in der Poesie demnach nichts mehr verloren; erst wenn ihre Lektüre Anstrengung erfordert, gewährt sie »Lust«, »Lust infolge der Intensität, in die man dabei gelangt«.<sup>25</sup> Dass sich die Poesie in dieser Manier auch dezidiert (weit schärfer sogar als seinerzeit die Gedichte Friedes) dagegen verwahrt, früher oder später »per Integration entkräftet« zu werden, darüber lässt Erb keine Zweifel mehr aufkommen: Stichworte wie Ironie, Aufsässigkeit, Verweigerung spielen denn auch in ihren Äußerungen zu Fragen der Poetologie immer eine zentrale Rolle.

Aber zurück zu dem erwähnten Nachwort: Da Elke Erb für eine eindringliche Lektüre der Texte Mayröckers wirbt, verzichtet sie, wie erwähnt,

22 Mayröcker: *Das Jahr Schnee*.

23 Zit. ebd. S. 377.

24 Mayröcker: *Veritas* S. 282.

25 Erb: *Der wilde Forst*, S. 353f.

konsequent auf jede Vermittlung. Stattdessen fügt sie an das Nachwort aber »Antwortreden« an, Gedichte, die Friederike Mayröcker hervorgerufen hat, komponiert aus Notizen, eine Reihe von Gedichten, die in keiner Passage die »räuberische« Praxis kaschieren, sie im Gegenteil besiegen.

Ausgangspunkt dieser Gedichte ist jeweils ein Vers / ein Wort aus einem Text von Mayröcker. Eine Offerte, die zu einem lyrischen Meinungsaustausch inspiriert und also prompt aufgenommen wird. Bezeichnend, wie das Gedicht *Über den Winter* beginnt: »Was Du schreibst, ist neues Land, sage ich. / Weil es überall ist, mich umgibt, wie ein Land, meine ich.«<sup>26</sup> Es gehört zu diesem Zwiegespräch, dass immer wieder von Dingen, von Wörtern die Rede ist, deren Sinn nicht auf der Hand liegt und sich wohl nur von den beiden unmittelbar am Dialog Beteiligten angemessen erschließen lässt. Aber in dieser Geheimsprache (im eben zitierten Gedicht wird ein »Hase« erwähnt, der, weiß der Himmel warum, sich in eine Furche duckt; Mayröcker wird etliche Jahre später ein Gedicht unter dem Titel *und Häsin, Elke Erb* veröffentlichen<sup>27</sup>) – in dieser Geheimsprache erweist sich erst, wie vertraut beide miteinander umgehen und wie sie sogar über Jahre hinweg ohne weiteres mit Gesprächsfetzen operieren können, im Wissen, dass nichts, was sie einmal gesprochen haben, dass nicht das Geringste verschlüsselt und verloren ist.

Im *Kindersommer*-Gedicht, das wie ein Leuchtzeichen die Mayröcker-Ausgabe von Heidrun Loeper eröffnet,<sup>28</sup> ist eine Empfindungswelt rekonstruiert, besser gesagt: in Versen fassbar, die in der Welt der Großen keine Rolle mehr spielt. Es ist die Empfindungswelt eines Kindes, das geradezu in seiner Körperlichkeit sichtbar wird, eines Kindes, das alle Sommer der Kindheit durcheinander bringt und alle Sinneseindrücke und Erfahrungen, die wunderbaren ebenso wie die schlimmen; was das Kind sieht (alle Farben von hell bis dunkel), was es hört (»in meinem Herzen läutet ein heller Regen«), was es schmeckt und riecht und spürt, was es glaubt (»erträumter einsamer blauer Engel«) und liebt und hofft und was ihm Angst macht (»drüben im dunklen Bereich der Schaukel / geigt die Angst«). Alles ist personifiziert, alles geht unversehens ineinander über, das Befremdende und das Anheimelnde, die Gegensätze gehören zusammen: »Die Stuben sind dumpf und vertraut«. – Der Reiz dieses Gedichts liegt im Durcheinander, im Netz der unlösbar ineinander verschränkten Phänomene, in einer Unordnung, in der (durch Alliterationen und anaphorische Verknüpfungen

26 *Über den Winter*. In: Erb: *Nachwort* (Anm. 21), S. 288.

27 Mayröcker: *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif*, S. 111. Das Gedicht ist datiert: 23./24.12.2005.

28 Mayröcker: *Das Jahr Schnee*, S. 5. – Vgl. Mayröcker: *Gesammelte Gedichte*, S. 22.

koordiniert) Schwellen und Schwertlilien, Scherben und Schatten, Bedrohliches und Schönes zusammengehören, in einer Empfindungswelt, in der die »Perlenkette der Tränen« nicht zu übersehen ist, aber ebenso wenig die Reihe der Blumen (Glockenblumen, Salbeiblüten, u.a.m.) und am wenigsten die »Mohnblume«, die nie verblüht: »eine Mohnblume wartet auf mich«. Vergewärtigung des Rätselhaften.

Elke Erb antwortet darauf<sup>29</sup> mit einem nicht weniger rätselhaften Text:

**Kornblume, Mutterkorn, Klatschmohn**

Liebe, Du hörtest, Du hörst  
sie, Deine Brüder, Gebrüder, die sieben  
Schwäne, Du hörtest, hörst die Gefieder-  
Stimmen am Himmel –

Handwurzeln schwirrten  
gesegnet der Hirtin.

Liebe, ich meinte, es wüchsen mir keine  
Brüder im Acker, Brüder im Acker.

Warum grüßte ich nicht das Getreide beileibe?  
Stocksteif.

Steine, aufgeweckt, äugen.  
Ritter, heilgehext, geigen  
noch auf den brüchigen Eiden.

Ende Aug. 91

Schon der Titel gibt genug Rätsel auf: Verweist er auf ein Getreidefeld, in dem dekorative Pflanzen (Kornblume und Klatschmohn) getrennt und auch bedroht sind durch die im Mutterkorn enthaltenen Alkaloide die sich durch eine hohe Toxizität auszeichnen? Oder täuscht die ganze Farbenpracht? Die Kornblume zum einen, die in Preußen schon im 19. Jahrhundert einen Kultstatus genießt und in Österreich seit dem Aufkommen der Alldeutschen Vereinigung als politisches Kennzeichen / Erkennungszeichen Verwendung findet, und der Mohn zum andern, der bereits in den Mysterien von Eleusis als Symbol des Schlafens und des Vergessens auftaucht – sind diese Pflanzen nicht alles andere als makellos und vertrauenswürdig, sind sie nicht ebenso giftig wie das Mutterkorn? In der Märchenwelt des Kindersommers stellen sich solche Fragen nicht. Aber im Rückblick auf diese Welt ist doch zu sehen oder wenigstens zu erahnen was im Laufe der Zeit

<sup>29</sup> In: Erb: *Nachwort* (Anm. 21), S. 289.

zusammenzureimen gewesen wäre. Das Gedicht leistet genau dieses. Es recurriert auf ein Märchen, *Die sechs Schwäne*, eines der schönsten und zugleich grausamsten Märchen der Brüder (Gebrüder) Grimm,<sup>30</sup> es führt eine Schlüsselfigur dieses Märchens, das arme Mädchen, das seine sechs Brüder schon für verloren halten muss, mit diesen wieder zusammen (»die sieben Schwäne«), und es gestaltet so eine durchaus poetische Welt. Eine Welt, in der feministische Sprachgestaltung und mystisch-religiöse Metaphorik sich mischen, Hirtin und Hexe wie Glück und Schmerz untrennbar verbunden und dennoch die Abgründe der Wirklichkeit keineswegs überbrückt sind, in der am Ende indes trotz allem eher Lichtblicke überwiegen: sichtbar / hörbar in den Assonanzen, die dem Gedicht von allem Anfang an einen einzigartigen Stempel aufdrücken und nicht die ungünstigsten Aussichten vermitteln (»Steine, aufgeweckt, äugen. / Ritter, heilgehext, geigen / noch auf den brüchigen Eiden.«). Die Angst hat ausgespielt. Ganz ähnlich wie das Märchen von den Schwänen, das am Schluss »lange Jahre in Glück und Frieden« voraussieht, versucht auch das Gedicht allfällige Bedenken zu zerstreuen; übersetzt bedeutet das mutmaßlich auch: dazu aufzurufen, geduldig und resolut weiter der Logik der »Stimmen am Himmel«, der vielschichtig verdichteten, auf Intensität angelegten Poesie nachzugehen.

Ich muss ebenfalls zum Schluss kommen, obgleich zum Thema noch viel zu sagen wäre – ausführlicher hinzuweisen wäre auf den Ernst-Jandl-Preis für Lyrik, der 2013 an Elke Erb gegangen ist,<sup>31</sup> auf das Gedicht *Für Friederike zum Neunzigsten neu aus dem Sommer 1969 geholt*, das Erb 2014 in der Zeitung »Die Zeit« publiziert hat<sup>32</sup> oder auch auf das Lyrikfestival in Basel im Januar 2015, in dessen Rahmen Elke Erb und Marcel Beyer einen Abend *Friederike Mayröcker zu Ehren* gestaltet haben; auch in dem Prosa-band *Pathos und Schwalbe* (2018) schwärmt Mayröcker von einem Buch ihrer Kollegin: »dass ich fast geblendet ... so schön [...]«. <sup>33</sup> Ich beschränke mich hier aber stattdessen zum Abschluss auf einen Satz aus Mayröckers *Requiem für Ernst Jandl* (2001), einen Satz, auf den Eleonore De Felip<sup>34</sup> mich aufmerksam gemacht hat, einen einzigen Satz, der gleichwohl mehr über die Beziehung zwischen Mayröcker und Erb verraten dürfte als jeder Kommentar aus literaturwissenschaftlicher Perspektive:

30 Grimm/Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*, S. 275–281.

31 Vgl. »Die Presse« 24.1.2013.

32 Lentz/Poschmann: *Verse, die ins Blut gehen*.

33 Mayröcker: *Pathos und Schwalbe*, S. 132. Die Notizen, in die diese Passage eingebunden ist, stammen offensichtlich aus dem Jahr 2016. Vgl. auch einen weiteren Eintrag zu Elke Erb ebd. S. 215.

34 Eleonore De Felip (Universität Innsbruck) arbeitet an einer Habil.-Schrift über F. Mayröcker.

Wo deine Seele blutet, sagt Elke Erb, wie solltest du da nicht Worte finden, sagt Elke Erb, zwischen Mongolei Melancholie Monochromie und grünen Passanten, sendet er dir nicht die Fülle von freundlichen Seelen daß sie rund um dich, ich meine dich in einem Halbkreis, dir die Hände halten, sagt Elke Erb, aber es ist nichts wie er!, sage ich, die geheimen Worte, unsere geheimen Worte, sage ich.<sup>35</sup>

In ihre Geheimsprache, die Friederike Mayröcker so sehr hochhält, weil sie unter einem verdeckt und zugleich enthüllt, ist nach dem Tod Ernst Jandls augenscheinlich niemand stärker eingeweiht und eingebunden als die Poetessa Elke Erb.

## Literaturverzeichnis

- Amstutz, Nathalie: *Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2004.
- Bobinac, Marijan: *Schrecken der Kindheit und ewige Beziehungskisten. Zur Lyrik Peter Turrinis*. »Zagreber Germanistische Beiträge« Beiheft 3 (1996), S.153–163.
- Erb, Elke: *Der wilde Forst, der tiefe Wald. Auskünfte in Prosa*. Göttingen: Steidl Verlag 1995.
- Görner, Rüdiger: *Sprachrausch und Sprachverlust. Essays zur österreichischen Literatur von Hofmannsthal bis Mayröcker*. Hg. Heide Kunzelmann. Wien: Sonderzahl 2001.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966.
- Kasper, Helga: *Apologie einer magischen Alltäglichkeit. Eine erzähltheoretische Untersuchung der Prosa von Friederike Mayröcker anhand von »mein Herz mein Zimmer mein Name«*. Innsbruck: Institut für Germanistik 1999 (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft; Germanistische Reihe Band 58).
- Kreft, Jürgen: *Grundprobleme der Literaturdidaktik*. Heidelberg: Quelle und Meyer 1977 (=UTB 714).
- Lentz, Michael; Poschmann, Marion: *Verse, die ins Blut gehen*. »Die Zeit«, 17.12.2014. URL: <http://www.zeit.de/2014/52/friederike-mayroecker-gedichte-90-geburtstag> (Zugriff: 29.4.2020).
- Mayröcker, Friederike: *Das Jahr Schnee. Eine Auswahl*. Hg. Heidrun Loeper. Mit Zeichnungen der Autorin und einem Essay von Ernst Jandl. Berlin: Volk und Welt 1985.
- Mayröcker, Friederike: *Veritas. Lyrik und Prosa 1950–1992*. Reclam: Leipzig 1993.
- Mayröcker, Friederike: *Laudatio auf Elke Erb, anlässlich der Verleihung des Erich-Fried-Preises am 2. April 1995 in Wien*. In: F. M.: *Magische Blätter I–V*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 468–474.
- Mayröcker, Friederike: *für Erich Fried*. In: »All right, what's left«. *Historische und aktuelle kritische Positionen im Andenken an Erich Fried*. Hgg. Ursula Seeber, Heinz Lunzer, Walter Hinderer. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 2001 (=Zirkular. Sondernummer 58).
- Mayröcker, Friederike: *Requiem für Ernst Jandl*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.

35 Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*, S. 9f.



- Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Gedichte 1939–2003*. Hg. Marcel Beyer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.
- Mayröcker, Friederike: *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009.
- Mayröcker, Friederike: *Pathos und Schwalbe*. Berlin: Suhrkamp 2018.
- Millot, Cécile: *Sprachfindung und Ichfindung in Text und Kommentar bei Elke Erb – Kastanienallee – »Ein Stundenplan kommt selten allein«*. In: *Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik*. Hg. Jacques Lajarrige. Innsbruck: StudienVerlag 2000, S. 308–319.
- Schindel, Robert: *Gott schütz uns vor den guten Menschen: Jüdisches Gedächtnis – Auskunftsbüro der Angst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.
- Tschulik, Werner: *Die österreichische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur*. Wien: Hölde-Pichler-Tempsky Österreichischer Bundesverlag 1952.



Dubravka Zima | Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija, dzima@hrstud.hr

## Anarchismus und Lyrik

### Poesie von Peter-Paul Zahl in kroatischen Übersetzungen<sup>1</sup>

Der deutsche Prosaautor, Dramatiker und Lyriker Peter-Paul Zahl (1944–2011) ist in literaturgeschichtlichen Überblicken zur deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, d.h. im Kanon nur marginal vertreten,<sup>2</sup> und kommt vor allem im Kontext der sog. Arbeiterliteratur bzw. als Vertreter der Gruppe 61 vor.<sup>3</sup> Seine Dramen und Prosatexte werden dabei nur am Rande erwähnt. Im Gegensatz dazu war seine Rezeption außerhalb der deutschsprachigen Literaturszene maßgeblich durch seinen außerliterarischen Ruhm geprägt: Als Anarchist und Vertreter libertärer philosophischer Ideen, als politisch radikaler und in den siebziger Jahren inhaftierter Autor wurde

Im vorliegenden Aufsatz wird die Rezeption der Poesie von Peter-Paul Zahl in kroatischer Übersetzung dargestellt. Zunächst wird der Autor im Kontext seiner Zeit vorgestellt, sodann wird auf die unterschiedlichen Rezeptionsphasen eingegangen. Im Fokus der Rezeption wie auch der vorliegenden Arbeit steht die anarchistische und politisch engagierte Ausrichtung von Zahls Poesie.

- 1 Für die Hilfestellung beim Verfassen dieser Arbeit bedanke ich mich ganz herzlich bei Zoran S., Marko S. und Milka C. Den Artikel widme ich von Herzen den revolutionären Wurzeln von Professor M. B.
- 2 Rath: *Romane und Erzählungen*; Weber: *Neue Dramatiker in der BRD*.
- 3 Zimmermann: *Arbeiterliteratur*; Stoehr: *German Literature*. – Žmegač (*Književnost njemačkog jezičnog područja nakon 1945*) erwähnt ihn nicht in seinem Überblick zur deutschsprachigen Literatur nach 1945, in dem als Mitglieder der Gruppe 61 Max von der Grün und Günter Wallraff hervorgehoben wurden (S. 5).

Zahl bereits Mitte der achtziger Jahre ins Kroatische übersetzt, vor allem als (anarchistischer) Lyriker. Dazu ist seine zehnjährige Haft Erfahrung auf eine positive Resonanz im Kontext der deutschsprachigen Literatur der siebziger Jahre gestoßen, da sein Fall nicht nur akademische Analysen der Gefangenenerliteratur (mit Dostojewski als Hauptvertreter dieser Strömung), sondern auch die Gründung literarischer Preise für ebendiese ›Literatursparte‹ angeregt hat.<sup>4</sup>

Peter-Paul Zahl wurde 1944 in Freiburg geboren und hat sich Mitte der 1960er Jahre nach seiner Ankunft in Westberlin in der syndikalistischen und auch in der Antikriegsbewegung engagiert. Zur gleichen Zeit begann er Poesie und Prosa in Periodika zu veröffentlichen, danach kam sein erster Roman.<sup>5</sup> Ende der sechziger Jahre hat sich Zahl in den Reihen der Außerparlamentarischen Opposition (APO) profiliert, doch er weigerte sich beharrlich, den politischen Organisationen beizutreten, denn er wollte sich eher als ein Vertreter der proletarischen Jugend und subkulturellen linken Szene behaupten. Die Publikationen und Manifeste dieser Szene hat er auch verlegerisch unterstützt: Ende der sechziger Jahre gründete er ein kleines Verlagshaus und publizierte dort auch eigene literarische und publizistische Texte. In dieser Zeit begann seine Zusammenarbeit mit der anarchistischen Zeitschrift »Agit 883«. Die Zusammensetzung der Redaktion wie auch die sich allmählich anbahnenden Konflikte reflektieren die Auseinandersetzungen in der APO nach dem revolutionären Jahr 1968, wie auch die immer stärker werdenden repressiven Tendenzen der Regierung zu dieser Zeit. Zahl gab ab 1971 ein eigenes anarchistisches Untergrundblatt »Fizz« heraus und engagierte sich seitdem stärker in anarchistischen Kreisen, wobei »Fizz« mit einigen Mitte der siebziger Jahre entstanden radikalen links-terroristischen Gruppen in Verbindung gebracht wird, wie etwa mit ›Tupamaros West-Berlin‹ und der Gruppe ›Up Against the Wall, Motherfuckers!‹. Die Verbindungen mit der anarchistischen und radikalisierten Berliner politischen Untergrund-Szene, wie auch seine Identifikation mit antisystemischen und libertären Orientierungen führten Zahl Anfang der siebziger Jahre zum zentralen, transformativen Ereignis seiner biographischen und literarischen Existenz – zur langjährigen Haftstrafe nach zwei Gerichtsprozessen wegen der Verwundung eines Polizisten im Dezember 1972. Ein Großteil seines literarischen Œuvres entstand in der Haft und thematisiert Haft Erfahrungen. In öffentlichen Polemiken über Polizeirepression und politische Kontrolle, die auf Seiten der literarischen

4 Vgl. dazu »Randgruppenliteratur.de«.

5 Raddatz: *Nachdenken über Peter-Paul Zahl*.

wie auch politischen Blätter geführt wurden, insbesondere nachdem P. P. Zahl nach wiederholtem Prozess zu fünfzehn Jahre Haft verurteilt wurde, kann man das empfindliche Verhältnis von Literaturszene und öffentlicher Kulturpolitik verfolgen, wie auch ihre allmähliche, aber klar zu verfolgende Distanzierung von einander. Zahls Kommentar ist im Gedicht *im namen des volkes* aus dem Jahr 1977 enthalten, einem Gedicht, das zugleich als passende Synekdoche seiner poetischen Schwerpunkte zu lesen ist:

am 24. mai 1974  
verurteilte mich  
das volk  
– drei richter und  
sechs geschworene –

zu vier jahren  
freiheitsentzug

am 12. märz 1976  
verurteilte  
mich das volk

– nach der reform  
nur noch drei richter  
und zwei geschworene –

in gleicher sache  
zu fünfzehn jahren  
freiheitsentzug

ich finde  
das sollen  
die völker  
unter sich ausmachen

und mich  
da rauslassen<sup>6</sup>

Erstmals in kroatischer Übersetzung erschien Peter-Paul Zahl Anfang der 1980er Jahre, als die Zeitschrift »Lica« aus Sarajevo eine Auswahl seiner Gedichte in der einfühlsamen Übersetzung von Edo Popović brachte. (In der Belgrader Zeitschrift »Vidici« – Nr. 5/1982 – erschien ein Beitrag über neue deutsche Lyrik, darunter ein Gedicht von Zahl, ausgewählt und übersetzt von Snežana Minić.) Es folgten fünfzehn seiner Gedichte in einem

6 Zahl: *Alle Türen offen*, S. 17 (Karaman/Maleš: *Goethe u samoposluživanju*, S. 297: »24. svibnja 1974. / osudio me / narod / – tri suca / i šest porotnika – / na četiri godine / zatvora // 12. travnja 1976. / osudio me / po istoj stvari / narod / – tri suca / i dva porotnika – / na petnaest godina / zatvora // mislim / neka to narodi / riješe među sobom // a mene / neka / puste na miru«).

Panorama deutscher Poesie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ausgewählt und übersetzt von Dražen Karaman und Branko Maleš in dem Band *Goethe u samoposluživanju* (Goethe im Supermarkt) von 1988. Schließlich erschien Zahls Gedichtsband *Aber nein, sagte Bakunin und lachte laut* in der hervorragenden Übersetzung von Vesna Vuković bei dem agilen Zagreber anarchistischen Verleger DAF (*Ma kakvi, rekao je Bakunjin i glasno se nasmijao*, 2016). Das Original war unmittelbar nach Zahls Haftentlassung 1983 erschienen.

In der Einleitung zum Panorama neuer deutscher Dichtung von 1988 verortet Dražen Karaman die Poesie von P. P. Zahl in den Kontext der Neuen Subjektivität, bzw. in die Nähe der politisierten und engagierten Poesie vom Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre, in der sich eine junge Generation intensiver dem Menschen als einem politischen Wesen zuwandte und diese Tendenz ins Zentrum, die sprachliche Beschaffenheit der Gedichte jedoch einigermaßen in den Hintergrund rückte. Karaman legt nahe, dass die zentrale Frage der deutschen Dichtung dieser Zeit die Frage der Subjektivität, d.h. der Artikulationsmöglichkeiten und der Selbstbestimmung des (lyrischen) Subjekts im Hinblick auf die lyrische Sprache und die »Sprachmagie«<sup>7</sup> sei. Dies sei jedoch charakteristisch für die ältere Generation der hermetischen Dichter, während die Politisierung zur Verschmelzung des lyrischen Ichs mit der gesellschaftlichen und politischen Aktualität führe. Anders gesagt, wie Walter Höllerer in seinen *Thesen zum langen Gedicht* präziserte: politische/politisierte Lyrik »lässt jede Feierlichkeit«<sup>8</sup> fallen und richtet ihre Aufmerksamkeit ganz auf die politische Geste. Selbstredend ist jede dichterische Generation notwendig auch politisch, wie Karaman hervorhebt, doch die Vorläufer der Neuen Subjektivität in den sechziger Jahren wie Celan, Eich oder Bobrowski haben stärker auf die ästhetische Autonomie der Poesie gepocht, während die neue Lyrik der siebziger Jahre ihre Autonomie in Verhandlungen mit der aktiven, engagierten Rolle des lyrischen Subjekts wie auch mit Sprachintuition zu erreichen versucht. Auf diese Deutung stützt sich auch die luzide Interpretation der Dokumentarpoesie von Milka Car, die in ihrer Arbeit auf die Autoreflexivität und Autoreferenzialität jenes Typus des lyrischen Sprechens eingeht, der aus einer bestimmten lyrischen Sprachpraxis hervorgeht und ein Verhältnis zur wirklichen, gelebten Erfahrung herstellen will, insbesondere, so Car, wenn diese Erfahrungen die Grenzen der menschlichen Erkenntnis zu

7 Piontek, zit. nach Karaman: *Citiranje asfalta*, S. 8.

8 Höllerer, zit. nach Karaman: *Citiranje asfalta*, S. 10.



überschreiten scheinen (wie etwa im Fall des Holocaust).<sup>9</sup> Als augenfälligste Eigenschaft der politisierten Poesie der sechziger und siebziger Jahre hebt Karaman die Abneigung gegenüber der Metapher bzw. die »Roheit« und »Nicht-Artificialität« der poetischen Sprache hervor:

In der Phase der Wiederentdeckung der Realität stellte die Metapher ein zu beseitigendes Hindernis dar. Die einfache Gedichtstruktur verwies auf das Einfache und Nüchterne der Darstellung, es ging um keine Idealisierung der Wirklichkeit, keine Auflösung und Belastung durch höhere Bedeutung. [...] Bei den jungen Autoren war stets eine leitende außerästhetische Intention vorhanden – sie wollten unmittelbare politische Wirkung erzielen.<sup>10</sup>

Karamans Interpretation kann weitestgehend auf Zahls Poesie bezogen werden, die von konsequenter Radikalität in der herausfordernden politischen und aktivistischen Geste gekennzeichnet ist, allerdings nicht im Sinne der Transformativität, die üblicherweise unter Radikalität verstanden wird. Im programmatischen und ideellen lyrischen Plurilog der deutschen Poesie der siebziger Jahre, auf die sich Karaman bezieht, kann man Zahls Beitrag in der Spanne von einer Radikalisierung der politischen Haltung bis zu anarchistischen Einstellungen verorten:

da muß umhaun das exil  
das gestrüpp der metaphern  
und setzen ins klare licht  
meinethalben mit flammenwerfern  
die ungeheuerliche sprache der macht<sup>11</sup>

Diese Einstellung reicht bis zur Provokation und umfasst sogar den Zweifel an der Wirkungsmacht der Poesie und ihrer Sprache: »menschen werden henker töten, nicht gedichte«.<sup>12</sup>

Die Vertreibung der Metapher wird ganz wörtlich im einleitenden, programmatisch-autobiographischen Gedicht umgesetzt, das unter dem Titel *metaphernlos* die Sammlung eröffnet. Anders als der Titel nahelegt, wird hier die deutsche Poesie doch metaphorisch gebraucht und wird zum poetischen Material. Zugleich werden sowohl ihr gesellschaftlicher Status wie auch ihre politische Rolle problematisiert, denn: »war zeit zu fragen /

9 Car: *Uvod u dokumentarnu književnost*, S. 303f.

10 Karaman: *Citiranje asfalta*, S. 10–12.

11 Zahl: *Alle Türen offen*, S. 9f. (Zahl: *Ma kakvi, rekao je Bakunjin*, S. 10: »tu mora pasti egzil / šipražje metafora / i rasvijetliti / što se mene tiče bacačima plamena / gnusni jezik moći«).

12 Zahl: *Alle Türen offen*, S. 52 (Zahl: *Ma kakvi, rekao je Bakunjin*, S. 61: »ljude će ubiti krvnici / ne pjesme«).

war die zeit der fragen.«<sup>13</sup> So beharrt Zahl auf seiner lauten, herausfordernden Geste, die als solche auch im Titel seiner Sammlung vorkommt. In dem Eröffnungsgedicht werden mit der Strategie des metaphorischen Dokumentarismus die programmatischen und autoreferenziellen Diskurse über Poesie und Kanon miteinander verbunden, insbesondere in Hinblick auf unterschiedliche Staatsverfassungen, d.h. auf das geteilte Deutschland in dieser Zeit, wie auch auf die damit verbundenen Probleme des lyrischen und tatsächlichen Exils auf der einen sowie der sozialen Wirklichkeit und dem Unbehagen wegen wachsender Freiheitsgefährdung und Staatsrepression auf der anderen Seite. Das war eine Zeit der Fragen, und nicht der Poesie, hier »verdorren metaphern«, so Zahl.<sup>14</sup> Auch Ingeborg Bachmann, der das Gedicht gewidmet ist, wird im Gedicht mit ihrem echten, bürgerlichen Namen angesprochen, zugleich steht dieser Name für die deutschsprachige Literatur insgesamt. Dies ist der Fall in kritischen, zugleich auch etwas reduktiven Versen, in denen der deutschen Poesie (metaphorisch, im Widerspruch zum Titel) eine adäquate Reaktion auf den Alltag und seine politischen, politisierten und gewaltsamen Strukturen abgesprochen wird.

Dialogisch verknüpft mit diesem Gedicht ist das ›submarginale‹ Notizgedicht *transwannsee*, in dem auf ähnliche Weise intermedial und intertextuell die Poesie Hans Magnus Enzensbergers aktualisiert wird:

aus revolutionärer literatur  
macht  
h. m. enzensberger  
was die dire straits  
aus rock'n'roll machten<sup>15</sup>

Enzensberger fungiert hier jedoch nicht nur als eine Synekdoche für die deutsche revolutionäre Literatur bzw. Poesie insgesamt, sondern sein Opus korrespondiert auf unterschiedlichen Ebenen mit Zahls und ist deshalb konnotativ kodiert. Seit Mitte der siebziger Jahre polemisiert Enzensberger dialektisch mit dem eigenen revolutionär-poetischem Erbe<sup>16</sup> in seinen Sammlungen *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* (1975) wie auch in *Der Untergang der Titanic* (1978). Dabei ist im Kontext von Zahls kritischem ›Einwand‹ die Figur des russischen An-

13 Zahl: *Aber nein, sagte Bakunin*, S. 9 (Zahl: *Ma kakvi, rekao je Bakunjin*, S. 9: »bilo je vrijeme da se pita / bilo je vrijeme pitanja«).

14 Zahl: *Aber nein, sagte Bakunin*, S. 10 (Zahl: *Ma kakvi, rekao je Bakunjin*, S. 10: »tu sahnü metafore«).

15 Zahl: *Aber nein, sagte Bakunin*, S. 35 (Zahl: *Ma kakvi, rekao je Bakunjin*, S. 40: »od revolucionarne literature / napravio je / h. m. enzensberger / ono što su dire straits / napravili od rock'n'rolla«).

16 Vgl. Bobinac: *Proturječja Hansa Magnusa Enzensbergera*.

archisten Bakunin stark konnotativ besetzt. Er ist sowohl in der Sammlung *Mausoleum* wie auch in *Der Untergang der Titanic* eine melancholische Figur des vergeblichen Widerstands und wird aus der Perspektive des lyrischen Ich als ein gepflegter Ausdruck für das dialektische Verhältnis von ›revolutionärer‹ und ›artistischer‹ Poesie hinterfragt. Auf implizite »dire straits«-Spektakularität der Poesie Enzensbergers – auf die revolutionäre Poesie als Spektakel, auf Popularisierung der Revolte, auf ihre eingestimmte, harmonische Intonation, auf geschickte ›musikalische Technik‹ und die dominante Tendenz zu gefallen –, wie auch auf die damit einhergehende Beschneidung von Bakunins revolutionärer Potenz in Enzensbergers Literatur antwortet Zahl mit dem herausfordernd-provokativen Titel seiner Gedichtsammlung *Aber nein, sagte Bakunin und lachte laut*. Dieser Titel stimmt mit den Schlusszeilen des Gedichts *löcher im schleppnetz* überein:

sind sie  
fragte der zöllner  
in staten island  
nadelöhr zum paradies  
für emigranten  
sind sie mitglied  
der kommunistischen partei  
oder einer ihrer unterorganisationen?

aber nein!  
sagte bakunin  
und lachte laut<sup>17</sup>

Die Löcher im Netz und das laute Lachen Bakunins bilden eine besonders herausfordernde poetische Synekdoche für Anarchismus/Libertinismus, markieren jedoch zugleich auch seinen Endpunkt, wenigstens in der Dichtung. Mit diesem Lachen, das zugleich zutiefst politisch und karnevalesk ist, wird laut über die politische Angst der bourgeoisen Kultur vor einer kommunistischen Revolte gelacht. Jedoch bleibt dabei die wahre kontrakulturelle und gefährliche, aber zugleich befreiende Unordnung des Anarchismus am Rande der bürgerlichen Aufmerksamkeit, sogar ganz außerhalb ihrer Sicht. Dem Lachen preisgegeben wird hier möglicherweise auch ein weit verbreiteter Typus der lyrischen Sprache, für den der Rückzug in Melancholie und Entropie sowie eine Realisierung im Bereich des Hermetischen charakteristisch ist. Auch der spanische Anarchist Buenaventura Durruti kommt in Zahls

17 Zahl: *Aber nein, sagte Bakunin*, S. 32 (Zahl: *Ma kakvi, rekao je Bakunjin*, S. 36: »jeste li / pitao je carinik / na staten islandu / prolazu kroz usicu igle u raj / za emigrante / jeste li član / komunističke partije / ili neke od njezinih podorganizacija? // ma kakvi! / rekao je bakunjin / i glasno se nasmijao«).

Poesie vor, mit dessen ungeklärten Schicksal und unklarem Tod sich auch Enzensberger in seinem Roman *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod* (1972) auf eine hochstilisierte Art beschäftigt hat, wobei die »Grenzen von Wirklichkeit und Fiktion verwischt werden«, und zwar aufgrund einer »antimimetischen Montagestruktur«. <sup>18</sup> Bei Zahl hingegen wird der Anarchist mit einer zerstörerischen, subversiven Energie dargestellt: »Durruttis [sic] nikoläuse / zogen ihre unterwanderstiefel an«. <sup>19</sup>

Zahls Poesie wird in der kroatischen Rezeption in Koordinaten vorgestellt, die von der direkten politischen Aussage – radikal und anarchistisch – bis zur lyrischen Transgression der unmittelbaren, dokumentarischen Wirklichkeit reichen, wobei die zeitgenössische Realität vor allem in direkten politischen und historischen Bezugnahmen vorkommt. Zahls Gedichte sind Klagelieder über die ermordeten Opfer der politischen und polizeilichen Repression, die mit konkreten, bürgerlichen Namen genannt werden; gefolgt von der direkten ›Arbeiterlyrik‹, in der betont nicht metaphorisch, aber manchmal sogar pathetisch die Geschichte der unterdrückten Klassen thematisiert wird, wie auch das populär-kulturelle Potenzial des Widerstands (vgl. die Benennung ›Lola Montez‹ für die Druckmaschine im Gedicht *der drucker*); daneben Gedichte, in denen die Geschichte der Zerstörung und Vernichtung der nord-amerikanischen indigenen Bevölkerung thematisiert wird. Übersetzt wurden auch kurze lyrische Aufzeichnungen oder Mikroeinheiten, die die politischen Ideen des Anarchismus und des Widerstands gegen die staatliche Repression in prägnanten, gnomischen Ausdrücken artikulieren. Bezeichnend sind in diesem Zusammenhang Gedicht-Notate, die in ihrer graphischen Stilisierung als submarginale, zufällige Anmerkungen angeordnet werden. Darin wird in parataktischen Reihen das Politische thematisiert und bildet den zentralen gedanklichen und zugleich paradoxen Rahmen, der mit dem Persönlichen tief verbunden ist. Dafür ist das Gedicht *bewaffneter friede* paradigmatisch:

gewalt  
– rief der linke sozialdemokrat  
– gewalt hat in der politik  
nichts zu suchen.

will der mann  
polizei & armee  
verbieten lassen?<sup>20</sup>

18 Car: *Uvod u dokumentarnu književnost*, S. 104.

19 Aus dem Gedicht *advent, advent*, in: Zahl: *Schutzimpfung*, S. 57 (Karaman/Maleš: *Goethe u samoposluživanju*, S. 290: »Durrutijevi Sv. Nikole / obukli su svoje podrivačke čizme«).

20 Zahl: *Aber nein, sagte Bakunin*, S. 37 (Zahl: *Ma kakvi, rekao je Bakunjin*, S. 43: »nasilju / – povikao je lijevi socijaldemokrat / – nasilju u politici / nema mjesta. // hoće li taj čovjek / naložiti da zabrane / policiju & vojsku?«).

Anarchistisch – im Sinne der ideologischen, provokativen, direkten Thematisierung der gewaltsamen Natur jeder überindividuellen und hierarchischen gesellschaftlichen Struktur, vor allem des Staates – ist hier die nicht stilisierte Mikro-Trope der Paradoxie, mit der die Notwendigkeit der staatlichen Strukturen als selbstverständlich oder notwendig akzeptiert wird. »der linke Sozialdemokrat« ist das personifizierte Bewusstsein der bürgerlichen unpolitischen oder apolitischen gesellschaftlichen Klasse, er ist der nominelle Vertreter der linken Politik, der nach Zahls anarchistischer Interpretation seine ideologische Legitimation paradoxerweise selbst aufhebt. Višeslav Kirinić interpretiert den Anarchismus als »Sorge für die besonderen und unterschiedlichen Ausprägungen der Freiheit«, den Angriff auf die »unterschiedlichen Orte aller Formen der Macht, weil sie von oben kommen, weil sie dem Menschen aufgezwungen wurden und getrennt sind von der Basis jeglicher Menschlichkeit – dem freien Individuum.«<sup>21</sup> Zahls »linke[r] sozialdemokrat«, der die staatliche Gewalt eben nicht als Gewalt betrachtet, ist insofern eine naheliegende Zielscheibe der anarchistischen Empörung.

Karaman und Maleš haben in ihre Auswahl auch das Gedicht *innenwelt* aufgenommen – ein zorniges, verbittertes Gedicht über Zahls eigene Hafterschaft. Dieses Gedicht ist wohl das deutlichste programmatische Statement seiner Poetik und ist auch paradigmatisch für sein literarisches Bewusstsein insgesamt. Es ist zugleich als ein Reflex jener poetologischen Dialektik der siebziger Jahre zu lesen, von der in Karamans Studie die Rede ist und die zwischen Politik und Poetik changiert. Für Zahl hat das engagierte Schreiben über die politische Brutalität auf jeden Fall Primat vor ästhetischen Grundsätzen:

zwanzig meter vor meinen augen  
 die außenmauer: sehr hoch sehr weiß  
 darüber ein leerer himmel  
 der wird nie richtig blau  
 davor der hohe drahtzaun  
 gekrönt von stacheldraht  
 und zwischen mir und dem zaun  
 ein stück wüste: der rasen  
 total verbrannt

aus allen fenstern  
 dröhnen die hysterischen stimmen  
 der reporter in montreal  
 die mit anabolika vollgestopfte  
 rennende stemmende schwimmende  
 springende androiden besingen

21 Kirinić: *Predgovor*, S. 31, 32; kursiv i.O.; übers. von D. Z.

elf mal am tag die nachrichten:  
 in beirut  
 schlachten faschisten frauen  
 kinder und greise ab  
 verteidigen 650 fedajin  
 das lager tel zaatar  
 die waffen der faschisten kommen  
 aus israel das die grenze öffnet  
 zum süd-libanon hin  
 und pflaster klebt unter den salven  
 von blitzlichtern  
 sich feiern läßt  
 für diese wahrhaft humanitäre geste

in tel zaatar  
 krepieren menschen wie fliegen;  
 kein wasser keine ärzte  
 keine medikamente keine sanitäter  
 keine desinfektionsmittel  
 200 tote 500 tote 1000 tote  
 500 verwundete 1000 verwundete  
 5000 verwundete  
 ich weiß wie es ist  
 verwundet zu sein  
 ich weiß wie es ist  
 keine ärztliche versorgung zu erhalten  
 ich weiß wie es ist  
 nicht zu schreien  
 weil das grauen über das  
 was der mensch dem menschen anzutun  
 in der lage die lippen versiegelt  
 ich weiß wie es ist  
 angst zu haben und ohnmächtige wut  
 sich krepieren zu spüren  
 ich krepriere mit  
 in tel zaatar

in heidelberg rügt  
 ein kritiker meine gedichte  
 ihnen fehlt sagt er  
 »der pragmatische gestus  
 der neuen alltagslyrik«  
 und »das politische in den spezifischen  
 formen der poesie zu sagen«  
 »ihnen fehlt« sagt er  
 die »sensibilisierung  
 für sprache gesellschaft  
 und innenwelt«<sup>22</sup>

22 Zahl: *Alle Türen offen*, S. 22 (Karaman/Maleš: *Goethe u samoposluživanju*, S. 294f.: »dvadeset metara od mene / vanjski zid. vrlo visok vrlo bijel / nad njim prazno nebo / nikada nije zaista



Der Kritiker, dessen Worte Zahl wörtlich in der letzten Strophe des Gedichts zitiert, ist eine der außerliterarischen Wirklichkeit entnommene poetische Figur. Nach Georg Guntermann<sup>23</sup> handelt es sich um Michael Buselmeier, einen Heidelberger Kritiker, der in der Tat in einer Besprechung von Zahls erster Gedichtsammlung *Schutzimpfung* (1975) die zitierten Worte benutzt. Der Kritiker richtet seine Aufmerksamkeit auf die erwähnte Kontroverse um die neue Subjektivität, bzw. die gesellschaftliche Verantwortung der Lyrik im Hinblick auf ihre poetische Berechtigung. Zahl erwidert in seinem Gedicht mit einer vehementen, suggestiven Antwort: Die Pragmatik, das Politische, die Sensibilität und die innere Welt<sup>24</sup> – also alle Elemente, die laut der konventionellen bürgerlichen Kritik seiner Literatur fehlen – werden in einem Gestus der Gradation in eine hyperbolische, fast unerträgliche dichterische Brutalität überführt. Die referenziellen Vorlagen (wie Milka Car die Einbeziehung konkreter Realien nennt)<sup>25</sup> Tel Zaatar und Montreal ergeben dabei einen radikalen, fast häretischen Gegensatz: hier die Olympischen Spiele in Montreal im Sommer 1976, die dabei aufgedeckten Fälle von Doping und das ›hysterische Feiern‹ der Journalisten, dort das Flüchtlingslager in der Nähe von Beirut, wo zeitgleich zu den Olympischen Spielen am anderen Ende der Welt im blutigen Libanonkrieg einige Tausend Menschen getötet wurden, darunter viele Frauen und Kinder, woran Zahl in seinem Gedicht erinnert. Das Crescendo in Zahls Rhetorik – von dem »dröhnen« der »hysterischen stimmen« bis zu den »versiegelt[en]« »lippen« und dem Antiklimax in einer autoreferenziellen sarkastischen Pointe – ist zugleich auch das Crescendo seiner Poetik: Die lyrische Sprache wird »ohne

plavo / ispred zida visoka ograda / okrunjena bodljikavom žicom / a između mene i ograde / komad pustinje: travnjak / potpuno spaljen // sa svih prozora / trešte histerični glasovi / reporteru u montrealu / koji slave anabolicima naključane / androide što trče dižu / plivaju skaču // jedanaest puta dnevno vijesti: / u Bejrutu / fašisti kolju žene / starce i djecu / 650 fedajina brani / logor tel zaatar / fašistima oružje dolazi / iz izraela koji otvara granicu / prema južnom libanonu / i lijepi flastere pod salvama / fleševa / uživa u priznanju / zbog te uistinu humane geste // u tel zaataru / ljudi krepavaju kao muhe / bez vode bez liječnika / bez lijekova bez bolničara / bez dezinfekcijskih sredstava / 200 mrtvih 500 mrtvih 1000 mrtvih / 500 ranjenih 1000 ranjenih / 5000 ranjenih / znam kako je / kad si ranjen / znam kako je / bez liječničke njege / znam kako je / kad ne urlaš / jer ti užas pred onim / što je čovjek u stanju učiniti čovjeku / zapečati usne / znam kako je / biti ispunjen strahom / i nemoćnim bijesom / osjećati kako krepavaš / ja krepavam zajedno s ljudima / u tel zaataru // u heidelbergu jedan kritičar / napada moje pjesme / nedostaje im kaže on / »pragmatična gesta / nove lirike svakodnevice« / i »političnost u specifičnom / poetskom obliku« / »nedostaje im« kaže on / »senzibilnost / za jezik društvo / i unutrašnji svijet«).

23 Guntermann: *Zu Peter Paul Zahls Gedicht innenwelt*.

24 Nicht uninteressant ist die Tatsache, dass der Titel von Zahls Gedicht *innenwelt* mit dem Titel der Gedichtsammlung von Peter Handke *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* aus dem Jahr 1967 korrespondiert (vgl. Car: *Uvod u dokumentarnu književnost*, S. 304f.).

25 Vgl. ebd., S. 305.

alle schlüsselwörter / mit der poesie / der rebellion«<sup>26</sup> gleichgesetzt, egal was Literaturkritiker davon halten.

Das Gedicht mit dem Titel *punk*, in welchem die Motive der Gefängnisliteratur nicht vorkommen, obwohl Ähnlichkeiten mit dieser Form auf der stofflichen und rhetorischen Ebene zu beobachten sind, weist vielmehr auf das dramatisch zugespitzte Verhältnis von Punk und Anarchismus hin:

in der ubahn  
wettern ein paar rentner  
über meine haare:

es geht  
um meinen kopf<sup>27</sup>

Angestimmt wird hier ein anarchistentes Thema in einem autoreferenziellen Bild, das mit einer doppeldeutigen semantischen Skizze schließt (»es geht / um meinen kopf«), die man als eine lebensbedrohliche Geste verstehen kann, da diese Phrase auch als eine Warnung zu verstehen ist. Der Kopf mit Irokesenschnitt kann auch als Metonymie einer sichtbaren Ablehnung des Konventionellen (Punk-Frisur), des Provokativen und des in den Augen der bürgerlichen Rentner-Kultur stets Unerträglichen verstanden werden. Immer geht es um den Kopf: Es scheint mir, dass hier die geschickte, aber zugleich gedämpfte Doppeldeutigkeit des Schlussverses Zahls poetisches Verfahren sehr gut zusammenfasst, in welchem der konsequente Subtext seiner Poesie das transformative, radikale und hemmungslose Potenzial des Anarchismus aktualisiert. Darin werden die persönlichen Erfahrungen wie auch die individuelle Wut ausgedrückt, zugleich auch das Bewusstsein vom zweischneidigen existentiellen Unbehagen in der (Rentner-)Welt, d.h. einer Welt, die den libertären Gedanken als unheimlich, erschreckend und unerträglich betrachtet. Die poetische/poetologische Reichweite der poetischen Sprache Zahls mag zwar von einer begrenzten lyrischen Resonanz und das Repertoire mag vorhersehbar sein – »das alte unglück / lasterhaft verjüngt«<sup>28</sup> – aber die andauernde Attraktivität seiner Poesie in der (internationalen) Rezeption gründet sowieso nicht auf sprachlich-sinnlicher Virtuosität, sondern auf der eindrucksvollen Folgerichtigkeit, mit der die gedanklichen und existentiellen Anarchismen in Verse überführt werden.

26 Zahl: *Aber nein, sagte Bakunin*, S. 33 (Zahl: *Ma kakvi, rekao je Bakunjin*, S. 38: »bez svih šifri / poezijom pobune«).

27 Zahl: *Aber nein, sagte Bakunin*, S. 38 (Zahl: *Ma kakvi, rekao je Bakunjin*, S. 44: »u podzemnoj / nekoliko penzionera galami / zbog moje kose: // radi se / o mojoj glavi«).

28 Zahl: *Aber nein, sagte Bakunin*, S. 52 (Zahl: *Ma kakvi, rekao je Bakunjin*, S. 61: »stara nesreća / razvratno pomladena«).

## Literaturverzeichnis

- Bobinac, Marijan: *Proturječja Hansa Magnusa Enzensbergera*. »Književna smotra« Jg. 16, Nr. 56 (1984) S. 62–70.
- Car, Milka: *Uvod u dokumentarnu književnost*. Zagreb: Leykam international 2016.
- Guntermann, Georg: *Zu Peter Paul Zahls Gedicht innenwelt*. »planet lyrik« (dort übernommen aus: *Deutsche Gegenwartslyrik*. Hgg. P. Bekes, W. Große, G. Guntermann, H.-O. Hügel, H. Kurzenberger. München: Wilhelm Fink Verlag 1982). <<http://www.planetlyrik.de/georg-guntermann-zu-peter-paul-zahls-gedicht-innenwelt/2014/10>> (Stand: 10.7.2020).
- Karaman, Dražen; Maleš, Branko (Hgg.): *Goethe u samoposluživanju. Izbor iz suvremene njemačke poezije*. Zagreb: RZ RK SSOH 1988.
- Karaman, Dražen: *Citiranje asfalta: nova subjektivnost u zapadnonjemačkom pjesništvu*. In: *Goethe u samoposluživanju. Izbor iz suvremene njemačke poezije*. Hgg. Dražen Karaman, Branko Maleš. Zagreb: RZ RK SSOH 1988, S. 5–45.
- Kirinić, Višeslav: *Predgovor*. In: *Antologija anarhizma*. Hg. Višeslav Kirinić. Zagreb: Naklada MD 2003, S. 7–32.
- Raddatz, Fritz J.: *Nachdenken über Peter-Paul Zahl. Von der Befragbarkeit der Justiz*. »Die Zeit«, Ausgabe 7/1977 (4.2.1977). Digitalisat: <<https://www.zeit.de/1977/07/nachdenken-ueber-peter-paul-zahl>> (Stand: 10.7.2020).
- »Randgruppenliteratur.de« <<https://randgruppenliteratur.de>> (Stand: 1.9.2020).
- Rath, Wolfgang: *Romane und Erzählungen der siebziger bis neunziger Jahre (BRD)*. In: *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*. Hg. Horst A. Glaser. Bern, Stuttgart, Wien: Verlag Paul Haupt 1997, S. 309–329.
- Stoehr, Ingo R.: *German Literature of the Twentieth Century. From Aestheticism to Postmodernism*. Rochester, Woodbridge: Camden House 2001.
- Weber, Richard: *Neue Dramatiker in der BRD*. In: *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*. Hg. Horst A. Glaser. Bern, Stuttgart, Wien: Verlag Paul Haupt 1997, S. 407–425.
- Zahl, Peter-Paul: *Schutzimpfung. Gedichte*. Berlin: Rotbuch Verlag 1975.
- Zahl, Peter-Paul: *Alle Türen offen. Gedichte*. Berlin: Rotbuch Verlag 1977.
- [Zahl, Peter-Paul=] Cal, Peter Paul: *Ljubavna pesma za moju veliku sestru*. Übers. Snežana Minić. »Vidici« (Belgrad) 5/1982, S. 104–106.
- Zahl, Peter-Paul: *Aber nein, sagte Bakunin und lachte laut. Gedichte*. Berlin: Rotbuch Verlag 1983.
- Zahl, Peter-Paul: *Ma kakvi, rekao je Bakunjin i glasno se nasmijao*. Übers. Vesna Vuković. Zagreb: DAF 2016.
- Zimmermann, Bernhard: *Arbeiterliteratur*. In: *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*. Hg. Horst A. Glaser. Bern, Stuttgart, Wien: Verlag Paul Haupt 1997, S. 621–633.
- Žmegač, Viktor: *Književnost njemačkog jezičnog područja nakon 1945*. »Književna smotra« Jg. 6, Nr. 18 (1974), S. 3–23.



Clemens Ruthner | Trinity College Dublin, ruthner@tcd.ie

## Literarischer Stellvertreterkrieg in Serbien

Peter Handke und die österreichische

›Unfähigkeit zu trauern‹

Hat Peter Handke den Nobelpreis für Literatur verdient? Die Richtlinien für diesen Weltmeister unter allen literarischen Auszeichnungen verlangen gemäß dem Testament Alfred Nobels, dass der Geehrte »das Vorzüglichste in idealistischer Richtung geschaffen hat«.<sup>1</sup> Versteht man nun diese Forderung als eine Art humanistischen Auftrag, so ist ein solches Engagement in Handkes Spätwerk schwerlich zu finden. Dies war auch die Ansicht vieler Kritiker\*innen, was im Herbst 2019 eine heftige öffentliche Debatte auslöste und am Vorabend der Preisverleihung in Stockholm sogar zu Demonstrationen führte.

Es ist zwar nicht zu leugnen, dass Handkes frühe Werke ihm zu Recht einen Platz im literarischen Kanon eingebracht haben; ihre Verdienste sind unbestritten. Stücke wie seine *Publikumsbeschimpfung* von 1966 revolutionierten das Theater, während seine ›Erzählung‹ *Wunschloses Unglück* (1972) über den Selbstmord seiner Mutter für viele zur generationellen, ja gleichsam

Der Beitrag skizziert drei Problemfelder in Handkes jugoslawischen Reiseberichten. In ihrer strategischen Einseitigkeit beschönigen sie die Fragen der organisierten Gewalt in Bosnien und insbesondere den Völkermord von Srebrenica, anstatt etwas anderes zu enthüllen. Zweitens entwickelt Handke Balkan-Stereotypen als Traumwelt, um eine Ersatzzugehörigkeit für seine zerrissene Identität zu schaffen. Schließlich werden Handkes Positionen im Zusammenhang mit der österreichischen ›Unfähigkeit zu trauern‹ dekonstruiert, indem sie mit einer der Urszenen der Zweiten Republik in Verbindung gebracht werden: dem Skandal rund um den Präsidentschaftskandidaten Kurt Waldheim im Jahr 1986.

1 Im Original: »inom litteraturen har producerat det utmärktaste i idealisk rigtning« (<<https://www.nobelprize.org/alfred-nobel/alfred-nobels-testamente>>).

popkulturellen Pflichtlektüre wurde. Seine nachfolgenden Werke schmälerten jedoch diesen kanonischen Kredit – eine bedauerliche literarische Entwicklung, an der seine gestelzten ›Versuche‹, die gediegene Langeweile seines aufgeblähten Romans *Mein Jahr in der Niemandsbucht* von 1994 und vor allem seine Texte über Ex-Jugoslawien wesentlich Anteil haben. Letztere offenbaren eklatant die Schwächen seiner Poetik und konfrontieren uns mit ihrer dunklen, antihumanistischen Seite, während sie sich gleichzeitig als symptomatisch für eine Haltung erweisen, die über das rein Literarische hinausgeht – womit sie maximal das Etikett eines falschen Idealismus verdienen.

Andererseits ist zu begrüßen, dass die umstrittene Ehrung Handkes mit dem Nobelpreis nicht nur die immer noch virulenten Kriegstraumata auf dem Westbalkan dem internationalen Vergessen entrissen hat, sondern auch eine globale Debatte über das Verhältnis von Autor und Werk sowie von Literatur und Politik generell angefacht hat. Zu dieser Diskussion möchte auch der vorliegende Artikel<sup>2</sup> beitragen, indem er sich auf vier Problemfelder in Handkes Werk konzentriert, von denen drei als bekannt vorauszusetzen sind, während das letzte einen neuen Blickwinkel für die Debatte bieten soll.

## 1. Ästhetische Vorbehalte

Handkes Poetik ließe sich mit dem Begriff charakterisieren, den Theodor Adorno für einen viel größeren Schreibtischtäter, nämlich Martin Heidegger, geprägt hat: als ›Jargon der Eigentlichkeit‹, der lange nach der deutschen Romantik ästhetisch dem vermeintlich ›richtigen‹ Wort nachjagt, in der Hoffnung, die Wirklichkeit nicht nur angemessen abzubilden, sondern auch zu ›poetisieren‹ – wenn nicht gar zu ersetzen. Man könnte dies auch – mit einem absichtlichen Oxymoron – als Prinzip der ›autistischen Einfühlung‹ in subjektiv wahrgenommene Phänomene bezeichnen, die eine impressionistische ›Gegengeschichte‹<sup>3</sup> produziert, welche bestimmte (historische) Fakten lieber ignoriert als zur Sprache bringt. Das wäre nicht unbedingt schlecht, solange es nicht dazu führte, unsere Wirklichkeitskonstruktionen eher zu vernebeln als sie besser verständlich zu machen, oder gar eine

2 Dieser Aufsatz versteht sich als Vorauspublikation zu dem im Entstehen begriffenen Sammelband: *Peter Handkes ›Jugoslawien-Komplex‹. Eine kritische Bestandsaufnahme nach dem Nobelpreis*. Hgg. Clemens Ruthner, Vahidin Preljević. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022.

3 Vgl. Miguoué: *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien*, S. 174ff.; siehe auch Brokoff: ›Srebrenica – was für ein klingvolles Wort‹, S. 69.

Art von literarischen ›fake news‹ zu produzieren. Dennoch sind sich die Rezensent\*innen bis heute uneins, ob sie sich von Handkes mäanderndem Ringen um das richtige Wort ästhetisch überzeugen lassen oder es als Infantilismus<sup>4</sup> ansehen sollen, der auch vor Kitsch nicht zurückschreckt – wobei dies zu jenem berüchtigten ›wor(l)d-building‹ ›im Rösselsprung‹ führt, das immer wieder anhebt, zögert, stockt, um einen neuen Anlauf zu nehmen und dabei vor exzessiven Komposita, substantivierten Partizipien oder Infinitiven, Neologismen und Führungszeichen nur so strotzt.

Handkes »Poetik des Nebensächlichen«<sup>5</sup> wählt eine kursorische literarische Phänomenologie der Dinge und Menschen »nebendraußen«,<sup>6</sup> d.h. einen subjektiven Fokus auf die Peripherie und ihre Paraphernalien statt auf die Zentralitäten unserer Welt.<sup>7</sup> Es handelt sich um ein Schreiben, das in der Tradition von Stifter, Hofmannsthal, Rilke u.a.<sup>8</sup> eine neue, genaue Beobachtung versucht, die indes im Kontext der jugoslawischen Nachfolgekriege der 1990er Jahre letztlich scheitert. Zu diesem Thema hat Tilman Zülch einen umfangreichen Band mit dem Titel *Die Angst des Dichters vor der Wirklichkeit* (1996) veröffentlicht, der die wichtigsten Einwände gegen Handkes ›jugoslawische‹ Texte dokumentiert. Daneben gab es aber auch den eher apologetischen Band von Thomas Deichmann, *Noch einmal für Jugoslawien* (1999), und mehrere Folgepublikationen haben die Debatte seither weitergeführt.<sup>9</sup>

Wie lauten nun die diesbezüglichen Vorwürfe gegen Handke? Bereits 1991 machte er mit seinem literarischen Lebewohl an seine imaginäre Heimat Slowenien (*Abschied des Träumers vom neunten Land*) auf sich aufmerksam, nachdem die bis dahin jugoslawische Teilrepublik zu seinem deutlichen Missfallen ihre Unabhängigkeit erklärt hatte.<sup>10</sup> Sein Essay und die späteren Reiseberichte veranlassten Slavoj Žižek, ihm unter dem Titel

4 Vgl. Marko: *Autogeography*, S. 243: »we may indeed witness the career of a man steeped in a language of childhood, which, for better or worse, truly aims toward a poetics of immediacy«.

5 Miguoué: *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien*, S. 50ff., 174ff.

6 Hermann Lenz, zit. in Handke: *Abschied des Träumers vom Neunten Land / Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina / Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (in der Folge zitiert als YU), S. 77.

7 Vgl. Sexl: *Literatur als Bildkritik*, S. 90ff.; Parry: *Der Prophet der Randbezirke*.

8 Vgl. z.B. Marko: *Autogeography*, S. 208ff.; Struck: »Der mit seinem Jugoslawien«, S. 101; Previšić: *Literatur topographiert*, S. 173ff.

9 Vgl. z.B. die Beiträge von Marko: *Autogeography*, Denz: *Peter Handke und der Krieg*, Brokoff: »Srebrenica – was für ein klangvolles Wort«, Brokoff: »Ich wäre gern noch viel skandalöser«, Miguoué: *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien*, Finzi: *Unterwegs zum Anderen?*, Struck: »Der mit seinem Jugoslawien«, Oppen: *Justice for Peter Handke?* und Previšić: *Literatur topographiert*.

10 Vgl. etwa Šlibar: *Das Eigene in der Erfindung des Fremden*.



*Der Balkan im Auge* eine Art von ›umgekehrtem‹ Rassismus vorzuwerfen,<sup>11</sup> der seine gewünschte Authentizität<sup>12</sup> durch den ›edlen Wilden‹ Südosteuropas verkörpert finde – ein strukturelles Problem, das Handkes Schreiben über Jugoslawien freilich von Anfang an geprägt hat. Wie Žižek in einem anderen Text ausführt, störe Handke

dass das tatsächliche Slowenien sich nicht so verhalten will, wie es sein privater Mythos vorschreibt, und deshalb das Gleichgewicht seines künstlerischen Entwurfs stört. Die extremste Form des Rassismus ist der Wunsch, den ›Anderen‹, den Unverstandenen, in seiner spezifischen, begrenzten Form der ›Authentizität‹ zu fixieren, einer Authentizität, die nur durch den Blick des Fremden definiert wird.<sup>13</sup>

Dann, im November 1995, kurz vor dem Friedensabkommen von Dayton, das den Krieg auf dem Westbalkan vorläufig beendete, reiste Handke absichtlich in das ›falsche‹ Land<sup>14</sup> – also nicht in das verwüstete und entvölkerte Bosnien-Herzegowina, sondern nach Serbien. Erst nach dem Sturm der Entrüstung, den sein erster Reisebericht *Winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* auslöste, entschloss er sich zu einer kurzen Reise nach Bosnien (für seinen *Sommerlichen Nachtrag* von 1996). In der winterlichen Schilderung zog es der selbst in einem Pariser Vorort lebende österreichische Autor vor, vor allem über Belgrader Marktplätze und das Aussehen der Menschen auf den Straßen zu berichten, wie anhand der folgenden Betrachtungen deutlich wird:

Wer waren die vielen alten Männer, welche tags darauf, fast jeder für sich, in dem von beiden Flüssen aufsteigenden, schon vorwinterlichen Nebel auf dem Gelände der Kalemegdan-Ruinen so schweigsam müßiggingen? Weder hatten sie, oft mit Krawatte und Hut, glattrasiert für balkanische (!) Verhältnisse, etwas von pensionierten Arbeitern, noch konnten derartige Mengen doch ehemalige Beamte und Freiberufler sein; zwar strahlten sie allesamt ein Standesbewusstsein aus, aber eines, das [...] ein sichtlich anderes war als zum Beispiel das mir von Deutschland und insbesondere Österreich bekannte bürgerliche. Und zudem wirkten diese alten, aber nie greisen Männer weder europäisch noch freilich auch orientalisches (!); am ehesten zu vergleichen mit Spaziergängern auf einer diesigen Promenade im Baskenland, wenn auch ohne die entsprechenden Mützen.<sup>15</sup>

Handkes literarischer Blick, der (nicht zum ersten Mal, vgl. *Noch einmal für Thukydides*, S. 35!) von Kopfbedeckungen als ethnischen ›Markierungen‹ besessen ist, gibt sich geradezu ethno-soziologisch. Während der Erzähler jedoch versucht, die Passanten zu verorten, erweist sich seine Darstellung

11 Vgl. Žižek: *Der Balkan im Auge*.

12 Vgl. Marko: *Autogeography*, S. 204.

13 Žižek: *Die Flitterwochen sind vorbei*, S. 69.

14 Zülch: *Die Angst des Dichters vor der Wirklichkeit*, S. 11; Brokoff: »Srebrenica – was für ein klangvolles Wort«, S. 66.

15 YU, S. 85f.

als getrübt durch die Suche nach Originalität und die damit einhergehende Essenzialisierung nationaler Stereotypen – die er angeblich zu untergraben versucht –, gepaart mit einer naiven antikapitalistischen Haltung; außerdem spricht er selten mit den Leuten, sondern späht lieber und beobachtet:

Was [...] von solchem Marktleben, das spürbar von einer Zeit der Knappheit bestimmt war, am eindrucklichsten hängen blieb, war [...] eine Lebendigkeit, etwas Fröhliches, Leichtes, wie beschwingt [...], ein Tanz der Drehung. Aus der Unordnung, Muffigkeit und Zwanghaftigkeit des bloßen Geschäftsverkehrs trat so etwas wie eine originelle und, ja, populäre Geschäftslust hervor, an der wir Komplizen [!] dann auch unseren Spaß hatten.<sup>16</sup>

Generell stellt Handke Serbien als ein »weites, ziemlich bukolisches Dorf«<sup>17</sup> dar. Insbesondere seine anschließende Apotheose des serbischen Bauern als solchem hat zu heftigen Vorwürfen geführt, etwa durch den Slowenen Aleš Debeljak, der schreibt: »Die Suche nach einer reinen, unverdorbenen und unverfälschten Identität ist zugleich der Nährboden einer kryptofaschistischen Blut-und-Boden-Ideologie.«<sup>18</sup> Das mag etwas überspitzt sein, aber auf jeden Fall konzentriert sich Handke in Serbien auf Natur und Identität und nicht auf den gerade beendeten bewaffneten Konflikt, den er nur nebenbei erwähnt – eine Erzähltechnik, die Daniela Finzi »sekundäre Fokussierung«<sup>19</sup> nennt. Diese Ausblendung bzw. Retuschierung der zahlreichen Kriegsverbrechen stieß sofort auf umfangreiche Kritik. Aus Platzgründen sollen nun zwei Zitate genügen, um die Problematik von Handkes Erzählweise zu verdeutlichen; in seinem sommerlichen Reisebericht schreibt er etwa:

Das Grünwasser des Flusses zwischen den [Drina-]Ufersträuchern; und wieder das nun schon wochenlange Pappel- und Weidenflaumtreiben; und die allmählich ergrauenden Akazienblütenbüschel, immer noch helle Fährten bergauf zu den Nadelbaumsäumen, der zugehörige Nektarduft schubweise zu den ganz offenen Autofenstern herein: innerstes Serbien.<sup>20</sup>

Diese Passage lässt sich etwa mit der folgenden vergleichen:

Im Hardtgrund, in dem sich noch ein Hauch von alter Waldeinsamkeit erhalten hat. Gewitter, mit Blitz und Sonnenschein, dazu das Schwirren der Spechte nah und fern. Ein Schwarzspecht strich über mich hinweg, als ich in einem Eichenwäldchen auf dem Moos lag, und glitt dann spiralförmig einen alten Baum hinauf.<sup>21</sup>

Dass die zweite Passage nicht aus Handkes Texten zu Jugoslawien stammt, sondern aus Ernst Jüngers ähnlich problematischen Tagebüchern aus dem

16 Ebd., S. 87f.

17 Marko *Autogeography*, S. 218.

18 Debeljak: *Evropa brez Evropejcev*, S. 95; übersetzt in Hafner: *Peter Handke*, S. 266.

19 Finzi: *Unterwegs zum Anderen?*, S. 163.

20 YU, S. 220f.

21 Jünger: *Gärten und Straßen*, S. 120.

Zweiten Weltkrieg, ist höchst aufschlussreich. Es legt nahe, dass Handke mit seinen serbischen und bosnischen Reiseberichten in seiner ›poetisierenden‹ Verlagerung des Fokus weg von den Realitäten des Krieges jenem früheren Kriegsschriftsteller ähnelt, zu dem er in den 1990er Jahren eine durchaus kritische Haltung eingenommen hatte;<sup>22</sup> letzterer ist dennoch luzider und ehrlicher, wenn es um die Betrachtung von Krieg insgesamt geht.

Neben solchen versteckten literarischen Genealogien und Ideologien der ›Verblendung‹ der erzählenden Stimme behindern zwei weitere Faktoren die vermeintlich neue Sichtweise, die Handke als Alternative zu den massenproduzierten, vereinfachten und parteiischen Bildern der Massenmedien entwickelte, die er so abstoßend fand. So rückt seine prinzipiell lobenswerte Kritik an der Presse- und Fernsehberichterstattung über den bewaffneten Konflikt in Jugoslawien,<sup>23</sup> die in ihren Grundlagen gar nicht so weit von Jean Baudrillards Konzepten der ›Simulation‹ und des ›Simulakrums‹ entfernt ist,<sup>24</sup> den österreichischen Autor in seiner einseitigen Zuspitzung und Polemik letztlich eher in die Nähe rechtsextremer Parolen wie jener von der ›Lügenpresse‹. Zum anderen sind Handkes Texte wie gesagt von diversen Klischees durchzogen, die unausgesprochen ebenso einer kulturellen Simulation entstammen; sein ›Jargon der Authentizität‹ ist mit dem verwoben, was Maria Todorova als ›Balkanismus‹ bezeichnet hat.<sup>25</sup> So entsteht eine Art Gegenpropaganda zu dem falschen Bewusstsein, das angeblich von den Massenmedien erzeugt wird, indem die »mediale Stereotypisierung« »in ihrer Verneinung reproduziert« wird, wie Boris Previšić richtig bemerkt,<sup>26</sup> also wiederum »bloße Spiegelungen der üblichen, eingespielten Blickseiten«.<sup>27</sup>

- 22 Handke, der offenkundig mit Jüngers Werken vertraut war, meinte laut einem Artikel der »Rhein-Zeitung« (*Von Verehrung bis Haß*, 2.2.1998) kritisch über den Autor: »Jemand wie Ernst Jünger hat sicher die Todesangst überwunden (d.h. ›beschlossen, sich ihr nicht anheim zu geben‹); und was hat er damit gewonnen? Selbstgefälligkeit und Auserwähltheitsdünkel.« Auch in *Noch einmal für Thukydides* (S. 98) heißt es: »Hatte es mich nicht schon immer bei anderen Schreibern, ganz klar etwa bei Ernst Jünger [...], befremdet oder gar abgestoßen, wenn sie mit ihrem Bildersinn, mit ihrer sozusagen mystischen Allgegenwärtigkeitsgabe prahlten, der sich jederzeit eine Ruine der Neuzeit in einen antiken Tempel verwandeln konnte [...]? Und jetzt [...] gaukelte es auch in mir, sogar schon vor jedem Aufschreiben, von jenem leichtsinnigen, mir in meiner Sehnsucht nach dem zutaten-, zusatzlosen puren Geltenlassen der Dinge nicht als verdächtigen Bildergeprunke?«
- 23 Vgl. z.B. Breuer: *Parasitenfragen*; Brokoff: »Srebrenica – was für ein klingvolles Wort«, S. 62ff.; Miguoué: *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien*, S. 135ff.; Brokoff: »Ich wäre gern noch viel skandalöser«, S. 24ff.
- 24 Vgl. Baudrillard: *Simulacres et Simulation*.
- 25 Finzi: *Unterwegs zum Anderen?*, S. 156; vgl. Todorova: *Imagining the Balkans*.
- 26 Previšić: *Literatur topographiert*, S. 291; vgl. auch Brokoff: »Srebrenica – was für ein klingvolles Wort«, S. 80; Düwell: *Der Skandal*, S. 584; Marko: *Autogeography*, S. 213.
- 27 YU, S. 39.

Ob das nun wirklich dazu geeignet ist, »die Völker aus ihrer gegenseitigen Bilderstarre zu erlösen«,<sup>28</sup> bleibt mehr als nur dahingestellt.

In seiner Poetisierung und Enthistorisierung bedient sich Handke auch problematischer Intertextualitäten, die neben den Wildwest-Filmen John Fords<sup>29</sup> möglicherweise auch die Abenteuerromane Karl Mays einbeziehen – dessen *Winnetou*-Serie und deren Verfilmungen etwa, die in den 1960er Jahren im kroatischen Küstenhinterland gedreht wurden und Einheimische als Statisten einbezogen,<sup>30</sup> haben wohl einen untersuchungswerten Einfluss auf Handke. Der österreichische Autor scheint nämlich diese intuitiv eingebrachten kulturmedialen ›Vorgeschichten‹ wahrhaftiger zu finden als die von ihm beobachtete historische Wirklichkeit. Dies geschieht etwa, wenn er die bosnischen Serben, die in den 1990er Jahren am meisten in Kriegsverbrechen verwickelte Volksgruppe, zu einem ›indianischen‹ Stamm edler Wilder macht und fragt: »[K]ämpfen die Indianer nicht doch um ihre Freiheit? Und ›allerletzte Frage‹: Wird man einmal, bald, wer?, die Serben von Bosnien auch als solche Indianer entdecken?«<sup>31</sup>

Die ›Beschreibungsimpotenz‹, die Handke als zorniger junger Mann 1966 der Gruppe 47 vorwarf, trifft also offensichtlich auch auf ihn selbst zu. Dafür ist der zimperliche Dichter seit jeher ebenso ein jähzorniger Polemiker, der potenzielle Kritiker\*innen seiner literarästhetischen Praxis gerne auch mal beleidigt, wie er es 2019 in Stockholm mit Peter Maass tat, zu dem er sagte: »Ich ziehe [...] einen anonymen Brief mit Klopapier darin Ihren leeren und ignoranten Fragen vor.«<sup>32</sup>

## 2. Männerfantasien und Maskulinitätskonstruktionen

Die zweite hier vorgeschlagene Argumentationslinie für eine kritische Analyse folgt eben jener ›Wildwest-Logik‹ von Handkes Texten – ein Ansatz, der von Klaus Theweleits Männerphantasien und späteren Werken wie etwa seiner *Pocahontas*-Tetralogie inspiriert ist. Auf diese Weise lässt sich zeigen, wie Handke – der als Sohn einer Kärntner Slowenin und eines deutschen Wehrmachtssoldaten in Karl Mays Augen ja ein ›Halbblut‹ wäre – nach einer ethnisierten Zugehörigkeit sucht.<sup>33</sup> Schon in früheren Werken zeigen sich

28 Ebd., S. 76.

29 Vgl. z.B. Miguoué: *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien*, S. 149ff.

30 Vgl. Weber: *Die Karl May Filme*.

31 YU, S. 249f.

32 Maass: *Nobel Prize Winner* und Flood: *›Ignorant questions‹*.

33 Vgl. Hafner: *Peter Handke*, S. 60ff.

er bzw. seine literarischen Avatare häufig von Selbsthass geplagt, ist Handke doch teils Deutscher und teils Österreicher – und nur bedingt slowenisch, da er die Sprache scheinbar nur sehr begrenzt beherrscht.<sup>34</sup>

Dennoch begann er sein neues Identitätsprojekt mit der Suche nach emotionaler Zugehörigkeit in Slowenien. In *Der Abschied des Träumers vom Neunten Land* meinte er, Slowenien sei »Sache nicht meines Besitzes, sondern meines Lebens«, schränkte aber sogleich ein: »Ein ›Slowene‹ jedoch wurde ich nie [...].«<sup>35</sup> Mit der Unabhängigkeit des kleinen Landes 1991 wurde ihm dieses dann zu banal und ›mitteleuropäisch‹,<sup>36</sup> und so musste er wohl zu einer stärkeren imagologischen Droge greifen, zumal sein eigentliches Objekt der Begierde, Jugoslawien, nicht mehr existierte. So warf er sich dem seiner Meinung nach authentischsten ›Indianerstamm‹ des westlichen Balkans in die Arme, nämlich ›den Serben‹ – und damit wird man wieder an die unkritischen und ahistorischen Konstruktionen naiver ›nativeness‹ (›Eingeborenheit‹) erinnert, die Handkes Werke durchziehen und die nicht nur viele Menschen aus Slowenien, Kroatien, Bosnien-Herzegowina, Serbien und Kosovo, sondern wohl auch indigene Nordamerikaner\*innen empören mögen.

In diesem Punkt scheinen auch die üblichen Vorbehalte, den Autor eines Werkes mit seinem Erzähler gleichzusetzen, bei Handke nicht mehr berechtigt. Immerhin ist er einer der Begründer der sogenannten Neuen Subjektivität in der deutschsprachigen Literatur, und seine Jugoslawien-Texte zählen eindeutig zum autobiographischen Genre.<sup>37</sup> Darüber hinaus hat Handke in einer Vielzahl von Zeitungsartikeln und Interviews auf Fragen und Kritik reagiert, indem er sie nicht als an eine literarische Figur, sondern an sich selbst, als reale Person, gerichtet verstanden hat.

Besonders aufschlussreich ist jedoch das, was Raewyn Connell als erste(r) als ›Männlichkeitskonstruktionen‹ bezeichnet hat; wie diese in Handkes Spätwerk wiederkehren, in dem mit Ausnahme von *Der Bildverlust* Frauen keine prominente Rolle<sup>38</sup> spielen. Die Bewunderung des österreichischen Autors für die Männer des Balkans wird jedoch nicht nur in seinen eigenen Fotografien aus den 1990er Jahren, die den Schriftsteller mit Freunden zeigen,<sup>39</sup> sondern auch in einigen Textpassagen aufschlussreich deutlich. Zusammen mit diesen Urlaubsfotos betrachtet, laden seine

34 Vgl. YU, S. 40.

35 Ebd., S. 7, 9.

36 Vgl. ebd., S. 14ff.

37 Vgl. Finzi: *Unterwegs zum Anderen?*, S. 145f.

38 Vgl. Schade: *Ein Fleck*.

39 Vgl. <<https://handkeonline.onb.ac.at/node/1550>>.

späteren Werke nämlich zu der Spekulation ein, dass hier jemand, der seine eigene ›westliche‹ Männlichkeit als defizitär empfindet und dies (etwa in seiner Novelle *Die Stunde der wahren Empfindung* von 1975), wiederholt als Selbstentfremdung beschrieben hat, sich am Vorbild der vermeintlich unverdorbenen, primitiven ›Ursprünglichkeit‹ seiner serbischen Freunde gleichsam textuell aufrichtet.

Abgesehen von diesem problematischen »Maskulinismus«<sup>40</sup> besteht die Anstößigkeit dieser imagologischen Makeup-Kunst aber vor allem darin, dass viele dieser Freunde Teil eines serbisch-nationalistischen Milieus waren und sind,<sup>41</sup> das sich zumindest intellektuell in einer gewissen Nähe zu den begangenen Kriegsverbrechen befand – oder sogar an ihnen beteiligt war, was etwa auf den von einem deutschen Gericht zu einer Gefängnisstrafe verurteilten Novislav Djajić zutrifft.<sup>42</sup> Um einen gewagten Vergleich zu wagen: Dies wäre eigentlich so, als würde ein Autor – sagen wir: aus irgendeiner kleinen deutschsprachigen Minderheit in Europa und von Selbstzweifeln geplagt – eine identitäre Prothese im Sinne von ›Selbstbestätigung‹ aus der ›Ursprünglichkeit‹ eines Heinz-Christian Strache und seiner Saufkumpane gewinnen, wie wir sie aus dem berühmigten österreichischen ›Ibiza-Video‹ von 2019 kennen. Diese Analogie mag zwar weit hergeholt wirken, macht aber dennoch auf eine mögliche Tiefenstruktur zugrunde liegender Geschlechterkonstruktionen aufmerksam, zumal sie die Auseinandersetzung mit Serbien als Handkes »Gegenland«<sup>43</sup> und »Projektionsraum«<sup>44</sup> zurück nach Österreich führt.

Um aber nicht selbst einem simplifizierenden Balkanismus zu verfallen, sollte indes nicht übersehen werden, dass diese Männlichkeitskonstruktionen nach der mörderischen Eskalation dieser Bilder während der Jugoslawienkriege von 1991 bis 1999 auch von zahlreichen postjugoslawischen Autor\*innen – häufig scharf! – kritisiert worden sind. Dies zeigt sich in Werken von Slavenka Drakulić, Sandra Gugić, Aleksandar Hemon, Dževad Karahasan, Barbi Marković, Ismet Prčić, Saša Stanišić, Dubravka Ugrešić und anderen. So hätte Handke zwischenzeitlich zumindest am Vorabend

40 Brokoff: »Srebrenica – was für ein klangvolles Wort«, S. 86.

41 Vgl. Preljević: *Handkes Serbien*.

42 Djajić wurde schuldig befunden, an der ›ethnischen Säuberung‹ der bosnischen Stadt Foča 1992–94 beteiligt gewesen zu sein. In Handkes Theaterstück *Fahrt im Einbaum* figuriert er als der »unschuldig Schuldige«. Wie »Die Zeit« 1999 schrieb ([Anonym]: *Trauzeuger beim Irrläufer*), war Handke auch Trauzeuger bei Djajićs Hochzeit. Details dazu bei Preljević: *Handkes Serbien* und Fiedler: *A Question of Justice?*, S. 320ff.

43 Finzi: *Unterwegs zum Anderen?*, S. 148.

44 Miguoué: *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien*, S. 153.



der Nobelpreisverleihung Werke wie *Die guten Tage* (2019) lesen können, einen kurzen Roman des jungen serbischen Österreicher Marko Dinić, der die Wut einer Diaspora-Generation über die Verbrechen ihrer Väter artikuliert. Er enthält die folgende Passage:

Die totale Entmündigung meiner Generation war nur ein kleiner Teil der großen moralischen Niederlage nach den Kriegen der neunziger Jahre gewesen. Und die einstigen Schlächter weilten immer noch unter uns wie ein schlechter Witz, wie das Monster unterm Bett, das uns Verrecken seine Macht über unsere Ängste nicht verlieren will.<sup>45</sup>

### 3. Revisionismen (eine Zusammenfassung)

Hartnäckig hielt sich in der Nobelpreisdebatte der Vorwurf, Handke sei ein ›Genozid-Leugner‹.<sup>46</sup> Auch wenn dieser Vorwurf zunächst übertrieben erscheinen mag, lässt sich doch nicht leugnen, dass der Autor in seinen Schriften über Serbien und Bosnien Argumentationsweisen verwendet, die revisionistischem Denken ähneln – etwa in der Art und Weise, wie sie die Faktizität des Völkermordes in Srebrenica 1995 relativieren. In diesem Zusammenhang sind die im Folgenden aufgelisteten narrativen und argumentativen Strategien in Handkes Reiseberichten und ihren Paratexten als Ergänzung zum bisher Gesagten aufschlussreich; sie offenbaren das, was man mit Boris Previšić Handkes »jugoslawische [Privat-]Poetologie«<sup>47</sup> nennen könnte:

1. **Bewusstes monokulares Hin- und Wegsehen.** Im Grunde genommen verharret die Darstellung des Autors mental nur auf dem serbischen Flussufer der Drina. Doron Rabinovici, einer der prominentesten jüdischen Autoren Österreichs, der 2019 die Unterstützungserklärung für Handke unterzeichnete, kommentierte das in einer Messenger-Nachricht vom 24. November 2019 an den Verfasser wie folgt: »Gegen die Einseitigkeit der deutsch-österreichischen Perspektiven landete er in seiner eigenen mutwilligen Einseitigkeit, die ich persönlich nicht teilen kann.«

2. Tendenzen zur »Dezentrierung«<sup>48</sup> bzw. zur »Nostalgisierung und Digression«<sup>49</sup> – also zur »Entwirklichung«,<sup>50</sup> zur **Refokalisierung** und so-

45 Dinić: *Die guten Tage*, S. 53.

46 Siehe z.B. die Artikel von Hemon: *The Bob Dylan of Genocide Apologists*, Delalić: *The people, Marshall/Schuetze: Genius, Genocide Denier or Both?*, Maass: *Nobel Prize Winner* und Žižek: *Der Balkan im Auge*.

47 Previšić: *Literatur topographiert*, S. 244.

48 Miguoué: *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien*, S. 49.

49 Previšić: *Literatur topographiert*, S. 226ff.

50 Ebd., S. 288; Brokoff: »Srebrenica – was für ein klangvolles Wort«, S. 67ff.



gar zu einem ›**Reframing**‹. Mit diesen Techniken entpolitisiert Handke die Geschichte und ersetzt sie durch die Natur (wie der Vergleich seiner Texte mit jenen von Jünger zeigte). Diese Poetisierung schafft einen zweifelhaften Mythos, der die Phänomene verschleiert und verdunkelt – zum Beispiel in der Darstellung der Männer des Balkans als stereotyp ›natürlich‹. Wenn wir den Ideen von Roland Barthes in seinen *Mythologies* (1957) folgen, dann können wir dies als eine der zentralen Strategien ideologischer Erzählungen verstehen.<sup>51</sup>

3. Häufige **Auslassungen**, die bestimmte Phänomene auf ihre auffällige Abwesenheit reduziert, z.B. wenn den Opfern keine Stimme zugestanden wird und relevante Elemente in der Erzählung fehlen. So gab Handke später zu, dass er etwa sechsmal in Srebrenica gewesen sei, aber nur wenig mit den Einheimischen gesprochen habe – so wie er generell in seinen Reisetexten lieber aus einer gewissen Distanz beobachtet und seine Schlussfolgerungen zieht (oder sie zusammenfantasiert), als mit den Beobachteten aktiv zu kommunizieren.

4. Gleichzeitig wird in Handkes Reiseberichten eine **erzählerische Skepsis gegenüber Opfererzählungen** und Fällen serbischer Selbstkritik auffällig.<sup>52</sup> Dies ist etwa bei den Passagen über Olga der Fall,<sup>53</sup> oder über den Mann, der »kein Serbe mehr sein« wollte.<sup>54</sup> Auf der Mikroebene der Verbalisierung führt dies zu einem häufigen und prominenten Gebrauch von Anführungszeichen, dem Modalverb ›sollen‹ und Konjunktivformen der indirekten Rede, um die Gültigkeit von Berichten über kriminelle Handlungen implizit – als bloßes Hörensagen oder Behauptung – zu unterlaufen;<sup>55</sup> ebenso werden gerne pejorative Substantive in diesem Kontext verwendet. Zum Beispiel: »Immer wieder *sollen* scharenweise *Kadaver* die Drina abwärts getrieben haben [...].«; »Und sie war überzeugt, *es sei wahr*, daß dort bei Srebrenica im Sommer dieses Jahres 1995 die Tausende umgebracht worden *seien*« usw.<sup>56</sup>

5. Eine andere Strategie ist **Relativierung durch ›victim blaming‹**. So behauptet Handke in seinem *Sommerlichen Nachtrag*, der Völkermord in Srebrenica sei ein »mutmaßliche[s] Rachemassaker«<sup>57</sup> der Serben gewesen,

51 Vgl. Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 296.

52 Vgl. Brokoff »Srebrenica – was für ein klingvolles Wort«, S. 76.

53 YU, S. 120ff., 178f.

54 Ebd., S. 234.

55 Siehe z.B. ebd., S. 73f.

56 Ebd., S. 120, 121. Hervorh. C. R.

57 Ebd., S. 240.

als Reaktion auf Angriffe auf serbische Dörfer durch muslimische Kräfte aus der Enklave. Diese Relativierung oder gar Entschuldigung des Völkermords findet sich auch in späteren Paratexten – vor allem in Interviews, die er 2006 und 2011 gab und die zu Beginn der Debatten 2019 wieder in Erinnerung gerufen und kritisiert wurden.<sup>58</sup> Während er also dazu neigt, das Leiden der Opfer zu relativieren oder die Aggression der Täter zu entschuldigen, hat sich Handke nie zu einer klaren Verurteilung des Völkermordes durchgerungen, die ohne ein einschränkendes ›Wenn‹ und ›Aber‹ auskommt.

6. Mit diesen Merkmalen entpuppt sich Handkes erzählerisches ›Spiel vom **Fragen**‹ (um den Titel seines Stücks von 1989 zu verwenden) oft als rein **rhetorisch** (im Gegensatz zu einer Behauptung von Lothar Struck.<sup>59</sup>

7. Ebenso stellt sich angesichts merkwürdiger, ja verächtlicher Formulierungen für die bosnischen Muslime – die er an einer Stelle mit dem archaischen und potentiell abwertenden Begriff ›Muselman‹ bezeichnet, der auch im KZ-Jargon des Dritten Reichs für tödlich erschöpfte Häftlinge verwendet wurde<sup>60</sup> – die Frage, inwieweit seine jugoslawischen Texte nicht einer unterschwelligen **Islamophobie** entspringen. Im besten Fall aber wirkt es, als habe Handke Formulierungen und Denkstrukturen, die ihm einige seiner radikalen serbischen ›Informanten‹ vermittelt haben, einfach naiv reproduziert.<sup>61</sup>

#### 4. Handke, Waldheim und die österreichische ›Unfähigkeit zu trauern‹

Ebenso erhellend ist freilich in diesem Zusammenhang, was Handke 1986 über einen der wichtigsten Akteure der damaligen österreichischen Politik schrieb – in einem Vorwort zu einem kritischen Sammelband, der u.a. auch von Rabinovici mit herausgegeben wurde:

Auf den Einwand, ob das nicht gerade das gegen ihn in solch einem Amt sprechen könne, und eine Aufzählung einiger der Händel, in die der Bewerber verwickelt gewesen war, antwortete dieser, wie er es gewohnt war, mit den Formeln und Floskeln, die bei ihm, seit wann schon?, das Fleisch und das Blut ersetzen und sich zu einer menschenwürdigen Antwort verhielten wie das Knarren eines dürren Astes zu einem Schmerzens- oder Freudenlaut.<sup>62</sup>

58 Siehe Handke: *Am Ende ist nichts mehr zu verstehen* und Handke: *Viel Lärm um Srebrenica*.

59 Struck: »Der mit seinem Jugoslawien«, S. 94.

60 Vgl. Finzi: *Unterwegs zum Anderen?*, S. 154f.

61 Ebd., S. 161; Migououé: *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien*, S. 131.

62 Handke: *Gegenstimme*, S. 1.

Handke bezieht sich hier auf Kurt Waldheim (1918–2007), den berüchtigten Kandidaten für das Amt des österreichischen Bundespräsidenten, der sich nicht an seine vergangenen Kriegsjahre als Wehrmachtsoffizier auf dem Balkan erinnern, geschweige denn irgendeine Form des Bedauerns ausdrücken wollte. Im Nachhinein erwies sich diese Situation als doppelt bizarr: Einerseits wurde Waldheim später von einer internationalen Historikerkommission von jeglicher *juristischen* Schuld an deutschen Kriegsverbrechen freigesprochen. Zum anderen wurde er trotz massiver Zweifel an seiner Persönlichkeit und seinem Verhalten ins Präsidentenamt gewählt, nachdem seine Partei, die christlich-konservative ÖVP, mit dem berüchtigten Slogan »Jetzt erst recht« den Ton für einen aggressiv reaktionären und nationalistischen Wahlkampf angegeben hatte.<sup>63</sup>

Auf diese Weise wurde Waldheim zum Inbegriff der österreichischen ›Unfähigkeit zu trauern‹ – eine psychoanalytische Formulierung, die Alexander und Margarete Mitscherlich ursprünglich für Nachkriegsdeutschland geprägt hatten und die darauf verwies, dass die fehlende Empathie für die Opfer auf einer Wirklichkeitsverweigerung beruhte. Es ging dabei um den ›Versuch, sich der Nazivergangenheit durch Derealisierung, durch Rückzug der Objektlibido zu entledigen, und die Folgeerscheinungen dieser Gewaltmaßnahme: Ich-Entleerung sowie sozialer und politischer Immobilismus‹.<sup>64</sup>

Damit kommt hier ein Terminus zum Einsatz, der in ähnlicher Form (›Entwirklichung‹, s.o.) auch in der Handke-Forschung gebräuchlich geworden ist. Im Rahmen unserer Analyse ist nun die Art und Weise, wie sich Handke in seinen späteren Werken immer wieder auf Waldheim bezieht, unheimlich (im Sinne Freuds) aufschlussreich. 1986 bezeichnete er ihn in einem »Profil«-Interview als »Lemur, einen Wiedergänger aus Transsilvanien«, und in der *Winterlichen Reise* heißt es schließlich:

Wo war denn jene »Paranoia«, der häufigste aller Vorbehalte gegen das Serbenvolk? Und wie stand es dagegen mit dem Bewußtsein des deutschen (und österreichischen) Volkes von dem, was es im Zweiten Weltkrieg auf dem Balkan noch und noch angerichtet hat [...]? War es bloß »bekannt«, oder auch wirklich gegenwärtig im allgemeinen Gedächtnis, ähnlich wie das, was mit den Juden geschah [!], oder auch bloß halb-so-gegenwärtig, wie es heute noch, quer durch die Generationen, den betroffenen Jugoslawen ist, die sich dafür aber von den Weltmedienverbänden einen Verfolgungswahn angedreht sehen müssen [...] – es sei denn, es ginge zwischendurch um die auf einmal heißen, brandaktuellen, nachrichtendienstlichen Balkanverwicklungen eines österreichischen Präsidentschaftskandidaten? War solch ein deutsch-österreichisches bloßes Bescheidwissen, aber Nichts-

63 Siehe z.B. Bassett: *Waldheim and Austria*; Botz/Sprengnagel: *Kontroversen*.

64 Mitscherlich/Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern*, S. 44.

und-aber-nichts-gegenwärtig-Haben denn nicht eine noch ganz andere Geistes- oder Seelenkrankheit als die sogenannte Paranoia? Ein sehr eigener Wahn?<sup>65</sup>

Man könnte hier nun in gut dekonstruktiver Manier die Worte des Autors über Waldheim auf Handke selbst anwenden, indem man Begriffe der Mitscherlichs aufgreift. Dies würde zu der Frage einladen: Sind die Verdrängung und Verweigerung, die man einst bei Waldheim kritisierte, nicht charakteristisch für das Spätwerk des Nobelpreisträgers geworden? Dementsprechend scheint es wohl auch so zu sein, dass Handke selbst seit den 1990er Jahren im Wesentlichen die Unfähigkeit Waldheims verkörpert, die ›richtigen Worte‹ zu finden – so »antigroßdeutsch«<sup>66</sup> seine Gesinnung ansonsten auch sein mag.

Man könnte also annehmen, dass Serbien für Handke so etwas wie eine Übertragungsneurose geworden ist. In diesem Sinne würde das seltsame wie trotzig Mäandern seiner ›jugoslawischen‹ Texte implizit mehr über die österreichische Vergangenheit als über das ex-jugoslawische Land aussagen. Die inkriminierten Reiseberichte würden so zu einer Art Stellvertreterkrieg in Bezug auf die Verdrängung und Verlogenheit seiner österreichischen Heimat nach 1945, die der frühe Handke noch kritisiert hatte, während er im fortgeschrittenen Alter selbst nichts anderes als eine latent revisionistische Haltung zum bosnischen Genozid einnehmen wollte. Seine Weigerung, über die Drina hinaus zu denken, ist verstörend und eine Beleidigung für die Opfer auf allen Seiten der jugoslawischen Frontlinien. Mit diesem literarisch verbrämten Frontalangriff auf Geschichte und Politik kann die Versöhnung mit der Welt, die Handkes Poetik einst versprach, nicht erreicht werden; stattdessen wird sie zu einem weiteren Ausdruck der vergesslichen ›conditio Austriaca‹.

Dementsprechend war Handkes Nobelpreisrede im Dezember 2019 ein Affront gegenüber all denjenigen, die eine Aufklärung und Erlösung im Sinne des biblischen Satzes »O Herr, sprich nur ein Wort, so wird mein Knecht gesund« (Matthäus 8,8) erwarteten. Stattdessen speiste er sie mit eitlen Selbstzitat ab und trat einmal mehr als ästhetisierender Nebelwerfer auf. Er hätte besser zitieren sollen, was er 1986 einmal von Waldheim (dessen Geist er ja auch in seinen Jugoslawien-Reiseberichten beschwört, s.o.) geträumt hat – öffentlich zur Wahrheit finden und Österreich zu einer nationalen Katharsis bringen:

Aus den Verstockten dort, den Ausredemeistern gleich ihm, den Verkehrern der Tatsachen, wurden Mitweinende, und diese erst, o Neuigkeit in dem seit mehr als einem

65 YU, S. 154f.

66 Marko: *Autogeography*, S. 217.

halben Jahrhundert verdammten Staatsgebiet, durften »Volk« heißen. Solche Reinigung aber konnte, und das war die Erkenntnis des Träumers, kein Opfer bewirken, lediglich ein trauernder Täter oder Zeuge.<sup>67</sup>

Auf eine solche öffentliche Geste der Trauer, der Reue und des Nachdenkens von Handke in Bezug auf Bosnien-Herzegowina werden wir wohl weiter vergeblich warten. Und es ist bezeichnend, dass das Ziel seiner Katharsis das »Volk« ist, ein problematischer Begriff, der in seinen späteren Werken auffallend immer häufiger auftaucht. Ist Handke ein nationaler, »völkischer« Autor geworden? Damit kommt unser eigenes Spiel vom Fragen zu einem vorläufigen Ende – aber es wird wohl weitergehen müssen.

## Literaturverzeichnis

- [Anonym:] *Trauzeuge beim Irrläufer*. »Die Zeit«, 11.11.1999.
- Adorno, Theodor W.: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1963.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2012 (*Mythologies*. Paris: Seuil 1957).
- Bassett, Richard: *Waldheim and Austria*. Harmondsworth: Penguin 1988.
- Baudrillard, Jean: *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée 1981.
- Botz, Gerhard; Sprengnagel, Gerald (Hgg.): *Kontroversen um Österreichs Zeitgeschichte. Verdrängte Vergangenheit, österreichische Identität, Waldheim und die Historiker*. New York: Campus 1994.
- Bremer, Alida: *Die Spur des Irrläufers*. »perlentaucher. Das Kulturmagazin«, 25.10.2019, <<https://www.perlentaucher.de/essay/peter-handke-und-seine-relativierung-von-srebrenica-in-einer-extremistischen-postille.html>> (Zugriff: 25.11.2021).
- Breuer, Ulrich: *Parasitenfragen. Medienkritische Argumente in Peter Handkes Serbienreise*. In: *Mediensprache – Medienkritik*. Hgg. Ulrich Breuer, Jaemo Korhonen. Frankfurt/M.: Lang 2001, S. 285–303.
- Brokoff, Jürgen: »Srebrenica – was für ein klangvolles Wort«. *Zur Problematik der poetischen Sprache in Peter Handkes Texten zum Jugoslawien-Krieg*. In: *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Hgg. Carsten Gansel, Heinrich Kaulen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 61–88.
- Brokoff, Jürgen: »Ich wäre gern noch viel skandalöser«. *Peter Handkes Texte zum Jugoslawien-Krieg im Spannungsfeld von Medien, Politik und Poesie*. In: *Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen*. Hg. Anna Kinder. Berlin u. Boston: Walter de Gruyter 2014, S. 17–37.
- Connell, Raewyn: *Masculinities*. Cambridge: Polity Press 1995.
- Debeljak, Aleš: *Evropa brez Evropejcev*. Ljubljana: Sophia 2004.
- Deichmann, Thomas (Hg.): *Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke*. 5. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2017 [erstmalig 1999].

67 Handke: *Gegenstimme*.

- Delalić, Adnan: *The people heartened by Peter Handke's Nobel prize are genocide deniers.* »The Guardian«, 18.12.2019.
- Denz, Stefanie (Hg.): *Peter Handke und der Krieg.* Innsbruck: Studia 2009.
- Dinić, Marko: *Die guten Tage. Roman.* Wien: Zsolnay 2019.
- Düwell, Susanne: *Der Skandal um Peter Handkes ästhetische Inszenierung von Serbien.* In: *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen.* Hgg. Stefan Neuhaus, Johann Holzner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 577–587.
- Fiedler, Theodore: *A Question of Justice? Peter Handke and the Hague Tribunal.* In: *Madness and Crime in Modern Austria. Myth, Metaphor and Cultural Realities.* Hg. Rebecca S. Thomas. Newcastle: Cambridge Scholars 2008, S. 304–342.
- Finzi, Daniela: *Unterwegs zum Anderen? Literarische Er-Fahrungen der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive* [Diss., Univ. Wien]. Tübingen: Francke 2013.
- Flood, Alison: »Ignorant questions«. *Nobel winner Peter Handke refuses to address controversy.* »The Guardian«, 6.12.2019.
- Hafner, Fabjan: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land.* Wien: Zsolnay 2008.
- Handke, Peter: *Vorwort.* In: *Pflichterfüllung. Ein Bericht über Kurt Waldheim.* Hg. Walter Manoschek / Gruppe »Neues Österreich«. Wien: Löcker 1986, S. 3.
- Handke, Peter: *Gegenstimme. Peter Handke über den Kandidaten Kurt Waldheim.* »Profil«, 26.5.1986.
- Handke, Peter: *Noch einmal für Thukydides.* Frankfurt/M.: Bibliothek Suhrkamp 2016 [erstmal 1990].
- Handke, Peter: *Abschied des Träumers vom Neunten Land / Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina / Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 2019<sup>5</sup> [erstmal 1998] [Sigle YU].
- Handke, Peter: *Am Ende ist nichts mehr zu verstehen.* »Süddeutsche Zeitung«, 1.6.2006.
- Handke, Peter: *Viel Lärm um Srebrenica.* Interview. »Ketzerbriefe 169« (Sept./Okt. 2011).
- Handke, Peter: *Das gesprochene Wort gilt.* »Der Freitag«, 26.11.2019.
- Hemon, Aleksander: *The Bob Dylan of Genocide Apologists.* »The New York Times«, 15.10. 2019.
- Jünger, Ernst: *Gärten und Straßen. Aus den Tagebüchern 1939 und 1940.* Berlin: Mittler 1942.
- Knausgård, Karl Ove: [Titel d. Red.: *Karl Ove Knausgård im September 2014*]. Übers. Ebba D. Drolshagen. <[https://media.suhrkamp.de/mediadelivery/asset/200ba1f7f34244639babeaf9500ae29b/Knausgard\\_Handke\\_1?contentdisposition=inline](https://media.suhrkamp.de/mediadelivery/asset/200ba1f7f34244639babeaf9500ae29b/Knausgard_Handke_1?contentdisposition=inline)> (Zugriff: 25.11.2021)
- Maass, Peter: *Nobel Prize Winner Peter Handke compared my questions about genocide in Bosnia to a ›calligraphy of shit‹.* »The Intercept«, 6.12.2019, <<https://theintercept.com/2019/12/06/peter-handke-nobel-prize-genocide-questions>> (Zugriff: 25.11.2021).
- Marko, Marton Merrick: *Autogeography. Peter Handke's America and Yugoslavia.* St. Louis: Phil. Diss. der Washington Univ. 2005.
- Marshall, Alex; Schuetze, Christopher F.: *Genius, Genocide Denier or Both?* »The New York Times«, 10.12.2019.
- Meyer-Gosau, Frauke: *Kinderland ist abgebrannt.* »Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur«, Heft 24: *Peter Handke.* 6. Aufl., Neufassung. München: Edition Text + Kritik 1999, S. 3–20.
- Miguoué, Jean Bertrand: *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien. Ästhetische und diskursive Dimensionen einer Literarisierung der Wirklichkeit.* Innsbruck: innsbruck university press 2012 [Diss., Univ. Innsbruck 2009].



- Mitscherlich, Alexander; Mitscherlich, Margarete: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. 13. Aufl. München: Piper 1991.
- Oppen, Karoline von: *Justice for Peter Handke?* In: *German Text Crimes: Writers Accused, from the 1950s to the 2000s*. Hg. Tom Cheesman. Amsterdam, New York: Rodopi, S. 175–192.
- Parry, Christoph: *Der Prophet der Randbezirke: Zu Peter Handkes Poetisierung der Peripherie*. »Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur«, Heft 24: *Peter Handke*. 6. Aufl., Neufassung. München: Edition Text + Kritik 1999, S. 51–61.
- Preljević, Vahidin: *Handkes Serbien*. »perlentaucher. Das Kulturmagazin«, 7.11.2019, <<https://www.perlentaucher.de/essay/handkes-serbien.html>> (Zugriff: 25.11.2021).
- Preljević, Vahidin: *Šta književnost smije?* »Oslobođenje«, 17.10.2019.
- Previšić, Boris: *Literatur topographiert. Der Balkan und die postjugoslawischen Kriege im Fadenkreuz des Erzählens*. Berlin: Kadmos 2014 [Habil., Univ. Basel 2012].
- Schade, Isolde: *Ein Fleck, der sich nicht ausgeht. Über das Frauenbild bei Peter Handke*. »Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur«, Heft 24: *Peter Handke*. 6. Aufl., Neufassung. München: Edition Text + Kritik 1999, S. 100–109.
- Schuetze, Christopher F.: *Highlights from the Video that Brought down Austria's Vice Chancellor*. »The New York Times«, 18.5.1999.
- Sexl, Martin: *Literatur als Bildkritik. Peter Handke und die Jugoslawienkriege der 1990er-Jahre*. In: *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Hgg. Carsten Gansel, Heinrich Kaulen. Göttingen: V&R unipress 2011, S. 89–106.
- Struck, Lothar: »Der mit seinem Jugoslawien«. *Peter Handke im Spannungsfeld zwischen Literatur, Medien und Politik*. Leipzig: Ille & Riemer 2013.
- Šlibar, Neva: *Das Eigene in der Erfindung des Fremden – Spiegelgeschichten, Rezeptionsgeschichten*. In: *Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen*. Hgg. Andreas Brandtner, Werner Michler. Wien: Turia + Kant 1998, S. 367–387.
- The Waldheim Report*. Submitted February 8, 1988, to Federal Chancellor Dr. Franz Vranitzky by the International Commission of Historians [...]. Authorized English Translation of the Unpublished German Report. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press; University of Copenhagen 1993.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. 2 Bde. Frankfurt/M.: Roter Stern 1977.
- Theweleit, Klaus: *Warum Cortes wirklich siegte. Technologiegeschichte der eurasisch-amerikanischen Kolonialismen (= Pocahontas III)*. Berlin: Matthes & Seitz 2020.
- Todorova, Maria: *Imagining the Balkans*. 2. Aufl. Oxford: Oxford UP 2009.
- Wagner, Richard: »An diesem wie weltfernten Ort«. *Zu Peter Handkes Serbien-Betrachtungen*. »Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur«, Heft 24: *Peter Handke*. 6. Aufl., Neufassung. München: Edition Text + Kritik 1999, S. 21–27.
- Weber, Reinhard: *Die Karl May Filme*. 3. Aufl. Landshut: Fachverlag für Filmliteratur 2018.
- Zülch, Tilman: *Die Angst des Dichters vor der Wirklichkeit. 16 Antworten auf Peter Handkes Winterreise nach Serbien*. Göttingen: Steidl 1996.
- Žižek, Slavoj: *Die Flitterwochen sind vorbei*. Interview mit Thomas Mießgang. »Profil« 4, 20.1.1992, S. 68–69.
- Žižek, Slavoj: *Der Balkan im Auge. Was Peter Handke nach Ruritanien treibt*. »Süddeutsche Zeitung«, 17.3.1999, S. 65.





**Slavija Kabić** | Sveučilište u Zadru, skabic@unizd.hr

**Eldi Grubišić Pulišelić** | Sveučilište u Splitu, eldi@ffst.hr

## »Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist am deutschesten im ganzen Land?«

**Bilder von Deutschen, Juden und Türken in Zafer Şenocaks Werk**

Zafer Şenocak (60) ist ein deutsch-türkischer Lyriker und Romanautor, ein politischer und philosophischer Essayist, ein literarischer Übersetzer, Herausgeber und Kolumnist. Internetrecherchen über seine Rezeption im südosteuropäischen Raum, auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien, haben gezeigt, dass noch keine Übersetzungen seiner Werke in die bosnische, kroatische, serbische und montenegrinische Sprache (kurz: B/K/S/M) vorliegen. Mit einer Ausnahme: Im späten Frühling 2005 nahm Şenocak neben Ilma Rakusa und SAID, alle drei Adelbert-von-Chamisso-Preisträger, an den Sarajevoer Tagen der Poesie (Sarajevski dani poezije) in Sarajevo teil;<sup>1</sup> Dragoslav Dedović übersetzte aus diesem Anlass den Text *Mein Europa* aus Şenocaks Buch *Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestation. Essays* (2001) ins Bosnische.<sup>2</sup>

Ein informativer Überblick über Leben und Werk soll als Einführung in diesen Beitrag dienen. Zafer Şenocak wurde am 25. Mai 1961 in Ankara geboren. Sein Vater war Journalist und

Der deutsch-türkische Schriftsteller Zafer Şenocak (1961) geht in seinem fiktionalen und publizistischen Werk von der These aus, dass nicht nur der abendländische christlich-jüdische Kulturkreis, sondern auch die morgenländische, vielsprachige muslimisch-levantinische Welt in die heutige multiethnische und multikulturelle deutsche Gesellschaft aufgenommen werden sollte. Seine Erfahrungen mit zwei Sprachen, zwei Heimaten, Kulturen und Traditionen, zwischen dem Fremden und Eigenem spiegeln sich in den Schicksalen seiner Figuren wider, die ihre Identitäten, ihr Türkisch-, Jüdisch- und Deutschsein auf ihren Wanderungen zwischen Orient und Okzident immer wieder in Frage stellen.

1 Dedović: *Zafer Şenocak u Sarajevu*.

2 Şenocak: *Moja Evropa*.

seine Mutter Lehrerin. 1966 siedelte die ganze Familie nach Istanbul über,<sup>3</sup> wo er auf der asiatischen Seite, in Kadıköy, seine ganz frühe Kindheit verbrachte.<sup>4</sup> Im Gespräch mit Tom Cheesman äußerte er sich über die Herkunft seiner multiethnischen Familie, deren Migrationen im Laufe der Jahrhunderte eine wichtige Anregung für seine Essays darstellen, aber auch in seinen fiktionalen Werken problematisiert werden:

[...] weil meine Familie sowohl mütterlicherseits als auch väterlicherseits aus der Nordosttürkei stammt, das war ein total gemischtes Gebiet mit Griechen, Armeniern, Kurden, Türken, Lazen, Tscherkessern, Georgiern, Iranern... Ich gehöre einer ethnisch gemischten Familie an, wobei das sehr verschwunden ist, sehr türkisch assimiliert, aber sowohl mütterlicher- als auch väterlicherseits gibt es sehr viel Georgisches. Die Familie meiner Mutter stammt aus Batumi, das Ajarien-Gebiet, wo die Muslime in Georgien leben, heute noch, an der Grenze zur Türkei. Väterlicherseits ist das Azerbaijanische sehr stark, weil diese Familie vor sieben oder acht Generationen aus Scheki, einer Stadt 60 Kilometer westlich von Baku, eingewandert ist. Und was sich dann noch vermisch hat, kurdisch, armenisch, tscherkessisch, das kann man überhaupt nicht mehr nachvollziehen.<sup>5</sup>

Seine Familie wanderte 1970 nach Deutschland aus. Nach »fünfmönatigem Aufenthalt im bayerischen Voralpenland, genauer gesagt, in Murnau am Staffelsee«,<sup>6</sup> ließen sie sich, so Şenocak, »im bürgerlichen München nieder, wo mein Vater auch sein Büro einrichtete, seine Arbeiten niederschrieb, an seinen Abhandlungen und Polemiken feilte und islamische Literatur publizierte«.<sup>7</sup> In München besuchte Zafer die Volksschule und das Gymnasium und legte 1981 die Reifeprüfung ab.<sup>8</sup> Von 1981 bis 1987 studierte er Germanistik, Politik und Philosophie in München. 1979 hatte Zafer Şenocak seine ersten öffentlichen Lesungen von Gedichten in deutscher Sprache. 1983 erschienen seine ersten zwei Gedichtbände *Elektrisches Blau* und *Verkauf der Morgenstimmungen am Markt*. Es folgten mehrere Literaturstipendien. Im Jahre 1984 erhielt er ein Literaturstipendium der Stadt München und 1988 ein Aufenthaltsstipendium des Berliner Senats sowie den Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.<sup>9</sup> Zu dieser Zeit fanden auch seine ersten Lesungen im

3 Yeşilada: *Zafer Şenocak*, S. 16.

4 Cheesman: »Einfach eine neue Form«, S. 24.

5 Ebd., S. 27.

6 Şenocak: *Deutschsein*, S. 12.

7 Şenocak: *In deinen Worten*, S. 7f.

8 Bio- und Bibliographisches zu Şenocak: Yeşilada (2003): *Zafer Senocak: Outline Biography*; Yeşilada (2003): *Zafer Senocak: Bibliography*; Tekin: *Die Lyrik Zafer Şenocaks*, S. 256–258; Yeşilada (1998): *Zafer Şenocak*; *Zafer Şenocak (Wikipedia)*.

9 Vgl. Şenocaks Dankesrede anlässlich der Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Förderpreises 1988 unter dem Titel *Zwischen Herz und Haut* (Şenocak: *Atlas*, S. 98): »Meine Gedichte entstehen in erster Linie in deutscher Sprache, in einer Sprache, die ich noch als Kind, als Zweitsprache,

Ausland (Niederlande, Türkei, Frankreich) statt. Şenocak war Mitbegründer und Herausgeber der mehrsprachigen Literaturzeitschrift »Sirene«, in der seine literarischen Übersetzungen türkischer Lyrik sowie poetologische Aufsätze erschienen. Er war auch Mitbegründer des Babel-Verlags. Mit dem Manifest *Deutschland – Heimat für Türken* (1990) begann Şenocak eine rege publizistische Tätigkeit zum Themenbereich Orient-Okzident und zur türkischen Kultur und Literatur, durch die er den deutsch-türkischen Minderheitendiskurs entscheidend mitprägte.<sup>10</sup> Mitte der Achtzigerjahre, als Reaktion auf Harald Weinrichs Vorschlag, der 1983 von einer ›Literatur von außen‹ gesprochen hatte, sprach Şenocak von einer ›Brückenliteratur‹ (1986).<sup>11</sup> Man kann Tekins Behauptung zustimmen, dass Şenocaks literarisches Schaffen aus seiner Lyrik herauswächst, die als zentrales Fundament für sein Prosawerk und essayistisches Schaffen angesehen werden kann.<sup>12</sup> Ali, Ibn Arabi, Mawlana Rumi und Yunus Emre sind seine literarischen Vorbilder und Lieblingsdichter, eine Liebe, die er mit seinem Vater teilte, als die beiden »in der Übersetzung« wohnten.<sup>13</sup>

Bis heute erschienen im deutschsprachigen Raum acht Gedichtbände des Autors in deutscher Sprache. Zu seinen bekanntesten Prosaveröffentlichungen zählen die Romane der Berliner Tetralogie: *Der Mann im Unterhemd* (1995), *Die Prärie* (1997), *Gefährliche Verwandtschaft* (1998) und *Der Erottomane* (1999). Die Gedichte des anatolischen Dichters Yunus Emre übersetzte Şenocak 1986 aus dem Türkischen ins Deutsche (*Das Kummerrad / Dertli Dolap*), aber auch die Werke anderer bekannter Autoren wie die von Nuride Ateşi, Aras Ören und Fethi Savaşçı.

Ab Anfang der 1990er Jahre hielt Şenocak sich öfters im Ausland auf, u.a. in den Niederlanden, Frankreich und Kanada und als ›Writer in Residence‹ an verschiedenen Universitäten in den USA, u.a. am MIT in Cambridge. Für Chiellino gehört das Schaffen Şenocaks zu der dritten Stimme, »der deutschen Stimme jener jüngeren Autor/innen, die aufgrund ihrer

erlernt habe, die zu meiner Lebenssprache geworden ist, zu der Sprache, in der ich lebe: die Sprache, die in mir lebt, ist dagegen noch türkisch, die Sprache meiner Eltern, meiner geteilten Kindheit, meiner brüchigen Erinnerungen.«

- 10 Yeşilada: *Zafer Şenocak*, S. 1. Siehe auch Yeşilada: *Zafer Şenocak: Bibliography*. Siehe Şenocaks Text *Deutschland – Heimat für Türken? Ein Plädoyer für die Überwindung der Krise zwischen Orient und Okzident*, in: Şenocak: *Atlas*, S. 9–19.
- 11 Chiellino: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*, S. 389. – Vgl. Adelson: *Touching Tales*, S. 113: »In Germany the trope most commonly used to visualize and then narrate cultural contact between Germans and Turks is that of a bridge.«
- 12 Tekin: *Die Lyrik Zafer Şenocaks*, S. 258.
- 13 Şenocak: *In deinen Worten*, S. 59, 23, 142, 48. – Siehe ein informationsreiches Gespräch mit dem Autor, in dem er auch über seine Poetik spricht: Konzett/Şenocak: *Zafer Şenocak im Gespräch*.

Sozialisation und ihrer schulischen Erziehung Deutsch als Muttersprache in der Schule und im sozialen Umfeld sprachen, jedoch nicht in der familiären Umgebung«. <sup>14</sup> In seinem Aufsatz über die *Literatur der türkischen Minderheit* in der Bundesrepublik Deutschland sieht Şölçün den jungen Şenocak der 1990er Jahre

eher als einen unruhigen Lyriker, aber auch als zornigen Essayisten, der, noch relativ unerfahren in dieser Form der nichtfiktionalen Prosa, manchmal ihre Anforderungen ignoriert. Vor allem dann, wenn er sich, aufgrund seiner Enttäuschungen über das westliche Europa, um die Toleranz gegenüber den Defiziten seiner alten Heimat bemüht. <sup>15</sup>

Şenocak, der seit 1989/1990 in Berlin lebt, »gilt als der profilierteste und vielseitigste deutsch-türkische Autor und als einer der interessantesten deutschsprachigen Schriftsteller der Gegenwart überhaupt«. <sup>16</sup> Seine Texte wurden ins Türkische, Französische, Englische, Niederländische, Tschechische, Hebräische, Griechische, Italienische und Bosnische (B/K/S/M) übersetzt. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, anhand von Şenocaks Roman *Gefährliche Verwandtschaft* (1998) und seinen essayistischen Büchern – *Atlas des tropischen Deutschland* (1992), *War Hitler Araber? Irreführungen an den Rand Europas* (1994), *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift* (2011) und *In deinen Worten. Mutmaßungen über den Glauben meines Vaters* (2016) – eine Analyse der Bilder von Deutschen, Juden und Türken in seinem Werk vorzulegen.

Im Roman *Gefährliche Verwandtschaft* ist die Hauptfigur der Ich-Erzähler Sascha Muhteschem. Er ist Schriftsteller von Beruf, Sohn einer deutsch-jüdischen Mutter und eines türkischen Vaters. Sascha, der 1954 in München geboren wurde und Türkisch kaum spricht, ist offiziell ein Deutscher, der aber als Türke behandelt wird und sich nirgendwo zu Hause fühlt: »Ich hatte keine Identität. [...] Ich hätte Jude sein können, mit direktem Erbdraht zum Holocaust. [...] Bin ich ein Deutscher?« <sup>17</sup> Sascha, blond und blauäugig, wurde 1972 deutscher Staatsbürger, »in 1972, a procedure linked narrationally with the infamous Munich Olympics of that year«. <sup>18</sup> Sein Vorname Sascha könnte ein Hypokoristikum des griechischen Vornamens Alexander sein, das in einigen slawischen Sprachen vorkommt und in diesem Kontext das

14 Chiellino: *Einleitung*, S. 54.

15 Şölçün: *Literatur der türkischen Minderheit*, S. 150.

16 Cheesman/Yeşilada: *Zafer Şenocak*, Umschlagtext.

17 Şenocak: *Gefährliche Verwandtschaft* (im weiteren Text als GV), S. 46f., 127.

18 Adelson: *Touching Tales*, S. 121. – Vgl. Littler: *The Fall of the Wall*, S. 54f.: »Three Olympic Games are a structuring device of the novel: The Berlin Games of 1936 [...], the Munich Games of 1972 (remembered for the terrorist assassination of Israeli athletes, the same year Sascha acquired German citizenship) and the (failed) German bid for the 2000 Olympics, held in Sydney.«

multinationale Osmanische Reich repräsentieren könnte. Sein türkischer Nachname wird nach der deutschen Rechtschreibung geschrieben, womit auf eine scheinbar gelungene Assimilation der Türken in Deutschland angespielt wird.<sup>19</sup> In ihrem Artikel über diesen Roman (und Emine Sevgi Özdamars Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn*) schreibt Monika Shafi:

[...] an autobiographical first-person narrator's search for self-fulfillment and identity that is mediated through the experience of migration and travel and in which twentieth century German as well as Turkish history play a crucial role. [...] and Şenocak presents a rendition of the artist's quest. [...] complex negotiations about how to distinguish East and West, Germany and Turkey, and where to situate those who constantly cross the borders separating these locations and the discursive concepts and mythic qualities they embody.<sup>20</sup>

Als er nach dem plötzlichen Tod seiner Eltern, die bei einem Verkehrsunfall ums Leben kommen, einen silbernen Kasten mit den in arabischer und kyrillischer Schrift verfassten Tagebüchern seines türkischen Großvaters erbt, beginnt nicht nur seine Suche nach der wahren Identität des Großvaters, der 1936 Selbstmord begeht, sondern auch nach den eigenen Wurzeln, die ihn zum Aufdecken von Vorurteilen und zum Nachdenken veranlassen.<sup>21</sup> Dass die Tagebuchaufzeichnungen zwischen 1916 und 1936 geführt wurden, spielt dabei eine besondere Rolle. Sascha kann weder die arabische noch die kyrillische Schrift lesen, weswegen er auf die Hilfe eines multitalentierten Sprachexperten angewiesen ist.<sup>22</sup>

Der Roman begleitet den Erzähler von seiner Ankunft in München, wo er sich wegen des Nachlasses seiner Eltern mit einem Notar trifft, bis zu einer gewissen Lösung seines Anliegens, da er vorhat, das Geheimnis über den Tod seines Großvaters zu entschlüsseln. Sascha lebt mit seiner Freundin Marie in München, dann in Westberlin, das er im Februar 1989 verlässt und nach Amerika geht. Als er 1992 nach dem Mauerfall nach Berlin, in das wiedervereinigte Deutschland zurückkehrt, ist alles anders.<sup>23</sup>

19 Das entsprechende türkische Wort lautet ›muhteşem‹ und heißt ›spektakulär, großartig, herausragend, erstklassig.

20 Shafi: *Joint Ventures*, S. 194f.

21 Şenocaks Buch *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift* (2011) hat die Widmung: »Für meinen Vater, der mich gelehrt hat, dass Wurzeln mehrsprachig sind.«

22 Vgl. Şenocak: GV, S. 13f.: »Die kyrillischen Buchstaben sind für mich eine frühe Erfahrung des Fremden gewesen, auf den langen Auto- und Bahnfahrten durch den Balkan. Sie tauchten hinter einer unsichtbaren Grenze auf, an der man unsere Kultur verließ. Man lernt eine Schrift, um die Welt zu beherrschen. [...] Türkisch habe ich niemals richtig gelernt.« – Im Roman ist die Rede von der russischen kyrillischen Schrift.

23 Vgl. das Kapitel »Der Mauerfall – Die versäumte Geschichte«, in: Dayıoğlu-Yücel: *Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit*, S. 92–98. Vgl. auch Şenocaks Worte (Cheesman: »*Einfach eine neue Form*«, S. 26) darüber, warum sein Held Sascha Muhteschem aus Amerika nach Berlin nach der Maueröffnung kommt: »Das ist eigentlich der Plot des Ganzen, das Verpassen des

Marie, eine gebürtige Berlinerin, die Dokumentarfilmerin werden will und Leni Riefenstahls Olympiafilme besonders schätzt, ist väterlicherseits hugenottischer Abstammung, ihre Mutter hat schlesische Wurzeln. Deswegen meint Sascha, dass sie ihm bei seiner Heimatsuche behilflich sein könnte.<sup>24</sup>

Manche Buchseiten sind kursiv gesetzt, wie z.B. jene im 26. Kapitel, in dem Sascha als Journalist den Auftrag erhält, »die Stimmen der Stimmenlosen aufzuspüren und sie der Sprache zuzuführen«.<sup>25</sup> So lässt er die porträtierten jungen Türken in Deutschland (Ali, Halil, Zafer und Kamille) durch ihre Monologe zum Sprechen kommen.<sup>26</sup> Einer der Schlüsseltexte ist jener unter dem Titel *Zafer, Schriftsteller: Wie ich unter die Fremden kam*, den man als Geschichte in der Geschichte, als eine nicht autorisierte Kurzbiografie des Autors Zafer Şenocak, aber auch als Saschas Lebensgeschichte liest. Als Zeitungsredakteur bedient Sascha sich des Satzes Hölderlins aus *Hyperion*,<sup>27</sup> indem er den Titel paraphrasiert und sowohl Zafer als auch sich selbst als Fremde und Außenseiter sieht,<sup>28</sup> aber auch die Anderen, in dessen Land sie kommen, als Fremde perzipiert. Man hat mit gegenseitiger Fremdheit zu tun. Zafer fragt sich: »*Wie nimmt man als Kind Fremdheit und Fremde wahr? Ist nicht jeder ein Fremder, der nicht Vater oder Mutter ist? Wenn man ein geborgenes Zuhause hat, wird die Frage, wo dieses Haus steht, unerheblich. Unser Haus stand in Deutschland.*«<sup>29</sup> Bedeutungsvoll ist der Anfang dieses Selbstgesprächs, in dem Zafer sich als türkischer Schriftsteller, der auf Deutsch schreibt, vorstellt. An dieser Stelle, nach zwei anfänglichen Sätzen in der ersten Person Singular, spricht Zafer einige weitere Sätze in der Er-Form. Man hat den Eindruck, als ob er von seinem anderen Ich Abstand nähme, wenn er sagt, dass er in der Zwischenzeit auch einen deutschen Pass hat, aber dass er »gleichzeitig immer noch einen unaussprechlichen Namen« trägt,

*den er in der Regel wie folgt buchstabieren muß: S wie Samuel – E wie Emil – N wie Nordpol – O wie Otto – C wie Cäsar – A wie Anton – K wie Kaufmann. So werden aus einem exotisch klingenden Namen sieben vertraute. Vertraut, doch für wen? Wer nennt sich in Deutschland Samuel? Wer Emil? Wer Nordpol? Ist Deutschland der Nordpol meiner Identität?*<sup>30</sup>

Ereignisses schlechthin: wenn man so will, auch ein ironischer Kommentar zu dem, was als Wende-Literatur titulierte wird.« – Vgl. Littler: *The Fall of the Wall*, S. 51–53.

24 Vgl. Şenocak: GV, S. 53, 20.

25 Ebd., S. 94.

26 Ebd., S. 94–109.

27 »So kam ich unter die Deutschen. Ich forderte nicht viel und war gefaßt, noch weniger zu finden.«

28 Vgl. Şenocak: *Deutschsein*, S. 78f. (*Dichter ohne Lieder. Ein Exkurs in die deutsche Nachkriegslyrik*).

29 Şenocak: GV, S. 105 (Kursivschrift im Original).

30 Ebd., S. 102 (Kursivschrift im Original).



Man sieht den Nachnamen SENOCAK statt ŞENOCAK (türkisch),<sup>31</sup> bei Sascha ist es Muhteschem statt Muhteşem (türkisch). Im Deutschen wird der türkische Buchstabe Ş durch das S ersetzt und das Ş in Şenocak wird als [ʃ] ausgesprochen, genauso wie das ›sch‹ im Nachnamen Muhteschem.<sup>32</sup> Beide Menschen haben ihre erste durch den Namen festgelegte Identität im Einwanderungsland Deutschland teilweise verloren, was auch visuell hervorgehoben wird. Nachdem Zafer der deutschen Sprache mächtig wurde, begann er Gedichte auf Deutsch zu schreiben, aber die Deutschen konnten auf seinen Lesungen nicht verstehen, so Zafer weiter, »*was denn meine Texte eigentlich mit dem Leben der Türken in Deutschland zu tun hätten [...]: Warum schrieb ich denn nicht über die Erfahrungen der Gastarbeiter? Über Fremdenfeindlichkeit?*«<sup>33</sup> Diese Themen, genauso wie sein exotisch klingender Name, stellen klare Grenzen zwischen zwei Welten dar: der der Deutschen und der der Anderen, der Fremden, obwohl sowohl Zafer als Romanfigur als auch sein Alter Ego, der reale Zafer, deutsche Staatsbürger sind. Zafer demonstriert das an einem auf den ersten Blick naiven Beispiel, als sein bester Freund Anton, mit dem er in der Volksschule dieselbe Bank teilt, eines Tages von ihm verlangt, die gemeinsame Bank mit einer geraden Linie durch die Mitte zu teilen, damit Zafers Hefte und Stifte nicht mehr Platz beanspruchen, als ihnen zusteht. Viele Jahre später, als zwei junge, erfolgreiche Männer sich zufällig treffen, die »*nicht mehr dieselbe Bank, aber dieses Land, Deutschland*« teilen, sagt ihm Zafer: »*Du hattest damals recht, entfuhr es mir. Man braucht Grenzen, um sich zurechtzufinden. Ich weiß nicht, warum ich das so gesagt habe. Anton schaute mich verständnislos an. Ich denke an die Grenze, die du auf unserer Bank gezogen hast.*«<sup>34</sup>

Es ist von Anfang an klar, dass es Şenocak auch in diesem Werk um Fragen der Identität und der Sprachen, um Sprach- und Heimatlosigkeit, um Heimat und Fremde, aber auch um das historische (Ver-)Schweigen und die Manipulationen mit historischen Tatsachen in multinationalen und multikulturellen Gesellschaften geht. Eigentlich werden im Roman drei große und historisch relevante Geschichten erzählt: eine deutsch-deutsche, eine deutsch-türkische und eine osmanisch-türkische, wobei die jüdische Geschichte in den zwei letzteren als deren unumgänglicher Teil integriert

31 Die richtige Aussprache ist [ʃenodzak]. Vgl. Cheesman: Ş/ß: Zafer Şenocak, S. 144.

32 Vgl. Jordan: *Zafer Şenocak's Essays and Early Prose Fiction*, S. 102: »Zafer's ›monologue‹ consists of excerpts from articles and essays which Şenocak himself had previously published, teasing the reader into identifying Zafer and, by extension, Sascha (the similarity of the names is not unintentional) with Şenocak himself.«

33 Şenocak: GV, S. 107 (Kursivschrift im Original).

34 Ebd., S. 108f. (Kursivschrift im Original).

wird. Auf die zwei letzteren Geschichten, in denen die Themen Trauerarbeit und die historische Schuld vordergründig sind, wird im Folgenden eingegangen.

In der gegenwartsbezogenen Handlung der deutsch-türkischen Geschichte in der Berliner Republik zeigen sich die Folgen der Politik in der Bonner Republik, bzw. des Anwerbeabkommens zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Türkei, auf Grund dessen die türkischen Arbeitskräfte ab Mitte der Sechzigerjahre nach Deutschland kamen.<sup>35</sup> Diese fielen damals, so Şenocak in seiner Essay-Sammlung *In deinen Worten*, weder durch ihr Aussehen noch durch ihre Kleidung auf.<sup>36</sup> Saschas Geschichte als deutscher Türke / türkischer Deutscher spiegelt in vielen Einzelheiten die Realität der Zuwanderer wider, die sich jedenfalls von den demütigenden Bildern jener ersten Gastarbeiter unterscheidet, die aus Italien und Griechenland kamen und die man »in den morschen Baracken des Konzentrationslagers in Dachau untergebracht hatte. Dort waren sie unter sich. Es ging ihnen nicht einmal schlecht. Denn sie begannen, ihre Taschen mit harter Deutscher Mark zu füllen. Was hätte ihnen Deutschland auch mehr bieten sollen als Geld und Gemeinschaft?«<sup>37</sup> Nicht ohne Ironie zieht Sascha einen indirekten Vergleich zwischen zwei politischen Systemen – einem totalitären und einem demokratischen – in ihrem Verhalten gegenüber den ›Untermenschen‹ in Hitlers Deutschem Reich bzw. den ›Gastarbeitern‹ in der Bundesrepublik Deutschland. Das erste KZ des verbrecherischen NS-Regimes wurde 1933 in Dachau, in der Nähe von München errichtet; die ersten Häftlinge waren deutsche Widerstandskämpfer, Kommunisten. Ab 1935 wurden Sinti und Roma, Juden, Zeugen Jehovas und Homosexuelle inhaftiert. Dreißig Jahre später dienten die Dachauer Baracken als das erste Zuhause der Leute, die auf Einladung nach Deutschland kamen. Mit Dachau als verbindendem Leitmotiv in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts wird Saschas Familie mütterlicherseits eingeführt, und zwar mit

35 Vgl. Bodemann/Yurdakul: *Geborgte Narrative*, S. 442: »Siebzehn Jahre nach der ›Endlösung der Judenfrage‹ kamen die ersten türkischen Migranten nach Deutschland [...].« Die Autoren liefern eine gute Analyse der interethnischen Beziehungen zwischen Türken und Juden in Deutschland. – Vgl. auch Yurdakul/Bodemann: »*We Don't Want To Be the Jews of Tomorrow*«.

36 Şenocak: *In deinen Worten*, S. 8f.: »Die meisten Türken bemühten sich, wie Mitteleuropäer auszu-sehen. Die Muslime, die nach Deutschland kamen, fielen äußerlich nicht sonderlich auf. [...] Mit den Türken, die seit den frühen 1960ern nach Deutschland kamen, wurden diese Erinnerungen wieder wachgerufen. Diese Türken wurden ›Gastarbeiter‹ genannt. So als würde man einen Gast in die Küche schicken, um den Abwasch zu erledigen. Auf ältlichen Schwarzweiß-Photos sieht man sie immer korrekt gekleidet, die Männer tragen Krawatten, die Frauen Bleistiftröcke und ganz selten ein Kopftuch.«

37 Şenocak: GV, S. 125.

einem kleinem Haus des Vaters seiner Mutter »im mondänen Grünwald«, einer Gemeinde in der Nähe von München: »Die Nazis hatten es einst als HJ-Treff genutzt. Ich bin in diesem Haus aufgewachsen. [...] Eines Tages fand ich in einer verstaubten Kiste [...] eine Reihe von Photos. Sie zeigten alle einen Mann mit einem komischen Schnurrbart. Als ich die Photos meinen Eltern zeigte, wurden sie unverzüglich im Kamin verbrannt.«<sup>38</sup> Das assoziative Ins-Leben-Rufen der Vergangenheit mit den Nazis, dem HJ-Treff und den Hitler-Fotos macht das Grausame und das Unsichtbare wieder lebendig: das Haus als enteignetes Eigentum von Juden, die verbrannten Führer-Fotos als Spiegelbild der Krematorien in den Vernichtungslagern. Dayıođlu-Yücel stellt fest, dass Sascha sich mehr mit der deutschen Täter- als mit der jüdischen Opfergeschichte beschäftigt.<sup>39</sup>

Liebevoll erzählt Sascha weiter darüber, wie er in München, der »heiteren Stadt im Süden« geboren wurde, aber dass er in »einer viel größeren und älteren Stadt, die im Südosten, am Rande Europas lag«, gezeugt worden war.<sup>40</sup> Die Rede ist von Istanbul, der Stadt, in der auch sein Vater, der aus einer großbürgerlichen Familie stammt, nach der Scheidung lebt. Er kehrt in seine Heimat zurück und sagt dem Sohn, der ihn besucht, dass auch sein Großvater sich zwischen 1919 und 1921 in dieser Stadt versteckt und »in einer armseligen Hütte auf den Hügeln von Üsküdar« gelebt hatte.<sup>41</sup> In der Stadt am Bosphorus fanden deutsche Juden Zuflucht in der Hitler-Zeit, so auch Saschas Familie mütterlicherseits: »Sie waren stille Exilanten gewesen. Mein Opa, ein erfolgreicher Kaufmann aus dem liberalen deutsch-jüdischen Umfeld, verachtete Hitler so sehr, daß er sich sein Leben lang sträubte, sich mit dem ›Gefreiten‹ zu beschäftigen.«<sup>42</sup> Aber Saschas Opa war bereits 1916 als Kadett in Konstantinopel, als das Deutsche und das Osmanische Reich Kriegsverbündete wurden. Der byzantinische Name der Stadt zeigt Opas Nostalgie für die alten Zeiten, genauso wie er nicht Atatürk, sondern Mustapha Kemal Pascha sagt. Obwohl er als Soldat »nicht an den Dardanellen zum Einsatz« kommt, erwähnt Sascha, dass sein Opa »in der von Liman von Sanders kommandierten Truppe« gewesen war.<sup>43</sup> Dieses Detail

38 Ebd., S. 9.

39 Dayıođlu-Yücel: *Von der Gastarbeit*, S. 97f. – Vgl. Adelson: *Touching Tales*, S. 100, über das Dritte Reich und den Holocaust als symbolische und historische Referenzen in der deutschen Nachkriegskultur, an der die Türken indirekt teilnahmen. – Vgl. Arens: *Family Secrets*, S. 298, die den Leser an Šenocaks Essays der 1990er Jahre und seine Kritik am damaligen deutschen Versuch der ›Vergangenheitsbewältigung‹ erinnert.

40 Šenocak: GV, S. 8.

41 Ebd., S. 27.

42 Ebd., S. 54.

43 Ebd.

steht für die große Schlacht von Gallipoli, in der es insgesamt über 100.000 Gefallene auf allen Seiten gab. Außerdem meinte der Opa, dass ein Zweig seiner Familie im 16. Jahrhundert von Regensburg aus in die Türkei, also in das damalige Osmanische Reich aufgebrochen war.<sup>44</sup> Er wusste, was nach Hitlers Machtergreifung 1933 zu tun war: »Als Hitler an die Macht kam, war er einer der ersten, der seine Koffer packte. Er machte sich keine Illusionen über die Zukunft. Anfang 1934 siedelte die Familie nach Istanbul über, in ein altes Konak auf den Hügeln von Çamlıca.«<sup>45</sup> Man könnte Irmtraud Gutschke zustimmen, wenn sie in ihrer Rezension sagt, dass der Autor den Lesern Nachhilfeunterricht geben könnte, aber dass er sie nicht belehren will, sondern nur Andeutungen gibt.<sup>46</sup> Wenn Şenocak Saschas Opa »zu jenen deutschen Juden zählt, für die das Judentum nichts anderes war als der Glaube ihrer Väter«,<sup>47</sup> ein Zeichen dafür, dass die Familie sich akkulturiert und assimiliert hat,<sup>48</sup> so geht es ihm darum, Parallelen zwischen gestern und heute zu ziehen, z.B. zwischen den gestrigen Juden und den heutigen Türken in Deutschland, aber er weiß, dass sie, auch wenn sie sich assimilieren und eingebürgert werden, Fremde bleiben – weil die Mehrheit, die echten Einheimischen, vor der Bikulturalität und der Zweisprachigkeit Angst haben, so Şenocak.<sup>49</sup>

Im Roman weist Sascha auf die Tatsache hin, dass die »christlichen Minderheiten in der Türkei einen jahrhundertelangen Haß gegen die Juden [pfliegten]«, jene türkischen Juden, die zum großen Teil als Flüchtlinge aus Spanien gekommen waren und zeitlebens treue Untertanen der Sultane waren.<sup>50</sup> An vielen Stellen zeigt Şenocaks Ich-Erzähler, wie die Migrationen der Völker, sehr oft unter politischem Zwang der Herrschenden des Landes, in dem sie lebten und sich bis zu einem gewissen Moment sicher fühlten, im Laufe der Zeit vor sich gingen: von Ost nach West, von West nach Ost. Sascha ist bemüht, den Beziehungen im Dialog Christen – Juden – Muslime bzw. Deutsche – Juden – Türken auf den Grund zu gehen. Er meint, dass

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Gutschke: *Alles offen ohne Mauer*.

47 Şenocak: GV, S. 57.

48 Vgl. Gilman: »*We're Not Jews*«, S. 141: »The Shoah forms the background of Zafer Şenocak's novel [...]. For Şenocak the theme of the Jew as the Oriental or eastern Jew and as a hybrid [...] is a part of a theme of Turkish acculturation into contemporary German culture. [...] Central to this novel are both of his grandfathers, the German Jewish Orientalist and the Turkish adventurer.« – Im Roman (GV, S. 92) schreibt Sascha, dass viele Orientalisten deutsche Juden waren.

49 Vgl. Şenocak: *Dialog über die dritte Sprache* (S. 85–90) und *Die Angst vor der Zweisprachigkeit* (S. 91–93) in: Şenocak: *Atlas*.

50 Şenocak: GV, S. 56.

die Auflösung der deutsch-jüdischen Dichotomie beide Parteien, Deutsche und Juden, von ihren traumatischen Erfahrungen erlösen könnte, aber dass sie in ihre Sphäre auch die Türken aufnehmen müssten.<sup>51</sup> Die Folgen des Holocaust bleiben eine tiefe Wunde in den deutsch-jüdischen Beziehungen, auch das Schweigen darüber bei den Shoah-Überlebenden, welches Saschas deutsch-jüdische Mutter, in deren Familie es keine Überlebenden gab, so ›löst‹, dass sie dem Kind die Fotos von Tanten und Kusinen, die es in den Schubladen findet, aus der Hand nimmt und die ermordeten Familienmitglieder als »fremde Leute oder als Bekannte von Opa« bezeichnet.<sup>52</sup> Şenocaks Betrachtungen über Multikulturalität und kulturelle Identität, die er in seinen Essays formulierte, inspirierten ihn, so Jordan, für Saschas deutsch-jüdische Herkunft, die im 25. Kapitel des Romans ausgelegt wird.<sup>53</sup>

In der osmanisch-türkischen Geschichte schmelzen Fiktion und Dokument zusammen, da die Ereignisse der letzten Jahrzehnte des Osmanischen Reiches auch Sascha Muhteschems und Zafer Şenocaks Familienschicksale reflektieren. Im Jahr 1936 hat Saschas Großvater väterlicherseits Selbstmord begangen. Sascha will jetzt in Berlin seinen ersten Roman schreiben, der im Sommer 1936 spielt, da kurz vor der Abreise der türkischen Olympiamannschaft in die Reichshauptstadt ein Delegationsmitglied, nämlich sein Großvater, Selbstmord begeht. Zu dieser Zeit ist er ein erfolgreicher Politiker und Unternehmer.<sup>54</sup>

Indem Sascha sich entscheidet, das Leben seines türkischen Großvaters aus seinen Tagebüchern nicht zu rekonstruieren, sondern seine Vergangenheit zu konstruieren, liest man diese erfundene Geschichte als die Geschichte jener Generation zwischen 1908 und 1914, die »mit einem Bein im Osmanischen Reich, mit dem anderen in der Republik«<sup>55</sup> stand. Ein wichtiges Jahr des Großen Kriegs ist 1915, »das Jahr der Leichen. Das Osmanische Reich ist an der Seite des deutschen Kaiserreichs in den Krieg eingetreten.«<sup>56</sup> Saschas Großvater, der 1896 in Kars, im Nordosten des großen Landes geboren wurde, ist im Jahre 1915 neunzehn Jahre alt, er spricht perfekt Armenisch und Russisch, ist hellhäutig und will kein Osmane mehr sein.<sup>57</sup> Sein Aussehen und seine Sprachkenntnisse zeichnen

51 Ebd., S. 89.

52 Ebd., S. 59.

53 Vgl. Jordan: *Zafer Şenocak's Essays and Early Prose Fiction*, S. 103. Die Rede ist von Şenocak: *Atlas des tropischen Deutschland* (1992) und Şenocak: *War Hitler Araber?* (1994).

54 Şenocak: GV, S. 23.

55 Ebd., S. 38.

56 Ebd., S. 39. – Siehe dazu Konzett/Şenocak: *Zafer Şenocak im Gespräch*, S. 134f.

57 Vgl. Şenocak: GV, S. 39.

ihn als ein ›perfektes Exemplar‹ im multiethnischen Reich aus. Von Sascha erfährt man, dass er Hatice, eine junge Frau aus einer wohlhabenden Istanbul Kaufmannsfamilie heiratete und dass sogar der »Große Retter« ihr Trauzeuge war.<sup>58</sup> Gemeint ist Mustafa Kemal Pascha, bekannt als Kemal Atatürk (türkisch: Kemal, Vater der Türken), der Begründer der Republik Türkei und ihr Präsident von 1923 bis 1938. Hatice spricht fließend Griechisch und ist auch Spionin. Mit seinen Kompetenzen wird der Großvater 1921, mit fünfundzwanzig, ein »Held des Ostens. Er ist der erste, der eine Deportationsliste mit armenischen Namen aufstellt. Fünfhundert Namen sollen auf dieser Liste gestanden haben. Er streicht einen Namen aus der Liste. Einen von fünfhundert. Den Namen einer Frau. Aber warum?«<sup>59</sup> Mit dem Erwähnen der »Deportationsliste mit armenischen Namen« wird ein Bezug zu dem Völkermord an Armeniern im Jahr 1915 hergestellt,<sup>60</sup> welcher im Roman mit dem Jahr 1921 in Verbindung gebracht wird. Saschas Freundin Marie dreht gerade einen Dokumentarfilm über den türkischen Politiker (und früheren Großwesir) Talat Pascha, der 1921 in Berlin »vom jungen Armenier erschossen wurde«<sup>61</sup> und der einer von drei führenden Männern war, die »die Ermordung von bis zu 1,5 Millionen Armeniern ins Werk setzten.«<sup>62</sup> Şenocak verfährt so, dass er die Gräu- und Gewalttaten, die sich in seiner Heimat vor hundert Jahren ereignet haben, nur andeutet. Im Gespräch mit Tom Cheesman darauf angesprochen, antwortete er, dass er diese Geschichte im Roman *Gefährliche Verwandtschaft* nicht erzählen durfte, weil er sich sonst selbst widersprechen würde: »Ich werde oft gefragt, warum ich diese Geschichte nicht erzähle, genau das ist der Grund: es ist eben ein Symbol für das Schweigen.«<sup>63</sup>

58 Vgl. ebd., S. 30.

59 Ebd., S. 40.

60 Vgl. *Völkermord an den Armeniern*.

61 Şenocak: GV, S. 40. – Der armenische Student Soghomon Tehlirian erschoss am 15. März 1921 den im Berliner Exil lebenden ehemaligen türkischen Innenminister Talat Pascha (vgl. *Völkermord an den Armeniern*).

62 Vgl. *Völkermord an den Armeniern*. – Dayıoğlu-Yücel (*Von der Gastarbeit*, S. 99) meint, dass Talat Pascha im Roman die Rolle der historischen Figur einnimmt, während Saschas Großvater wichtig für seine persönliche Geschichte ist.

63 Cheesman: »*Einfach eine neue Form*«, S. 27. – Dayıoğlu-Yücel (*Von der Gastarbeit*, S. 106f.) hebt die Tatsache hervor, dass die Deportationen der Armenier im Jahre 1915 bis heute ein strittiges Thema sind, dass sie nicht von allen Nationen als Genozid anerkannt werden und dass im Roman *Gefährliche Verwandtschaft* dazu nicht explizit Stellung genommen wird. – Vgl. Littler: *Guilt, Victimhood and Identity*, S. 361: »It was not the events themselves but their afterlife in the national consciousness of the Germans and the Turks which fascinated him; the contrast between the persistence of the Holocaust in discourses of contemporary German identity, and the silence about the Armenian Massacres in contemporary Turkey.« – Vgl. auch Cheesman: »*Einfach eine neue Form*«, S. 28, und Şenocaks weitere Erklärung über den Unterschied im



Auch in seinen Essays *In deinen Worten* schreibt Şenocak über das Thema Schweigen und das Weitertragen der Schuld.<sup>64</sup> Im Roman klärt Sascha Marie über die Darstellungsweise dieses Themas in türkischen und westlichen Medien auf, da beispielsweise von der Quelle abhängt, wie über Talat Pascha oder die Armenier geschrieben wird, wie (über) die Geschichte geschrieben werden kann. Die Armenier, das urorientalische Volk, werden als Abendländer wahrgenommen, weil sie als Christen in einem muslimischen Umfeld gelebt haben; während die Türken, die westlicher orientiert sind als alle Völker der Region, von den Europäern niemals als solche akzeptiert werden, weil sie Muslime sind.<sup>65</sup>

Anhand von historisch belegbaren Vergleichen setzt Şenocak sich in den 12 Essays seines Buches *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift* mit Stereotypen und Missverständnissen in der Betrachtungsweise der (deutschen) Einheimischen und der (türkischen und anderen) Einwanderer bezüglich der Stellung von drei Religionen, des Judentums, des Christentums und des Islams im sog. Abendland sowie mit der Rolle der Sprachen und Kultur auseinander. Der Untertitel zielt auf die positiven Errungenschaften der Aufklärung, die oft absichtlich vergessen oder verdrängt werden. Laut Şenocak wird beispielsweise die Formel vom ›christlich-abendländischen Kulturkreis‹ weniger als Identifikationsmuster für das Eigene denn als eine Distanzierung gegenüber dem Fremden eingesetzt, denn der christlich-abendländische Kulturkreis wurde durch die Reformation oder spätestens durch den Aufklärungsprozess im 18. Jahrhundert zu Grabe getragen.<sup>66</sup> Die Juden wurden im 18. Jahrhundert von ihrem Gettodasein befreit, doch die Emanzipation war eine »gegen viele Widerstände sich vollziehende Aufnahme in die deutsche Gesellschaft«. <sup>67</sup> Denn schon »in den achtziger Jahren

Schweigen: »Aber die Verdrängung dieser Fragen ist natürlich für mich das Interessante. Ich weiss nicht, ob mir das gelungen ist, aber ich wollte das gegenüberstellen: das Beredte, dieses Darübersprechende, Es-wieder-ins-Zentrum-Rückende der deutschen Gesellschaft, Holocaust als Leitthema der deutschen Gegenwart, und dieses absolute Schweigen, dieses Verknoten im Türkischen, wo man zwar ständig damit beschäftigt ist, natürlich auch, durchaus, man spricht bloss darüber nicht – das wollte ich gegenüberstellen. [...] In meiner Geschichte geht es ja um Armenier, aber gleichzeitig ist es natürlich schon eine Parallelgeschichte zu verschiedenen ähnlich organisierten Gewalttaten.«

64 Şenocak: *In deinen Worten*, S. 22, als er sich an seinen Vater erinnert: »Wir kamen an verfallenen griechischen und armenischen Kirchen vorbei, die dir nicht weiter auffielen. Für mich aber waren diese Häuser nicht vernarbte Wunden, die an die Gräuel aus dem Jahr 1915 erinnerten, als fast die gesamte armenische Bevölkerung Anatoliens gewaltsam aus ihrer Heimat vertrieben wurde. Hunderttausende waren dabei ums Leben gekommen. Das Schweigen darüber erschien mir nicht nur als Provokation, sondern als ein Weitertragen der Schuld.«

65 Şenocak: GV, S. 16.

66 Ebd., S. 44f. (*Die atonale Welt*).

67 Ebd., S. 62 (*Der Hinterhof der deutschen Identität*).



des 19. Jahrhunderts formte sich ein zivilisationskritischer, kulturalistischer Impuls, der sich sowohl gegen die neuen Lebensverhältnisse als auch gegen die Aufnahme der Juden in die deutsche Gesellschaft richtete.<sup>68</sup> Er erinnert daran, dass Deutschland früher »ein scharf zwischen dem Katholizismus und dem Protestantismus getrenntes Land war«,<sup>69</sup> so dass die Konstruktion einer christlich-jüdischen Identitätsklammer viel über den verworrenen Zustand der heutigen deutschen Identitätsverfassung sagt.<sup>70</sup> Ob heute die deutsche Kultur wirklich nur auf christlich-jüdischen Fundamenten fußt, fragt er sich und setzt fort: »Warum werden die Berührungspunkte abend- und morgenländischer Kultur in Andalusien, auf dem Balkan und in Anatolien verschwiegen? Oder die Geschichte der türkischen Modernisierung, ohne die türkische Identität heute gar nicht ausgelotet werden kann?«<sup>71</sup>

Obwohl Šenocak die Tatsache hervorhebt, dass in Deutschland wie in keinem anderen Land die Geschichte, mit Betonung auf den schrecklichen Ereignissen während der nationalsozialistischen Herrschaft, kompromisslos aufgearbeitet worden war, ist er der Ansicht, dass die Prämissen der deutschen Katastrophe weitaus weniger beachtet wurden.<sup>72</sup> Dieser Gedanke führt ihn in das Gründungsjahr des Zweiten deutschen Kaiserreichs. Er fragt sich, ob die deutsche Identität und das deutsche Nationalbewusstsein nach der ersten Einheit 1871 konstruiert wurden, ob damals bereits die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden gezogen wurden.<sup>73</sup> Unter dem Begriff Andersartigkeit meinte man gestern osteuropäische Juden, heute sind es nach Šenocak nahöstliche Muslime.<sup>74</sup>

Die osmanisch-türkische Geschichte in dem Roman *Gefährliche Verwandtschaft* – die Ereignisse aus dem Ersten Weltkrieg und das Schicksal von Saschas Großvater – hat einen realen Hintergrund in Šenocaks Biografie. Im Essay *Mein Erbe spricht auch Deutsch* in seinem Buch *Deutschsein* erzählt er vom Onkel seiner Mutter, einem Hauptmann der Kavallerie, der im Winter 1914/1915 »an der sogenannten russischen Front«<sup>75</sup> gefallen ist. Das Osmanische Reich war wenige Monate davor an der Seite des Deutschen Reiches in den Ersten Weltkrieg eingetreten. In diesem Essay, mit dem Untertitel *Vergessene deutsch-türkische Verwandtschaften*, spricht Šenocak über

68 Ebd.

69 Ebd., S. 88 (*Aus der Gastarbeitertraum?*).

70 Ebd.

71 Ebd., S. 103 (*Deutschsein am Bosphorus*).

72 Ebd., S. 64 (*Der Hinterhof der deutschen Identität*).

73 Ebd., S. 65.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 172 (*Mein Erbe spricht auch Deutsch*).

die Generation seines Großvaters, die »den Kaftan ablegte, die fest daran glaubte, dass es möglich war, europäisch und muslimisch zugleich zu sein.«<sup>76</sup> Das Osmanische Reich wurde Ende des 19. Jahrhunderts modernisiert, die ersten Romane in der muslimischen Welt wurden geschrieben und in diesen Romanen, so Šenocak, tauchten plötzlich selbständig denkende Frauen auf.<sup>77</sup>

Das letzte der kursiv gesetzten Romankapitel leitet der fiktive Schriftsteller Sascha ungewöhnlich ein, indem er Aristoteles' Gedanken von der grundlegenden Distinktion zwischen Historie und Fiktion in Frage stellt: »Endlich fühlte ich mich in der Lage, die Geschichte so zu erzählen, wie sie sich ereignet hat. Sie könnte ungefähr so enden.«<sup>78</sup> In der Er-Form erzählt er über die letzten Stunden im Leben seines Großvaters. Er sitzt auf der Veranda seiner Villa auf der Insel. Aus Paris erreicht ihn der Brief der geliebten Frau, jener Armenierin, die er 1915 gerettet hat, die aber auf ihrer weiteren Flucht mehrmals vergewaltigt wurde. Sie wisse nicht, ob ihre zwanzigjährige Tochter ihr gemeinsames Kind ist oder von einem anderen Mann ist: »*Lebst du vielleicht noch, ohne daß ich es weiß? Hattest du nicht gesagt, du würdest mit deinem Leben Schluß machen, wenn wir nicht mehr zusammen sein können?*«<sup>79</sup> Der Großvater will auf der Insel seinem Leben ein Ende setzen, da er die Insel und die Ruhe auf der Insel liebt<sup>80</sup> – eine Liebe, die seine Frau und sein Sohn nicht mit ihm teilten. Er begeht Selbstmord aus Liebe zu der Armenierin, löst damit sein Versprechen ihr gegenüber ein und erweist sich als ehrenvoller Mensch. Obwohl er an dem Völkermord an den Armeniern beteiligt war, wird er dafür nicht bestraft.

Der Roman *Gefährliche Verwandtschaft* zeigt wesentliche Merkmale eines Familien- bzw. Generationenromans auf,<sup>81</sup> da hier der Vertreter der jüngsten Generation die Rolle des Rechercheurs übernimmt und die Geschichte seiner Familie durch drei Generationen (Großeltern – Eltern – Enkel) anhand von Fotos, (Zeugen-)Aussagen, Briefen und Tagebüchern

76 Ebd., S. 177.

77 Ebd., S. 176.

78 Šenocak: GV, S. 134.

79 Ebd., S. 136 (Kursivschrift im Original).

80 Ebd., S. 137. – Der Autor sagt über das Motiv der Insel in seinem Werk u.a. Folgendes: »Das ist etwas, was mich beschäftigt hat. Diese autonome auf den einzelnen, auf das Individuum hin orientierte Tradition.« (Cheesman: »*Einfach eine neue Form*«, S. 24).

81 Vgl. Löffler: *Die Familie*, S. 23: »Im Familienroman können Kinder und Enkel ihre Herkunft rekonstruieren, indem sie Rückschau halten auf die Zerstörung von Familienstrukturen durch Krieg, Verfolgung, Vertreibung, Flucht, Exil und Ausrottung. In diesem Format lässt sich alles unterbringen: Täter- und Opfergeschichten gleichermaßen, der Umgang mit der Schuld von Tätern wie mit dem Leid von Opfern.«

rekonstruiert.<sup>82</sup> Im Roman hat nur der Ich-Erzähler Vor- und Nachnamen, andere Figuren haben nur einen Vornamen oder sind namenlos. Die Handlungsorte haben eine gewisse historische Symbolik, wie etwa München und Berlin (KZ Dachau, Olympische Spiele 1972, Olympische Spiele 1936). In Istanbul werden Bezirke auf der asiatischen Seite der Stadt genannt, rural und geprägt von traditionellen Werten (Üsküdar und Çamlıca). Historische Ereignisse, auf die Bezug genommen wird, sind der Völkermord an den Armeniern (1915), das Attentat auf Talat Pascha (1921), die Schlacht von Gallipoli (1915–1916), Hitlers Machtergreifung, die Zeit des Nationalsozialismus und der Holocaust. Historische Persönlichkeiten, die im Roman indirekt erwähnt werden, sind Mustafa Kemal Pascha, Talat Pascha, Liman von Sander und Hitler.

Der Enkel Sascha Muhteschem, ein 44-jähriger Schriftsteller deutsch-jüdisch-türkischer Herkunft, setzt sich mit der Schreckensgeschichte seiner Familie auseinander, an der seine Großeltern und Eltern im Laufe des 20. Jahrhunderts entweder als Opfer oder als Täter beteiligt waren. Dazu sagt er: »Ich bin ein Enkel von Opfern und Tätern. Ich glaube nicht, daß Schuld übertragbar ist. Auch nicht von den Tätern auf die Opfer.«<sup>83</sup> Dayıoğlu-Yücel meint, dass trotz dieser Worte Sascha seinen Großvater von Schuld befreien will.<sup>84</sup>

Durch das ganze Werk hindurch sieht man einen verunsicherten Mann mit Teilidentitäten, der zwischen München, Berlin, Istanbul und Amerika reist und lebt; sein Nomadentum, das Gefühl der Unsicherheit und der Haltlosigkeit zeigt sich in der sonderbaren Anfangsszene des Romans. Er ist in einem Bus, der beschossen wurde. Auch er ist verwundet worden. Wenn er am nächsten Morgen aufwacht, hat er im Gesicht einen Pickel an der Stelle, wo ihn die Kugel traf. Man weiß nicht genau, ob das Saschas Traum war. Über das Geschehene äußert er sich mit diesen Worten: »Ich weiß nicht, warum ich in dem Bus war, der überfallen wurde. Ich weiß nicht, wohin ich fuhr. Ich weiß auch nicht, wo ich war.«<sup>85</sup> Zu dieser Szene schreibt Monika Shafi: »This emphatic assertion of disorientation, underscored by the triple anaphors, is a fitting introduction to a character that describes himself as a nomad and who until now apparently neither had the opportunity nor

82 Dayıoğlu-Yücel (*Von der Gastarbeit*, S. 91) spricht in diesem Bezug auch von der ›Väterliteratur‹, wenn man davon ausgeht, »dass auch die Vergangenheit von Migranten mit ihnen in die deutsche Gesellschaft migriert ist«.

83 Şenocak: GV, S. 40.

84 Dayıoğlu-Yücel: *Von der Gastarbeit*, S. 110.

85 Şenocak: GV, S. 7.

the desire to be grounded in professional or personal relationships.«<sup>86</sup> Nach Gesa Zinn begegnen wir im Roman drei Post-Identitäten (post-identities) – jener von Sascha, jener von Saschas Großvater sowie Deutschlands Post-Identität.<sup>87</sup>

Mit dem Ende des Romans – »Die Beerdigung findet im kleinen Kreis statt.«<sup>88</sup> – scheint Sascha ein Kapitel in seinem Leben zu schließen, aber das Gefühl des Lebens ›dazwischen‹, zwischen zwei Sprachen und zwei oder drei Identitäten bleibt in der märchenhaft und ironisch klingenden Frage hängen: »Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist am deutschesten im ganzen Land?«<sup>89</sup> Was und wer möchte man dann in Deutschland sein? Sascha erwähnt eine Anekdote – ein Veranstalter nannte ihn statt Muhteschem einen ›Möchtegern-Deutschen‹: »Das gefiel mir, das löste meine Identitätsprobleme auf einen Schlag.«<sup>90</sup>

Şenocaks Überlegungen aus seinen Essays überschneiden sich mit Saschas Ansichten über den erwünschten Trialog zwischen Deutschen, Türken und Juden in der heutigen deutschen Gesellschaft und in der deutschen (Migrations-)Literatur. Sowohl Şenocak als auch Muhteschem sind Schriftsteller türkischer bzw. deutsch-jüdisch-türkischer Herkunft in Deutschland. Laut Bodemann und Yurdakul hat Şenocak das türkisch-jüdische Verhältnis in Deutschland und die Vorbildfunktion der jüdischen Kultur und Gemeinschaft so scharfsinnig wie kein anderer türkischer Autor beschrieben, der beide Gruppen in einem »Trialog« mit den Deutschen sieht.<sup>91</sup> Muhteschems ironische Anmerkung über seine gefährlichen Verwandten wird durch zahlreiche historische Tatsachen im Bereich der von Stereotypen und Vorurteilen über das Eigene und das Fremde geprägten Beziehungen zwischen Deutschen, Juden und Türken begründet. Şenocaks Roman zeigt, wie man mit Schuld, Trauerarbeit und hybriden Identitäten, mit Ausländerfeindlichkeit und der Stellung der Minderheiten im heutigen multiethnischen und multikulturellen Deutschland umgehen kann.

86 Shafi: *Joint Ventures*, S. 207f.

87 Zinn: *Identity Narratives*, S. 108, 118.

88 Şenocak: GV, S. 137.

89 Ebd., S. 90. – Über die Ironisierung seines Helden siehe: Konzett/Şenocak: *Zafer Şenocak im Gespräch*, S. 135f.

90 Şenocak: GV, S. 130.

91 Bodemann/Yurdakul: *Geborgte Narrative*, S. 449.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Šenocak, Zafer: *Atlas des tropischen Deutschland. Essays*. Berlin: Babel Verlag Hund und Toker 1993.
- Šenocak, Zafer: *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*. Hamburg: edition Körber-Stiftung 2011.
- Šenocak, Zafer: *Gefährliche Verwandtschaft. Roman*. 3. Aufl. München: Babel Verlag Bülent Tulay 2016.
- Šenocak, Zafer: *In deinen Worten. Mutmaßungen über den Glauben meines Vaters*. München: Babel Verlag Bülent Tulay 2016.
- Šenocak, Zafer: *War Hitler Araber? Irreführungen an den Rand Europas. Essays*. Berlin: Babel Verlag Hund & van Uffelen 1994.
- Šenocak, Zafer: *Moja Evropa*. [Einführende Anmerkung, Auswahl und Übersetzung v. Dragoslav Dedović]. »Zeničke sveske«, Nr. 2 (2005). <[http://www.zesveske.ba/02\\_05/senocak.htm](http://www.zesveske.ba/02_05/senocak.htm)> (Zugriff: 10.10.2020).

### Sekundärliteratur

- Adelson, Leslie A.: *Touching Tales of Turks, Germans, and Jews: Cultural Alterity, Historical Narrative, and Literary Riddles for the 1990s*. »New German Critique« Nr. 80 (2000) (Special Issue on the Holocaust), S. 93–124.
- Arens, Hiltrud: *Family Secrets and Hybrid Identities: Rewriting the Past for the Future in Rafik Schami's »Reise zwischen Nacht und Morgen« and Zafer Senocak's »Gefährliche Verwandtschaft«*. »Colloquia Germanica«, Nr. 4 (*Transnational Writing in German*), Jg. 41 (2008) S. 295–313.
- Bodemann, Michal Y.; Yurdakul, Gökce: *Geborgte Narrative: Wie sich türkische Einwanderer an den Juden in Deutschland orientieren*. »Soziale Welt«, Nr. 4, Jg. 56 (2005), S. 441–451.
- Cheesman, Tom; Yeşilada, Karin E. (Hgg.): *Zafer Šenocak*. Cardiff: University Wales Press 2003.
- Cheesman, Tom: »*Einfach eine neue Form*«: Gespräch mit Zafer Šenocak. In: *Zafer Šenocak*. Hgg. Tom Cheesman, Karin E. Yeşilada. Cardiff: University Wales Press 2003, S. 19–30.
- Cheesman, Tom: *Ş/ß: Zafer Šenocak and the Civilization of Clashes*. In: *Zafer Šenocak*. Hgg. Tom Cheesman, Karin E. Yeşilada. Cardiff: University Wales Press 2003, S. 144–159.
- Chiellino, Carmine: *Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen*. In: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Hg. ders. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007 (Sonderausgabe), S. 51–62.
- Chiellino, Carmine: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*. In: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Hg. ders. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007 (Sonderausgabe), S. 387–398.
- Dayıoğlu-Yücel, Yasemin: *Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit. Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Šenocak, Özdamar, Ağaoğlu und der Online-Community vaybee!* Göttingen: Universitätsverlag 2005.
- Dedović, Dragoslav: *Zafer Šenocak u Sarajevu*. »Deutsche Welle«, 1.6.2005. <<https://www.dw.com/bs/zafer-%C5%9Fenocak-u-sarajevu/a-2505698>> (Zugriff: 2.9. 2020).
- Gilman, Sander L.: »*We're Not Jews*«: *Imagining Jewish History and Jewish Bodies in Contemporary Multicultural Literature*. »Modern Judaism« Nr. 2, Jg. 23 (2003), S. 126–155.

- Gutschke, Irmtraud. *Alles offen ohne Mauer*. »nd«, 8.1.1999. <<https://www.neues-deutschland.de/artikel/745749.alles-offen-ohne-mauer.html>> (Zugriff: 1.9.2020).
- Jordan, James: *Zafer Şenocak's Essays and Early Prose Fiction: From Collective Multiculturalism to Fragmented Cultural Identities*. In: *Zafer Şenocak*. Hgg. Tom Cheesman, Karin E. Yeşilada. Cardiff: University Wales Press 2003, S. 91–105.
- Konzett, Matthias; Şenocak, Zafer: *Zafer Şenocak im Gespräch*. »The German Quarterly«, Nr. 2, Jg. 76 (2003), S. 131–139.
- Konzett, Matthias: *Writing Against the Grain: Zafer Şenocak as Public Intellectual and Writer*. In: *Zafer Şenocak*. Hgg. Tom Cheesman, Karin E. Yeşilada. Cardiff: University Wales Press 2003, S. 43–60.
- Littler, Margaret: *Guilt, Victimhood, and Identity in Zafer Şenocak's »Gefährliche Verwandtschaft«*. »The German Quarterly«, Nr. 3, Jg. 78 (2005), S. 357–373.
- Littler, Margaret.: *The Fall of the Wall as Nonevent in Works by Emine Sevgi Özdamar and Zafer Şenocak*. »New German Critique«, Nr. 116 (*Transformations of German Cultural Identity, 1989–2009*) (2012), S. 47–62.
- Löffler, Sigrid: *Die Familie. Ein Roman: Geschrunpft und gestückelt, aber heilig: Familienromane I*. In: »Literaturen« 6/2006), S. 18–26.
- Shafi, Monika: *Joint Ventures: Identity Politics and Travel in Novels by Emine Sevgi Özdamar and Zafer Şenocak*. »Comparative Literature Studies«, Nr. 2 (*Intra-National Comparisons*), Jg. 40 (2003), S. 193–214.
- Şölçün, Sargut: *Literatur der türkischen Minderheit*. In: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Hg. Carmine Chiellino. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007 (Sonderausgabe), S. 135–152.
- Tekin, Özlem: *Die Lyrik Zafer Şenocaks im Kontext der deutschen Literatur*. »ZfWT« (Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks), Nr. 1, Jg. 8 (2016), S. 255–270.
- Völkermord an den Armeniern*. In: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*. <[https://de.wikipedia.org/wiki/V%C3%B6lkermord\\_an\\_den\\_Armeniern](https://de.wikipedia.org/wiki/V%C3%B6lkermord_an_den_Armeniern)> (Zugriff: 8.10.2020).
- Yeşilada, Karin: *Zafer Şenocak*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik, 58. Nachlieferung, Stand: 1.1.1998.
- Yeşilada, Karin E.: *Zafer Senocak: Outline Biography*. In: *Zafer Şenocak*. Hgg. Tom Cheesman, Karin E. Yeşilada. Cardiff: University Wales Press 2003, S. 16–18.
- Yeşilada, Karin E.: *Zafer Senocak: Bibliography*. In: *Zafer Şenocak*. Hgg. Tom Cheesman, Karin E. Yeşilada. Cardiff: University Wales Press 2003, S. 160–183.
- Yurdakul, Gökçe; Bodemann, Michal Y.: »We Don't Want To Be the Jews of Tomorrow«: *Jews and Turks in Germany after 9/11*. »German Politics & Society« Nr. 2 (79), Jg. 24 (2006), S. 44–67.
- Zafer Şenocak*. In: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*. <[https://de.wikipedia.org/wiki/Zafer\\_%C5%9Eenocak](https://de.wikipedia.org/wiki/Zafer_%C5%9Eenocak)> (Zugriff: 1.10.2020).
- Zinn, Gesa: *Identity Narratives in Zafer Senocak's »Gefährliche Verwandtschaft«*. »South Atlantic Review«, Nr. 3–4, Jg. 69 (2004), S. 107–120.





Milka Car | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, mcar@ffzg.hr

## Die Welthaltigkeit der Dokumentarliteratur

Zum dokumentarischen Verfahren im Roman *wir schlafen nicht* von Kathrin Röggla

In ihren im Wiener Rathaus gehaltenen Poetik-Vorlesungen unter dem Titel *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion* stellt Kathrin Röggla die Frage nach der Erzählbarkeit der Welt »in unserer globalen Netzwerkgesellschaft«. <sup>1</sup> In ihrem Text *wir schlafen nicht*, veröffentlicht 2004 mit der Gattungsbezeichnung Roman, ist der Gestus der Gattungshybridisierung als eine mögliche Antwort auf diese Frage zu lesen. Für die These von der Gattungshybridisierung spricht die Tatsache, dass der Text parallel auch als Hörbuch (gelesen von Kathrin Röggla und Hans Zischler) erschien, vom Bayerischen Rundfunk als Hörspiel gesendet und am Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführt wurde. Die erratische Romanform soll die Mechanismen und Diskurse des neoliberalen Kapitalismus widerspiegeln. Auf die in diesem hochgradig interdiskursiv aufgeladenen Roman repräsentierte Welt der ›Unternehmensberater‹ kommt Röggla in ihren poetologischen Texten immer wieder zu sprechen und reflektiert das

Die Welthaltigkeit im Roman *wir schlafen nicht* von Kathrin Röggla wird als ein Produkt des dokumentarischen Verfahrens verstanden: Es geht um die demonstrative Montage von Realitätspartikeln in dicht aufeinander folgenden Gesprächsprotokollen. Mit der Analysekategorie der Weltliteratur werden die Diskurse der Globalisierung als »eine Konfrontation mit bestimmten Teilen der Wirklichkeit« (K. Röggla) aufgefasst, wobei die Dialoge die gesellschaftlichen Regulativmechanismen der zeitgenössischen ›shell institutions‹ (A. Giddens) bloßstellen. Die dargestellten Globalisierungsprozesse positionieren die Dokumentarliteratur als ›an international literary system‹ (M. Rosendahl Thomsen).

1 Röggla: *Gespensterarbeit*, S. 23.

Thema der globalisierten Welt in Anlehnung an globalsoziologische, philosophische und diskurswissenschaftliche Theoreme. Dadurch entsteht eine Metaebene, auf der sich die Autorin autoreflexiv mit »Vermittlungsbedingungen im Zeitalter der Globalisierung«<sup>2</sup> befasst. Auf der Metaebene beruft sie sich auf die Kapitalismusanalysen von Guy Debord in *Die Gesellschaft des Spektakels*; Richard Sennetts<sup>3</sup> Thesen über omnipräente Flexibilität und soziale Mobilität aus seinem Buch *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*; Joseph Schumpeters Thesen über die schöpferische Zerstörung, wie auch auf bekannte kultursoziologische Theoretiker und Theoretikerinnen wie Naomi Klein, Ulrich Beck und andere. In der Forschung wurde diesbezüglich betont: »ihre Texte registrieren seismografisch den Zeitgeist und reflektieren ihn; zugleich reflektieren sie aber auch kulturwissenschaftliche Theorien, die ihn analysieren«.<sup>4</sup>

Hier werden ihre poetologischen Reflexionen für die Analyse der dokumentarischen Strategie im Roman *wir schlafen nicht* herangezogen. In diesem dokumentarischen Interviewroman, der die dokumentarische Tradition Alexander Kluges aufgreift und weiterentwickelt, wird der fiktiv gewordene Charakter des Realen in der von Fluidität, Offenheit und Undurchschaubarkeit der Strukturen geprägten »entdifferenzierten Weltgesellschaft«<sup>5</sup> zum Ausgangspunkt genommen, um die veränderten Bedingungen der literarischen Texte zu analysieren, ausgehend von der Feststellung Rögglas: »die welt der waren- und geldströme ist aber nicht mehr nur einfach die tatsächlichere welt, sie hat heute auch das fiktive geschluckt«.<sup>6</sup> Vor allem die These von der Undurchschaubarkeit des Neuen Kapitalismus führt zur Frage nach dem Potential der Literatur, eine global gewordene und zugleich fragmentierte Welt zu vermitteln. Es wird hier die These aufgestellt, dass die im Roman *wir schlafen nicht* geschilderte Weltgesellschaft in nuce Frederic Jamesons These von einem neuen soziokulturellen Raum des späten Kapitalismus entspricht, vor allem wenn man seiner These von der fortschreitenden ›Ästhetisierung des Sozialen‹<sup>7</sup> folgt. Im Roman werden die in zweijähriger Recherche der Autorin durchgeführten Interviews gesammelt und ästhetisch bearbeitet, um mit der Kategorie der literarisch produzierten Fiktionalität auf das Fiktive in einer konkreten gesellschaftli-

2 Schmeling/Schmitz-Emans/Walstra (Hgg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Vorwort der Herausgeber, S. 17.

3 Sennett: *Der flexible Mensch*.

4 Kormann: *Wer spricht?*, S. 124.

5 Beck: *Was ist Globalisierung?*, S. 179–183.

6 Röggl: *unsere gesamtgesundheit*.

7 Jameson: *Postmodernism*.

chen Situation hinzuweisen. Rögglas *wir schlafen nicht* stellt eine der ersten deutschsprachigen literarischen Reaktionen auf die Herausforderung der Globalisierung<sup>8</sup> dar und sucht in diesem antihierarchisch und antikanonisch geschriebenen Alternativtext eine neue literarische Sprache für die »zeiten, die sich durch das gefühl eines gewaltigen realitätsverlusts und dem daraus resultierenden hunger nach dem ›wirklichen leben‹ auszeichnen«. <sup>9</sup> Hier wird die Globalisierung mit dem Historiker Jürgen Osterhammel als ein »Sammelbegriff« »für konkret beschreibbare Strukturen und Interaktionen mit planetarischer Reichweite«<sup>10</sup> verstanden.

Das Gesprächsmaterial, das in Zusammenarbeit mit sieben typischen Repräsentanten der neoliberalen Arbeitsverhältnisse anhand von 25 längeren Interviews entstanden ist,<sup>11</sup> wird in 32 kurzen Kapiteln präsentiert, indem sechs mit ihrer Berufsbezeichnung angeführte Sprecherinnen und Sprecher – von ›praktikantin‹ bis zu ›senior associate‹ oder dem ›partner‹ – verschiedene Positionen einnehmen, die vorhandenen Hierarchien reflektieren und jeweils ihre eigenen Standpunkte zur Arbeitswelt vertreten. Die Spanne der dokumentierten Gesprächsthemen reicht von der Positionierung, über Betrieb, Standards, Lifestyle, Pleiten, Privatleben bis zur Schmerzvermeidung und Gespenstergeschichten und wird präzise strukturiert, um unterschiedliche Facetten des Arbeitslebens unter globalisierten Bedingungen aufzuzeichnen. Schon im einseitigen Einleitungskapitel unter dem objektivitätsversprechenden Titel »0. aufmerksamkeit« wird auf die Undurchschaubarkeit der globalen Machtstrukturen hingewiesen, denn der Interviewerin wurde von einer anonymen Sprecherinstanz geraten, sie solle sich in ihrer Suche nach Gesprächspartnern an Menschen wenden, »die gar nicht so sehr in erscheinung träten, zumindest zunächst, aber in wirklichkeit die fäden zögen«, <sup>12</sup> um erst daraus ihre Schlüsse zu ziehen. In der Folge wird aus den schnell wechselnden und auf den ersten Blick Unmittelbarkeit und Authentizität der gesprochenen Sprache suggerierenden Aussagen ein dynamischer Querschnitt erstellt, welcher einen Einblick in das Leben der Akteure der globalen Unternehmensberatungsagentur McKinsey eröffnet. Ihrem eigenen Verständnis nach sind diese Figuren »Topüberzeuger«<sup>13</sup> und bilden »[s]ozusagen die Speerspitze des neoliberalen Marktradikalismus, die mit ihrer Sprache, mit ihren Technologien und Rationalitäten

8 Berdet/Krilles/Chamayou-Kuhn/Yavuz: *Mondes en narration*.

9 Röggl: *eine stimme mit eigensinn*.

10 Osterhammel/Petersson: *Geschichte der Globalisierung*, S. 112.

11 Gürtler: *Kathrin Röggl*, S. 6.

12 Röggl: *wir schlafen nicht*, S. 7.

13 Röggl: *Stottern und Stolpern*, S. 331.

alles überziehen und diese Ödnis des verschärften Ökonomismus und Effizienzdenkens erzeugen.«<sup>14</sup> Die Sprache der Interviews enthüllt sich als eine ins Leere laufende Kommunikationsform der »pseudo-dialogs« oder der Quasi-Dialoge mit dem gesteigerten Tempo »of their nearly breathless speech [that] underlines the subordination of language to their fast-paced life«.<sup>15</sup> Alle Akteure der Gespräche treffen sich auf der Messe, aber auch sonst ist ihre Existenz durch »Nicht-Orte« charakterisiert: von »flughäfen, bahnhöfen – transiträumen eben«,<sup>16</sup> wie der Ethnologe Marc Augé die entfremdete Wirklichkeit der globalisierten Welt beschreibt. Ihr Status bleibt im »Raum des Reisenden« gefangen, einem transitorischen, unbeständigen Raum, der als »Archetypus des Nicht-Ortes«<sup>17</sup> gilt.

In der vorliegenden Arbeit werden die im Romantext aufgezeichneten Gespräche »mit consultants, coaches, key account menagerinnen, programmierern, praktikanten usw.«<sup>18</sup> als eine Metonymie für die Globalisierung in den neoliberalen Verhältnissen gelesen. In der Forschung wird Rögglas Roman als ein Beispiel für die neue Literatur der Arbeitswelt,<sup>19</sup> für die Schilderung der Katastrophen und Krisendiskurse<sup>20</sup> und Ausnahmezustände<sup>21</sup> analysiert oder formalästhetisch mit Darstellungen der ›wackeligen‹ Sprechposition<sup>22</sup> oder der Polyphonie<sup>23</sup> im Roman in Verbindung gebracht. Hier soll nun vor allem Rögglas dokumentarische Methode als eine Form der Suche nach den neuen realistischen und authentizitäts-schaffenden Formen des Erzählens in der globalisierten Welt in den Fokus gerückt werden. Ihre dokumentarische Strategie wird mit dem Begriff der Welthaltigkeit oder ›worlding‹<sup>24</sup> (Weltwerdung) bezeichnet, denn es geht um den Versuch, die Diskurse der Globalisierung literarisch zu erfassen.

14 Ebd., S. 43.

15 Wojno-Owczarska: *Global Crises*, S. 321.

16 Röggla: *wir schlafen nicht*, S. 98.

17 Augé: *Orte und Nicht-Orte*, S. 67.

18 Röggla: *wir schlafen nicht*, S. 7.

19 Balint: *Die Frage literaturhistorischer Genrezuordnungen*, S. 15–32.

20 Woyno-Owczarska: *Global Crisis*, S. 303–325.

21 Marx/Schöll (Hgg.): *Literatur im Ausnahmezustand*.

22 Kormann: *Wer spricht?*, S. 124–143.

23 Martin: *Kathrin Röggla*, S. 135.

24 »To world and to globalize, then, would have to be parsed in light of their subject agencies and their object predicates. World and globalization, thus, would be imputable actions, rather than anonymous phenomena. The virtue of imputability resides in the prospect of being able to trace responsibility and consequence, not as a mechanical cause and effect necessarily, but as motivation and outcome in an object relation of subject agency as it affects a phenomenon and makes it a/the world. [...] In the case of literature, the compelling question becomes, who carries out its worlding and why?« (Kadir: *To World, to Globalize*, S. 1.)

Für die Analyse der dokumentarischen Strategie werden insbesondere die Thesen Eva Kormanns<sup>25</sup> über die Erzählinstanz im Roman und Ute Gröbels über den dekonstruktiven Dokumentarismus<sup>26</sup> herangezogen, wie auch die These Michael Navratils<sup>27</sup> von der doppelten Diskursivität in *wir schlafen nicht*. Wenn dem spezifischen dokumentarischen Verfahren das Potenzial der Welthaltigkeit zugeschrieben wird, so wird die Dokumentarliteratur zugleich als »an international literary system«<sup>28</sup> betrachtet und auch als eine Form der Weltliteratur verstanden. Rögglas Roman wird als ein exemplarisches Beispiel für die Literatur im Zeitalter der Globalisierung<sup>29</sup> gelesen, da darin in erster Linie die transnationalen Arbeits-, Kommunikations-, und Lebensformen angesprochen werden, die im Roman als »yuppie-high-flyer-leben«<sup>30</sup> der mobilen Unternehmerberaterschicht konkretisiert werden: »all das short-sleeping, quick-eating und diese ganzen nummern. und das hotelgeschläfe, das buisness-class-gefliege, das first-class-gewohne.«<sup>31</sup> Ausgehend von der These von Doris Bachmann-Medick, nach der die ökonomischen und politischen Globalisierungsprozesse »die differenzierten kulturellen Selbstdarstellungs- und Überzeugungsleistungen von (literarischen) Texten«<sup>32</sup> erfordern, werden zwei Argumentationslinien verfolgt: Im ersten Schritt wird Rögglas dokumentarisches Verfahren mit Hilfe der Globalisierungstheorien analysiert, im zweiten Schritt ist auf die Welthaltigkeit der Dokumentarliteratur einzugehen.

Das Spannungsverhältnis von Faktischem und Fiktivem wird im Roman an einem äußerst konzentrierten Chronotopos erstellt: Der Schauplatz der Handlung ist strikt auf die Messe in Düsseldorf begrenzt, die dabei als ein Muster für das umfassende Netz der Weltgesellschaft fungiert. Auch die Erzählzeit ist auf die wenigen Tage beschränkt und wird durch die Distorsion der Gespräche beschleunigt. Durch die Auflösung der narrativen Sukzession lassen sich die chronologischen und diachronischen Achsen im Text frei kombinieren. Anhand des so repräsentierten ausschnitthaften Ganzen entsteht in Gesprächsfetzen das Bild einer »Weltgesellschaft«, die nach Ulrich Beck »ein durch Vielheit und Nicht-Integriertheit gekennzeichneter Welt-horizont« ist, der »in Kommunikation und Handeln hergestellt und bewahrt

25 Kormann: *Jelineks Tochter und das Medienspiel*, S. 229–245.

26 Gröbel: »short-sleeping, quick-eating and all that stuff«, S. 101–117.

27 Navratil: *Einspruch ohne Abbildung*, S. 143–161.

28 Rosendahl Thomsen: *Mapping World Literature*, S. 70.

29 Schmeling/Schmitz-Emans/Walstra (Hgg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*.

30 Röggl: *wir schlafen nicht*, S. 32.

31 Ebd., S. 37.

32 Bachman-Medick: *Multikultur oder kulturelle Differenzen?*, S. 262.

wird.«<sup>33</sup> Im Roman werden Prozesse der umfassenden Vernetzung wie auch der Entwicklung eines neuen und flexiblen, in unablässiger Transformation begriffenen Bewusstseins<sup>34</sup> aller Figuren aufgeworfen. Als das Schlüsselwort der Weltgesellschaft des 21. Jahrhunderts kommt das Wort Kommunikation im Text immer wieder vor und wird als eine selbstverständliche Bedingung der Weltwirtschaft postuliert und zugleich problematisiert, denn es geht um das Verfehlen der Kommunikation oder ihr einsträngiges Funktionieren. Das Phänomen der Globalisierung wird mit Assoziationsfeldern wie Weltwirtschaft<sup>35</sup> und Kommunikationstechnologie verbunden und im Text im Prisma der »miteinander und, noch mehr, gegeneinander und aneinander vorbei Redenden«<sup>36</sup> dargestellt. Somit repräsentiert die gewählte Sprechergruppe der Geschäftsleute auf der Messe das in der Soziologie von Roland Robertson als typisch für die globalisierte Welt aufgefasste Phänomen der »Universalisierung des Partikularen und Partikularisierung des Universalen«.<sup>37</sup> Namentlich werden die Erfahrungen der betreffenden Figuren angeführt, jedoch sind diese Erfahrungen beliebig austauschbar und somit repräsentativ für die Welt, in der »old-economy-fähigkeiten«<sup>38</sup> nicht mehr gültig sind, bzw. zur »unternehmersteinzeit«<sup>39</sup> gehören. Indes werden auch die Krisenerscheinungen augenfällig und werden von Figuren als »lähmungskreisläufe«,<sup>40</sup> »zwergenwachstum«, »katastrophe«, »zusammenbruch der deutschen wirtschaft«<sup>41</sup> angesprochen.

In stark verfremdeter Interview-Form mit Kleinschreibung und mit abrupt wechselnder Fokalisierung wird die äußerst geschlossene Welt der »bwler-deutsch«<sup>42</sup> sprechenden Akteure geschildert, die erstaunt die Tatsache kommentieren, dass die Interviewerin noch keine Messe besucht hat,<sup>43</sup> während sie sich zu gleicher Zeit selbstsicher auf ihrem eigenen »planeten«

33 Beck: *Was ist Globalisierung?*, S. 31.

34 Ebd., S. 44f.

35 »The economic crisis and deepening subordination of all aspects of life to economic circumstances seems to be just one of the aspects of the present global crisis which Kathrin Röggla depicts in her work.« (Wojno-Owczarska: *Global Crises*, S. 307.)

36 Röggla: *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion*, S. 391.

37 Osterhammel/Petersson: *Geschichte der Globalisierung*, S. 12.

38 Röggla: *wir schlafen nicht*, S. 61.

39 Ebd., S. 137.

40 Ebd., S. 62.

41 Ebd., S. 63.

42 Ebd., S. 219.

43 »»was? noch auf überhaupt keiner messe?« sie habe gar nicht gewußt, daß es solche leute noch geben würde.« (Ebd., S. 15.)



der »branche«,<sup>44</sup> der »sturmtruppenbewegen«<sup>45</sup> und des »fachjargons« in der eingeübten »irrsinnsstimmung«<sup>46</sup> unter »irrsinnsdruck«<sup>47</sup> bewegen und die Frage stellen »wer ist schon nicht auf adrenalin heutzutage?«;<sup>48</sup> in Gesprächen offen die »analgetika-kultur« oder »ein kleines alkoholproblem«<sup>49</sup> kommentieren und dabei 14 oder 16 Stunden pro Tag arbeiten, als ob dies eine Selbstverständlichkeit wäre, denn Schmerz »sei meistens ein zeichen für ungenügend übung«.<sup>50</sup> Gezeigt wird dadurch die typische Paradoxie der von den Menschen gemachten und gleichzeitig den Menschen entfremdeten globalisierten Welt, die zu gleicher Zeit geschlossen und jederzeit universal vernetzt ist. Dies wird von der Figur der ›praktikantin‹ im Roman angesprochen: »es gibt nur noch messehimmelsrichtungen, es gibt nur noch halle eins, zwei, drei und vier, [...]«. Nichtsdestotrotz agiert man unentwegt auf dem »kalvarienberg fernmündlicher kommunikation«.<sup>51</sup> Die Düsseldorfer Messe als der Schauplatz des Romans wird mit der Messe in ›san José‹ verglichen, was die globalen Verbindungen akzentuiert. Somit kann mit Elke Sturm-Trigonakis der Roman *wir schlafen nicht* als ein Beispiel für die Neue Weltliteratur analysiert werden, denn es geht darin um die »literarische Verarbeitung eines wie auch immer gearteten Globalisierungsdiskurses in den narrativen oder poetischen Zusammenhängen«.<sup>52</sup>

Zu verfolgen ist die Rhetorik der Globalität, die, folgt man Navratils Thesen, »doppelt« diskursiviert wird und als eine Form des ›Diskursdokumentarismus‹ zu betrachten ist. Im Roman *wir schlafen nicht* werden »soziale Zusammenhänge »durch sprachliche Formung und diskursive Praktiken mitbestimmt«<sup>53</sup> und sind insofern nicht als bloße Widerspiegelung der Thesen über ›new economy‹ zu lesen, obwohl man insbesondere das Kapitel unter dem Titel »gespenster« als eine Illustration der Thesen des Soziologen Anthony Giddens aus seinem Buch *Runaway World* lesen kann oder die Beschreibungen des McKinsey-Unternehmens direkt mit Richard Sennetts Ausführungen zur Kultur des Neuen Kapitalismus<sup>54</sup> zu vergleichen sind. Es geht vielmehr um die literarische Resonanz der Un-

44 Ebd., S. 11.

45 Ebd., S. 10.

46 Ebd., S. 129.

47 Ebd., S. 175.

48 Ebd., S. 126.

49 Ebd., S. 187.

50 Ebd., S. 149.

51 Ebd., S. 16.

52 Sturm-Trigonakis: *Global playing in der Literatur*, S. 20.

53 Navratil: *Einspruch ohne Abbildung*, S. 149.

54 Sennett: *The Culture of the New Capitalism*, S. 55–58.



durchschaubarkeit diskursiv strukturierter Gesetzmäßigkeiten und nicht um die »sogenannte Wirklichkeit«, denn ihr kann und muss die Literatur »niemals gerecht werden«, nach Röggl ist das »auch nicht ihr Auftrag«. <sup>55</sup> Vielmehr wird der Umgang mit der Sprache und der Individuation mittels Sprache im posthistorischen und postfaktischen Zeitalter erforscht und zwar in Form »einer künstlerisch-sprachlichen Diskursivität, die ihrerseits auf die spezifischen Ordnungen gesellschaftlicher Diskurse und die daraus resultierenden Machteffekte reagiert« <sup>56</sup> und somit eine multizentrische Welt der internationalen Organisationen, Korporationen und Geschäftsstrategien mit ihren sozialen Folgen abbildet. Als zentral für dieses Anliegen kann das 24. Kapitel unter dem Titel »wir schlafen nicht« betrachtet werden, in dem die Erwartungen der Effizienz, Verfügbarkeit und Arbeitsbereitschaft mit den existentiellen Bedingungen und zukünftigen Unsicherheiten der einzelnen Figuren zusammenprallen, womit der Horizont ihrer ungewissen Zukunft angesprochen wird. Dies deckt sich mit der Definition der Weltrisikogesellschaft von Ulrich Beck nach der die Vergangenheit ihre »Determinationskraft« für die heutige Gesellschaft verloren hat. Stattdessen wird man mit der Zukunftserwartungen konfrontiert, die als »etwas nicht Existentes, Konstruiertes, Fiktives als Ursache gegenwärtigen Erlebens und Handelns« <sup>57</sup> eine ungeahnte Herausforderung für die Gesellschaft wie auch für den Einzelnen vorstellen. Die dadurch hervorgerufene und in diesem Kapitel angesprochene Überförderung und die dazugehörigen »schlafentzugsexperimente« <sup>58</sup> werden von der Figur des »partners« dabei nicht als ein »ausnahmestandard«, sondern als »normalzustand« definiert, womit die Weltrisikogesellschaft von Protagonisten ganz interiorisiert und als solche auch legitimiert wird.

So ist etwa die Sprache der Manager nicht nur von Anglizismen durchsät, sondern es kommt immer wieder zu zahlreichen Neuschöpfungen, die aus dem Kontext der Manageridioms und Effizienzsteigerung gerissen werden und dadurch eine neue ästhetische Qualität gewinnen. Die Rede ist von »dienstleistungsderwisch«, <sup>59</sup> »geldguru«, »natur-mckinseys und die kunst-mckinseys«, »rationalisierungsfuror und kündigungswahnsinn« <sup>60</sup> bis zur »lebendigkeitsschmiere«. <sup>61</sup> Des Weiteren kommen auf der Messe Figuren

55 Röggl: *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion*, S. 386.

56 Navratil: *Einspruch ohne Abbildung*, S. 150.

57 Beck: *Was ist Globalisierung?*, S. 171.

58 Röggl: *wir schlafen nicht*, S. 178.

59 Ebd., S. 17.

60 Ebd., S. 91.

61 Ebd., S. 198.

wie »messehippie«, »linuxjungs« oder »internetkanzler«<sup>62</sup> – Figuren, die als eine Art der Ikonographie der Messe fungieren, jedoch zugleich auf die Irrealität dieser geschlossen-universellen Welt hinweisen. Auch die immer wieder vorkommenden repetitiven Ausdrücke, Sätze oder ganze Absätze<sup>63</sup> bilden den hektischen Rhythmus des Arbeitsalltags ab, zugleich haben sie auch eine Verfremdungsfunktion, denn der Wiederholungszwang entlarvt sie als formelhaft und eigentlich inhaltsleer. Zu verfolgen ist der inhärente »Redezwang« der Figuren, den Röggl in ihrer Essenpoetik als »sozial gesteuert und sozial hervorgebracht«<sup>64</sup> bezeichnet, bzw. er ist als entindividualisiert zu betrachten.

Zugleich wird in den zitierten Sprechpassagen das dokumentarische Material mit Mitteln »der Montage, der Zuspitzung, Überzeichnung, Übercodierung, der Parodie, Inversion, Katachrese, rhythmischen Verdichtung«<sup>65</sup> ästhetisch bearbeitet. Das ist der Kern der dokumentarischen Poetik von Kathrin Röggl, die die falsche Vorstellung von Dokumentarismus mit bloßer Abbildfunktion als eine Kümmerform<sup>66</sup> des Realismus kritisiert. Stattdessen betont sie den ästhetischen Charakter des dokumentierten Materials und hebt »eine Form von inszenierter Mündlichkeit im Text« hervor, die »als Markierung für Authentizität oder ihren Wirklichkeitsbezug«<sup>67</sup> fungiert. Im Sinne der dokumentarischen Strategie ist die reflektierende Instanz der Interviewerin hervorzuheben, denn mit ihr wird die metareflexive Ebene aktiviert, vor allem in der avantgardistischen Geste der Verfremdung der Sprache und der Aktivierung der Rezipientenrolle, womit die innertextuelle Grenze überschritten wird:

Aber wer spricht im Text noch mit wem? Wer ist der strenggenommene Interviewpartner, wer wird vom wem beim Reden beobachtet, wessen Mündlichkeit bleibt im Raum, wenn ich die indirekte Rede, den Konjunktiv einbringe? Also wer zitiert hier wen und wer hört zu? Wer suggeriert hier Neutralität, eine Außenposition, und wer will gehört werden? Was will sich überhaupt ständig Gehör verschaffen, welches Monster?<sup>68</sup>

Damit rekurriert sie, wie M. Navratil überzeugend ausgeführt hat, auf die Tradition der Dokumentarliteratur, die »als Genre sowohl historisch als

62 Ebd., S. 101.

63 Vgl. zu dieser These die Wiederholungen des Partners im dialogisch gestalteten Kapitel 18 unter dem Titel »das gerät (der partner und der senior associate)«: »abschließend wollte er sagen: ›nein, so geht es nicht« (ebd., S. 135) – ein Satz, der auf dieser Seite sogar vier Mal in gleicher oder leicht abgewandelter Form wiederholt wird.

64 Röggl: *Essenpoetik*, S. 16.

65 Röggl: *Reality Bites*, S. 409.

66 Ebd., S. 385.

67 Ebd., S. 316.

68 Röggl: *Essenpoetik*, S. 33.

auch referenztheoretisch für eine Problematisierung des Verhältnisses von Realität, Fiktion und Politik«<sup>69</sup> steht. Aktiviert wird mit dem dokumentarischen Verfahren der für die Dokumentarliteratur eigentlich typische, zwischen Referenz und Fiktion pendelnde Lesemodus, wobei die Asymmetrien der jeweiligen Sprecher- und Zuhörerpositionen zum Ausdruck kommen. In ihrem Verfahren beruft sie sich auch auf die maieutische Tradition der Gesprächsführung und betont die eigene subjektive Position, bzw. ihr »Affiziertsein«, wie auch die performative Seite der Dialoge als eine Reinszenierung mit dem Ziel, »auf dem ästhetischen Feld mit ästhetischen Mitteln eine sehr spezielle Form von Kritik zu erzeugen«.<sup>70</sup> Ihre dokumentarische Praxis ist dabei »eine journalistische oder kulturalanthropologische«,<sup>71</sup> die die Autorin als einen »Aushandlungsraum«<sup>72</sup> versteht und »direkt mit dem Rezeptionskontext«<sup>73</sup> verbindet. Um die Distanz der doppelten Vermittlung zu schaffen, wird durchgehend indirekte Rede eingesetzt, was die Aussagen verfremdet und sie gleichzeitig einander angleicht, denn man kann das Subjekt und das Objekt der Rede schwer voneinander unterscheiden. In der Tat geht es um eine »Verschiebung ins Indirekte« oder auch um eine »Distanznahme zum Sprecher«,<sup>74</sup> bzw. um Erzählverfahren, die Röggl in ihrer *Essenpoetik* als notwendige Bestandteile ihres Verfahrens reflektiert. An einer Stelle im Roman wird die ›online-redakteurin‹ mit ihren eigenen Interview-Erfahrungen zitiert, in denen Menschen zum Reden gebracht werden, »doch in wirklichkeit reden sie nicht, sie tun nur so als ob«.<sup>75</sup> Diese Aussage weist auf den doppelbödigen Status der Sprache der Figuren hin, bzw. dadurch wird die Glaubwürdigkeit ihrer scheinbar so selbstsicheren Aussagen unterhöhlt.

Den Ausgangspunkt für eine solche Form der Sprachkritik stellt nicht nur die österreichische Tradition des gesteigerten literarischen Sprachbewusstseins dar; sie schöpft vielmehr aus den poststrukturalistischen Governmentality Studies, die sich in Weiterführung der Thesen von Michael Foucault und den Analysen der neoliberalen Diskurspraktiken entwickelt haben und eine Brücke zwischen stark an den Diskursen orientierten poststrukturalistischen Kulturtheorien und Erforschungen objektiver ökonomischer Verhältnisse schlagen. So beruft sich Röggl in ihrer *Essenpoetik*

69 Navratil: *Einspruch ohne Abbildung*, S. 147.

70 Röggl: *Reality Bites*, S. 320.

71 Stuhlmann: »Kleine Textmonster«, S. 198.

72 Röggl: *Essenpoetik*, S. 40.

73 Ebd., S. 41.

74 Ebd., S. 54.

75 Röggl: *wir schlafen nicht*, S. 113.

auf Foucault als »Wahrheitsdiskurs- und Macht Foucault, der »Wille zum Wissen«-Foucault, der »Sprechzwang Foucault«. <sup>76</sup> Damit wird auch die These Ute Gröbels zur Kritik des Neoliberalismus »and it's ›technologies of the self‹ as outlined by Michel Foucault in ›Gouvernementality‹ [bestätigt]. She investigates the rhetoric of this political-economic ideology and its impacts on the lives, thoughts and emotions of individuals.« <sup>77</sup> Der Dokumentarismus erweist sich als eine Textstrategie, die anhand der Inszenierung »authentischer Effekte« <sup>78</sup> entsteht und ihr imaginäres Potenzial enthüllt. Sie zielt auf die Darstellung der Realität, jedoch kann die Realität nur als ein Effekt der Derealisierungsstrategien dargestellt werden. Dafür wird jegliche Abbildfunktion des herkömmlichen Realismus aufgegeben: »Literarische Diskursivität wird hier nicht zur Faktizität der Realität hinzuaddiert; vielmehr wird sie in Form eines ästhetischen Aushandlungsprozesses mit der Diskurslogik der Realität selbst parallelgeführt.« <sup>79</sup> Die Individuationsprozesse können in einer als konstruiert verstandenen Wirklichkeit erst als Produkte eines machtbesetzten Diskursnetzes verstanden werden. Sie zeigen auf, wie mit der repetitiven Überzeugungsmacht der Sprache das reibungslose Funktionieren der globalisierten Welt in Gang gesetzt wird. Insofern gibt es keinen Ausweg oder Freiraum, sondern das Individuum wird vom funktionalen Ganzen verschluckt, wobei die eigene Position <sup>80</sup> in diesem System nie eindeutig zu bestimmen ist.

Dieser Einsicht entspricht der denaturalisierte Raum, in welchem die Gespräche geführt werden. Die Körperlichkeit und die existentiellen humanen Bedingungen spielen sicherlich eine wichtige Rolle und werden schon im Titel im Modus der Verneinung und Erschöpfung ausdrücklich hervorgehoben, jedoch werden sie zugleich negiert, denn die körperliche Präsenz bezieht sich vor allem auf die Frage nach der Möglichkeit ihrer funktionalen Eingliederung im Arbeitsumfeld. Vielsagend ist auch, dass die Messe als der Arbeitsplatz auf keine Weise konkretisiert wird. Auch die Natur außerhalb des Messegeländes wird gar nicht beschrieben, was sich mit den Globalisierungsthese deckt: »Neo-worlds are artificial spaces, built environments, coded milieux.« <sup>81</sup> Stattdessen kommen im Text nur

76 Röggl: *Essenpoetik*, S. 12.

77 Gröbel: ›short-sleeping, quick-eating and all that stuff‹, S. 106.

78 Röggl: *Reality Bites*, S. 387.

79 Navratil: *Einspruch ohne Abbildung*, S. 152.

80 »ihre eigene position zeigen sie dir nicht, du wirst immer das gefühl haben, du siehst sie nicht.« Röggl: *wir schlafen nicht*, S. 114.

81 Luke: *New World Order*, S. 104. Die Neo-Welt wird als Produkt der global expandierenden Austausches definiert: »No longer grounded to one planetary space, one ethno-national location or

vage Anspielungen auf die Klimaverhältnisse vor, die wiederum nur als ein Echo der Globalisierungsdiskurse zu verstehen sind. Dargestellt wird somit eine Welt, die nur im betreffenden Moment am Messegelände entsteht und sich hektisch bewegt und somit auch ein Abbild der aseptisch abgeriegelten Bürotürme des korporativen Lebens bildet. Dieser aseptische, diskursiv produzierte Raum ruft die Vorstellung eines posthumanen Zustandes herbei.

Gegen Ende des Romans, gelenkt durch die von der Interviewerin postulierten Themen wie Koma, Gedächtnis, Gespenster oder Exit-Szenarium, »scheinen sich diese Figuren als Individuen gewissermaßen zu verflüchtigen«,<sup>82</sup> womit das Ungewisse und Unheimliche in den Prozessen der Globalisierung suggeriert wird. Es kommt am Ende des Textes in der Tat zu einem Selbstmord, implizit wird damit die Tragik des gescheiterten Anpassungsprozesses oder einer verunmöglichten Individuation geschildert. Im Aufbau der Interviews und ihrer Steigerung zur existentiellen Tragik hinter der Fassade des vielbeschäftigten Alltags werden die Regeln des klassischen Dramas erkennbar, nach denen die Katastrophe am Ende erfolgt: »ja, es sei der permanente kriegszustand gewesen, der hier den ausschlag gegeben habe. die permanente katastrophe, in die man gut eingearbeitet gewesen sei.«<sup>83</sup> Allmählich verwandelt sich der scheinbar neutral gehaltene Messebericht zu einer »Geistergeschichte aus der Gegenwart«,<sup>84</sup> denn thematisiert wird das Verschwinden des Subjekts in der Welt der neoliberalen Ökonomie im Modus der »Unsagbarkeiten«<sup>85</sup>: »ja, man selbst sehe sich nicht als gespenst, diese definition würde von erstmals von außen kommen«. <sup>86</sup> Genremäßig kommt der Text einer »Zombiestory«<sup>87</sup> in der verdächtigen »bürostill«<sup>88</sup> nahe, in der die Figuren<sup>89</sup> als austauschbar geschildert und die Stimmen der Sprechenden ununterscheidbar werden, mit ihrer Vielfältigkeit jedoch »ein vampirhaftes Verhältnis«<sup>90</sup> zu Sprache enthüllen.

one environmental site, those semi-imaginary/semi-concrete neo-worlds form with their own diverse technoregions of socioeconomically re-engineered cultural space.« (Ebd., S. 103.)

82 Navratil: *Einspruch ohne Abbildung*, S. 157.

83 Röggla: *wir schlafen nicht*, S. 214.

84 Röggla: *Essenpoetik*, S. 23.

85 Ebd.

86 Röggla: *wir schlafen nicht*, S. 201.

87 Röggla: *Essenpoetik*, S. 33.

88 Röggla: *wir schlafen nicht*, S. 207.

89 Vgl. etwa die folgende Stelle: »der senior associate: er glaube, er sei schon länger verstorben. bei der redakteurin würde er mal so tippen: ende der 80er jahre, so wie die aufgetreten sei, [...]« (Ebd., S. 203.)

90 Röggla: *besser wäre: keine*, S. 311.

Angesichts einer solchen Schilderung der Geschäftswelt stellt sich die Frage: Ist die globalisierte Welt eine Welt, in der die kontingenten Prozesse das Individuelle verdeckt haben, so dass es keine klaren Trennlinien mehr gibt, »sondern nur noch Outsider bei einem gespenstischen Treiben, das niemand mehr in den Griff bekommt?«<sup>91</sup> Liest man die an der Messe geführten Gespräche als eine Metonymie für Globalisierung, kommt man zu einem kritischen Befund über die Weltgesellschaft in der Flüchtigen (Bau- man) oder Zweiten (Ulrich Beck, Anthony Giddens) Moderne, über die »nicht-territorial fixierte, nicht-integrierte, nicht-exklusive Gesellschaft«,<sup>92</sup> wobei man Gesellschaft als »*Vielheit ohne Einheit*«<sup>93</sup> begreifen kann. Diese kritische Bestandsaufnahme korrespondiert mit globalen kulturkritischen Analysen, entspringt jedoch dem im Text getragenen Konnex von Literatur, Ästhetik und Politik. Wenn Ursula Geitner<sup>94</sup> an die Etymologie des Wortes Dokuments als Lehre erinnert, wird damit das Potential der Literatur angesprochen, sich mit zeitgenössischen Phänomenen auseinanderzusetzen, denen man »mit ästhetischer Linearität, Eindeutigkeitsnarrationen nicht beikommen kann«. <sup>95</sup> So wird die globalisierte oder entfesselte Welt (Giddens) als ein Produkt der vielfach miteinander verflochtenen Diskurse und Narrationen repräsentiert. Damit kann man Rögglas Roman mit Dieter Lampings Konzept der soziologischen und politischen Weltliteratur verbinden, die thematisch am »globalen Diskurs«<sup>96</sup> über Vielheit und Kontingenz teilnimmt, dabei jedoch in erster Linie ein »literarisches Faktum«<sup>97</sup> bleibt, indem sie sich mit ihren spezifisch literarischen und ästhetischen Mitteln mit der unablässigen Dynamik der sich schnell verändernden und wechselseitig vernetzten Weltgesellschaft auseinandersetzt. Einem thematisch und formalästhetisch so formulierten Weltbezug oder der Welthaltigkeit wohnt ein performatives Moment inne. Es geht nicht nur um die bloße Reproduktion der globalisierten Welt, sondern um die Herstellung einer ›Gegenöffentlichkeit‹ im Sinne Alexander Kluges, die mit der Aufgabe verbunden ist, die kollektiven und individuellen Wünsche und Phantasien mit objektiven gesellschaftlichen Gegebenheiten zusammenzuführen.

91 Röggl: *Der Gespensterfilm*, S. 37.

92 Beck: *Was ist Globalisierung?*, S. 178.

93 Ebd., S. 28. Hervorh. i.O.

94 »Eine Botschaft oder warnende Lehre (lat. *documentum*: Lehre, auch Warnung) wird hier ebenso wenig greifbar wie eine Realität, die sich selbst bezeugte (*documentum*: Zeugnis, Beweis).« (Geitner: *Power-Point Präsentation*, S. 45.)

95 Röggl: *Essenpoetik*, S. 57.

96 Lamping: *Die Welt der Weltliteratur*, S. 171.

97 Ebd., S. 170.



Dieses Verfahren wird von Kluge als eine neue, dokumentarisch verankerte realistische Methode beschrieben:

Entweder erzählt die gesellschaftliche Geschichte ihren Real-Roman, ohne Rücksicht auf die Menschen, oder aber Menschen erzählen ihre Gegengeschichte. Das können sie aber nicht, es sei denn in den Komplexitätsgraden der Realität. Das fordert im wörtlichsten Sinne den ›Kunstgegenstand‹, ein Aggregat von Kunstgegenständen. Sinnlichkeit als Methode ist kein gesellschaftliches Naturprodukt.<sup>98</sup>

In der dialektischen Zusammenführung von globalisierter Realität und Dokumentarliteratur werden die Aporien der Globalisierung reflektiert. Mit der Anordnung des vorgefundenen dokumentarischen Materials, die auf seine Welthaltigkeit hindeutet, wird die »Inszenierung der zu kritisierenden technokratischen Gruppenjargons als *Inszenierung*«<sup>99</sup> im Roman *wir schlafen nicht* in der Tat zum »window[] on the world«,<sup>100</sup> was nach David Damrosch einen Text der Weltliteratur kennzeichnet.

## Literaturverzeichnis

- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt/M.: Fischer 1994.
- Bachman-Medick, Doris: *Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive*. In: Dies: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. 2. Aufl. Stuttgart: Francke UTB 2004, S. 262–298.
- Balint, Iuditha: *Die Frage literaturhistorischer Genrezuordnungen. E. Runges »Bottroper Protokolle« (1968) und K. Rögglas »wir schlafen nicht« (2004)*. In: Kathrin Röggla. *Edition Text und Kritik*. Hgg. Iuditha Balint, Tanja Nusser, Rolf Parr. München: Boorberg 2017, S. 15–32.
- Beck, Ulrich: *Was ist Globalisierung?* Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.
- Berdet, Marc; Krilles, Peter; Chamayou-Kuhn, Cécile; Yavuz, Perin Emel: *Mondes en narration*. OpenEdition Journals. <<https://doi.org/10.4000/trajectoires.391>> (Zugriff: 22.6.2020).
- Damrosch, David: *Frames for World Literature*. In: *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hgg. Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer. Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 469–515.
- Geitner, Ursula: *Power-Point Präsentation*. In: »Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur« 15 (2007), S. 45–47.

98 Kluge: *Die schärfste Ideologie*, S. 134. S. auch: »Das Bedürfnis liegt darin, Tatsachen mit Vorstellungskraft zu verbinden, Wünsche und Rebellion gegen Tatsachen als öffentliche Realitäten, [...] zu erfahren.«

99 Kupczynska: *Nachaltigkeit*, S. 214.

100 Damrosch: *Frames for World Literature*, S. 501.



- Giddens, Anthony: *Runaway world: how globalisation is reshaping our lives*. New York: Routledge 2003.
- Gröbel, Ute: ›short-sleeping, quick-eating and all that stuff‹ – Kathrin Röggl's Novel ›we never sleep‹ and ›Deconstructive Documentarism‹. In: *Fiction/Realities. New Forms of Interactions*. Hgg. Jörg von Brincken, Ute Gröbel, Irina Schulzki. Berlin: Lang 2011, S. 101–117.
- Gürtler, Christa: *Kathrin Röggl*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Stand: 15.9.2017, S. 1–18.
- Honold, Alexander: *Literatur in der Globalisierung – Globalisierung in der Literatur*. »Germanistik.ch«, Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft. <[http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Literatur\\_in\\_der\\_Globalisierung](http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Literatur_in_der_Globalisierung)> (Februar 2010) (Zugriff: 19.12.2020).
- Jameson, Frederic: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press 1992.
- Kadir, Djelal: *To World, to Globalize – Comparative Literature's Crossroads*. »Comparative Literature Studies« 41/1 (2004), S. 1–9.
- Kluge, Alexander: *Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft* (1975). In: ders.: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hg. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 1999, S. 127–134.
- Kormann, Eva: *Jelineks Tochter und das Medienspiel. Zu Kathrin Röggl's »wir schlafen nicht«*. In: *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Hgg. Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen, Sandy Feldbacher. Berlin: Frank & Timme 2006, S. 229–245.
- Kormann, Eva: *Wer spricht? Zur ›wackeligen‹ Sprechposition bei Kathrin Röggl*. In: *Kathrin Röggl*. edition text + kritik. Hgg. Juditha Balint, Tanja Nusser, Rolf Parr. München: Boorberg 2017, S. 124–143.
- Kupczynska, Kalina: *Nachhaltigkeit in der Literatur. Kathrin Röggl's poetologisches Programm*. In: *Österreichische Gegenwartsliteratur*. »Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur« 138–139 (2015). Hg. Hermann Korte, S. 208–216.
- Lamping, Dieter: *Die Welt der Weltliteratur. Denotationen und Konnotationen eines suggestiven Begriffs*. In: *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Hgg. Christian Moser, Linda Simonis. Göttingen: V&R Unipress 2014, S. 169–179.
- Luke, Timothy W.: *New World Order or Neo-World Orders: Power, Politics and Ideology in Informationalizing Glocalities*. In: *Global Modernities*. Hgg. Mike Featherstone, Scott Lash, Roland Robertson. London: Sage Publications 1992, S. 91–107.
- Marx, Friedhelm; Schöll, Julia (Hgg.): *Literatur im Ausnahmezustand. Beiträge zum Werk Kathrin Röggl*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (=Literatur & Gegenwart, Bd. 2).
- Martin, Elaine: *New-Economy Zombies. Kathrin Röggl's wir schlafen nicht*. In: *Transitions. Emerging Women Writers in German-language Literature*. Hgg. Valerie Heffernan, Gillian Pye. Amsterdam, New York: Rodopi 2013, S. 131–148.
- Navratil, Michael: *Einspruch ohne Abbildung. Zur doppelten Diskursivität von Kathrin Röggl's Dokumentarismus*. In: *Kathrin Röggl*. edition text + kritik. Hgg. Juditha Balint, Tanja Nusser, Rolf Parr. München: Boorberg 2017, S. 143–161.
- Osterhammel, Jürgen; Petersson, Niels P.: *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*. München: C. H. Beck 2003.

- Rosendahl Thomsen, Mads: *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London, New York: Continuum 2008.
- Röggla, Kathrin: *Der Gespensterfilm*. In: dies.: *besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2013, S. 32–43.
- Röggla, Kathrin: *eine stimme mit eigensinn*. In: Kathrin Röggla. *Texte, Bühne, Äther*. <<https://www.kathrin-roeggla.de/meta/eine-stimme-mit-eigensinn>> (Zugriff: 18.6.2019).
- Röggla, Kathrin: *Essenpoetik. Drei Vorlesungen als Poet in Residence an der Universität Duisburg-Essen, 1.–5. Dezember 2014*. In: *Das digitale Röggla-Archiv*. <<http://roeggla.net/wp-content/uploads/2015/12/roeggla-essenpoetik.pdf>> (Zugriff: 21.6.2020).
- Röggla, Kathrin: *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiction. Wiener Vorlesungen im Rathaus*. Wien: Picus 2009.
- Röggla, Kathrin: *Reality Bites. In der Gerüchteküche*. In: Dies.: *besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2013, S. 383–410.
- Röggla, Kathrin: *Stottern und Stolpern. Strategien einer literarischen Gesprächsführung*. In: dies.: *besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2013, S. 307–363.
- Röggla, Kathrin: *unsere gesamtgesundheit. rede zum italo-svevo-preis 2001*. In: Kathrin Röggla. *Texte, Bühne, Äther*. <<https://www.kathrin-roeggla.de/meta/unsere-gesamtgesundheit>> (Zugriff: 18.6.2020).
- Röggla, Kathrin: *wir schlafen nicht*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2006.
- Schmeling, Manfred; Schmitz-Emans, Monika; Walstra, Kerst (Hgg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Sennett, Richard: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin, München: Goldman 2001.
- Stuhlmann, Andreas: »Kleine Textmonster«. *Zu Kathrin Rögglas poetischem Verfahren*. In: Kathrin Röggla. *Edition Text und Kritik*. Hgg. Iuditha Balint, Tanja Nusser, Rolf Parr. München: Boorberg 2017, S. 79–107.
- Sturm-Trigonakis, Elke: *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Wojno-Owczarska, Ewa: *Global Crises in Ernst Wilhelm Händler's »Wenn wir sterben (When We Die)« and Kathrin Röggla's »wir schlafen nicht (we never sleep)«*. »Comparative Literature Studies« 2 (2018), S. 303–325.

Jürgen Brokoff | Freie Universität Berlin, brokoff@zedat.fu-berlin.de

## Erinnerung und Trauma in Herta Müllers Roman *Atemschaukel*

### 1. Schreiben in einer interkulturellen Situation

Unverkennbar ist die deutschsprachige Gegenwartsliteratur in den letzten dreißig Jahren internationaler geworden.<sup>1</sup> Das hat mit dem Zusammenwachsen der europäischen Staaten zu tun, aber auch mit den unterschiedlichen Herkünften und Herkunftsgeschichten der Autorinnen und Autoren, die seither ihre Texte auf Deutsch verfassen. Ob sie aus dem ehemaligen Jugoslawien oder Rumänien, aus der Türkei oder aus Japan stammen: die Werke dieser Schriftsteller sind zu einem integralen Bestandteil der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur geworden. Dabei ist es eher von untergeordneter Bedeutung, ob es sich um Autoren mit ›Migrationshintergrund‹ (so der im deutschen Sprachraum geläufige Begriff) oder um Schriftsteller handelt, die einer ›deutschen Minderheit‹ angehören. Entscheidend ist nicht die ethnische Zugehörigkeit, sondern die

Der Beitrag geht interkulturellen Schreibsituationen am Beispiel von Herta Müller und ihrem Roman *Atemschaukel* nach. Das Verhältnis von Schreibprozess und traumatischen Erfahrungen nimmt dabei auch aus poetologischer Perspektive eine zentrale Stelle ein. In den Texten von H. Müller lassen sich zwei spezifische Themenbereiche beobachten: (1) eine analytische Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft als Angehörige der deutschen Minderheit der Banater Schwaben, wobei die ›NS-Zeit‹ einen der Schwerpunkte bildet; (2) das ›beschädigte Leben‹ als Folge der Drangsalierung durch den rumänischen Geheimdienst – ein Themenkomplex, der auch lange nach dem Ende der Ceaușescu-Diktatur bei Herta Müller Aktualität behält.

1 Der nachfolgende Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den ich im Oktober 2015 auf einer von Marijan Bobinac organisierten Tagung in Lovran gehalten habe.

*interkulturelle Schreibsituation* an den Rändern und in der Mitte Europas: Es geht um die ebenso fruchtbaren wie konflikthafter Austauschbeziehungen zwischen den Kulturen, bei denen nicht nur die *Herkunft* aus kulturellen Zusammenhängen, sondern auch die *Ankunft* in Gesellschaften, die in sich selbst keineswegs homogen sind, die entscheidende Rolle spielt. Migration und Wanderschaft, Aus- und Übersiedlung bedeuten beides: Erinnerung an Herkunft und Heimat *und* reflexive Auseinandersetzung mit Gesellschaften, die nicht selten durch fehlende Aufnahmebereitschaft und Praktiken sozialer Exklusion gekennzeichnet sind.

Das literarische Werk der 1953 in Rumänien geborenen Schriftstellerin Herta Müller, die 2009 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde, entstammt einer solchen interkulturellen Konstellation, wobei im Fall von Müller eine stets sprachbezogene Reflexion von Herkunft und Heimat den Schwerpunkt bildet.<sup>2</sup> Als Angehörige einer deutschen Minderheit, der im Grenzgebiet von Rumänien, Serbien und Ungarn ansässigen Banater Schwaben, wuchs Müller im kommunistisch geprägten Rumänien auf. Um der Enge des donauschwäbischen Dorflebens zu entkommen, studierte Müller in den 1970er Jahren in Temeswar deutsche und rumänische Literatur und veröffentlichte zu Beginn der 1980er Jahre ihre ersten Erzählungen in einem deutschsprachigen Bukarester Verlag. Seit 1984 erscheinen ihre Werke in renommierten deutschen Verlagen. 1987 reiste die vom rumänischen Geheimdienst überwachte und drangsalierte Autorin in die Bundesrepublik aus und lebt seither in Deutschland. Dass auch nach der Ausreise in den Westen und nach der Veröffentlichung einer Vielzahl von literarischen Texten Identität und Zugehörigkeit der Autorin zu Deutschland nicht selbstverständlich sind, macht eine Äußerung von 2003 deutlich. Anlässlich einer Tagung zum Thema *Nationale Literaturen heute – ein Fantom?* schrieb Müller:

Ich habe einen deutschen Pass. Ich schreibe auf Deutsch. Für die deutsche Literaturkritik bin ich keine Deutsche, auch wenn ihre Muttersprache genauso die meine ist. Auch wenn ich über die beiden Diktaturen schreibe, die sie in Deutschland selber hatten. Mir wird immer wieder die Frage gestellt, wann ich endlich über Deutschland schreibe. Ich habe jedes Mal Lust zu sagen: Schon die ganze Zeit, aber das merkt ihr nicht.<sup>3</sup>

2 Zur Bedeutung der interkulturellen Konstellation für Müllers Schreiben vgl. mein ausführliches Porträt der Autorin: Brokoff: *Herta Müller*, S. 227–245. Ich greife nachfolgend in überarbeiteter Form auf diese Darstellung zurück.

3 Müller: *Wie kommt man durchs Schlüsselloch*, S. 148.

## 2. Werkbiographische Aspekte eines ›beschädigten Lebens‹

Mit großer Intensität nehmen Müllers Texte seit mehr als dreißig Jahren Lebensbedingungen und Schicksale von Menschen in (Ost-)Europa in den Blick, und sie gehen dabei immer auch auf Deutschland als Sprach- und Kulturraum ein. In Müllers Romanen, Erzählungen und Essays, denen in neuerer Zeit eine Vielzahl von Gedichtcollagen an die Seite zu stellen ist, lassen sich zwei größere Themenkreise ausmachen. Da ist erstens die analytisch präzise und vielleicht deshalb so verstörende Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft als Angehörige einer deutschen Minderheit – unter Einschluss von deren ›dunkler‹ Geschichte in der Zeit des Nationalsozialismus. Einen zweiten Themenkreis von Müllers Texten bildet das ›beschädigte Leben‹ in der kommunistischen Diktatur in Rumänien, die 1989 mit dem Tod des Ehepaars Ceaușescu ein gewaltsames Ende fand. Viele der Texte Müllers beschreiben die Auswirkungen, die die Allmacht des rumänischen Geheimdienstes auf das Leben der Menschen hatte. Welche verstörende Aktualität dieses Thema noch zwanzig Jahre nach dem Ende der Ceaușescu-Diktatur besitzt, lässt sich an Müllers Essay *Cristina und ihre Attrappe* ablesen, der 2009, im Jahr der Verleihung des Literaturnobelpreises, erschienen ist. In diesem Essay wie auch in anderen Texten berichtet Müller von Einschüchterungen und vergeblichen Anwerbungsversuchen durch die Offiziere der ›Securitate‹. Müller arbeitete nach ihrem Studium für drei Jahre als Übersetzerin in einer Traktorenfabrik. Als sie sich trotz mehrfacher Drohung weigerte, mit der ›Securitate‹ zu kollaborieren und eine diesbezügliche Verpflichtungserklärung zu unterschreiben, ergriff der Geheimdienst in Kooperation mit der Fabrikleitung eine Reihe von perfiden Maßnahmen, die die vollständige Diskreditierung und die soziale Ächtung Müllers zum Ziel hatten.<sup>4</sup> Als negativen Höhepunkt dieser Maßnahmen, die die widerständige Übersetzerin vollständig isolieren sollten und an den Rand der Verzweiflung brachten, sieht Müller selbst das unter den Fabrikbelegschaft erfolgreich gestreute Gerücht an, sie sei eine Mitarbeiterin der ›Securitate‹. Die Schlinge der sozialen Isolation zieht sich so eng um den Hals der in dieser Weise Verleumdeten, dass sie die Perfidie der vom Geheimdienst eingefädelt Maßnahme noch im erinnernden Rückblick schlimmer trifft als die von den Mitarbeitern der ›Securitate‹ explizit ausgesprochenen Todesdrohungen. Müller schreibt, dass man an der Ohnmacht gegenüber solcher Verleumdung fast ›erstickt‹.<sup>5</sup> Die Formulierung weist darauf hin,

4 Vgl. Müller: *Cristina und ihre Attrappe*.

5 Ebd., S. 19.

wie lückenlos die Einkreisung und Umzingelung durch die ideologische Sprache der Machthaber gewesen ist. Denn die Verleumdung durch den Geheimdienst ist ebenso als eine sprachliche Maßnahme anzusehen wie das unaufhörliche Abspielen des Gesangs sozialistischer Arbeiterchöre in der Fabrik bei jeder Gelegenheit, worüber Müller ebenfalls berichtet. Immer wieder weist die Autorin darauf hin, wie sehr die »verfluchte ideologische Sprache, die das ganze Land eingesponnen hat«,<sup>6</sup> sie zum Schreiben ihrer literarischen Texte gedrängt hat. Wollte man auf biographischer und poetologischer Ebene eine ›Urszene‹ dingfest machen, die das Schreiben Müllers erklärt, so sind es die traumatische, bis ins Körperliche reichende Erfahrung eines völligen Ausgeliefertseins an die Machthaber und die bitteren Lebensumstände in der Diktatur, die den literarischen Schreibprozess der Autorin in Gang setzen.

Vor dem Hintergrund dieser Erfahrung lässt sich eine weitreichende Überlegung der Literaturwissenschaftlerin Aleida Assmann über den Zusammenhang von Trauma und Narration anführen. Die von Assmann in ihrem Buch *Erinnerungsräume* im Rahmen einer komplexen Argumentation angestellte Überlegung besagt, dass sich traumatische Erfahrung und Narration unter gewöhnlichen Umständen ausschließen:

Wenn der Affekt ein zuträgliches Maß übersteigt und in einen Exzeß umschlägt, dann stabilisiert er Erinnerungen nicht mehr, sondern zerschlägt sie. Das ist beim Trauma der Fall, das den Körper unmittelbar zur Prägefläche macht und die Erfahrung damit der sprachlichen und deutenden Bearbeitung entzieht. Trauma, das ist die Unmöglichkeit der Narration. Trauma und Symbol stehen sich in gegenseitiger Ausschließlichkeit gegenüber; physische Wucht und konstruktiver Sinn scheinen die Pole zu sein, zwischen denen sich unsere Erinnerungen bewegen.<sup>7</sup>

Ungeachtet der These, dass Trauma und Narration grundsätzlich in einem Verhältnis der Unmöglichkeit zueinander stehen, und ungeachtet der Schwierigkeiten »der Übersetzbarkeit einer traumatischen Erfahrung in Sprache«<sup>8</sup> erörtert Assmann aber zugleich, etwa in der Auseinandersetzung mit Ruth Klügers Erinnerungstext *weiter leben*, die Notwendigkeit, dass »gerade das Trauma der Worte [bedarf]«.<sup>9</sup> Der zuletzt genannten Überlegung soll im Folgenden anhand von Herta Müllers Roman *Atemschaukel* genauer nachgegangen werden. Als ein erster Fingerzeig in eine solche Richtung, dass nämlich gerade das Trauma der Worte bedarf und die Produktion von Worten in Gang setzt, kann eine Äußerung von Müller selbst verstanden

6 Müller: *Lebensangst und Worthunger*, S. 13.

7 Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 264.

8 Ebd., S. 259.

9 Ebd.



werden, die einem Interview aus dem Jahr 2009 mit dem bemerkenswerten Titel *Ich glaube nicht an die Sprache* entstammt. Dort heißt es über den gerade veröffentlichten Roman *Atemschaukel*:

Mir ging es genau darum: Was heißt eine Beschädigung, was heißt ein Trauma, was schleppt so jemand mit sich? Das muss man ja in Einzelheiten darstellen. Das Wort »Trauma« oder »Deportation« oder »Beschädigung« hat in der Literatur ja keinen Sinn. Das muss ja aufgelöst werden in die Einzelheiten, aus denen dann dieses Trauma oder diese Beschädigung hervorgegangen ist [...].<sup>10</sup>

### 3. Trauma, Erinnerung und Narration im Roman *Atemschaukel*

Vor diesem Hintergrund lässt sich Müllers Roman *Atemschaukel* von 2009 im prägnanten Sinne als ein Versuch verstehen, »Einzelheiten« darzustellen – Einzelheiten, die mit einer traumatischen Erfahrung in Zusammenhang stehen. Müllers Roman, der bekanntlich von der Autorin gemeinsam mit dem 2006 verstorbenen Dichter Oskar Pastior konzipiert wurde, schildert das Schicksal eines jugendlichen Insassen eines sowjetischen Arbeitslagers, der in den Jahren 1945 bis 1950 als Angehöriger der durch Kollaboration mit den Nazis schuldig gewordenen deutschen Minderheit der Siebenbürger Sachsen in der Ukraine unter äußerst widrigen Bedingungen schwerste körperliche Zwangsarbeit verrichten muss.<sup>11</sup>

Über den Roman, der im Kontext der Nobelpreisverleihung starke Beachtung fand, aber dennoch unabhängig davon zu sehen ist, lässt sich vieles sagen: erstens, dass er im Modus fiktionaler Erinnerung ein bislang wenig beachtetes Kapitel deutscher Geschichte im Schatten der nationalsozialistischen Verbrechen thematisiert; zweitens, dass er durch eine ungewöhnliche, auch in theoretischer Hinsicht interessante Doppelautorschaft mit Oskar Pastior gekennzeichnet ist. Pastiors Lagererfahrungen haben das Vorbild für die Romanhandlung abgegeben, und dessen Sprachartistik hat Eingang in Form und Stilistik des Romans gefunden;<sup>12</sup> und drittens, dass Müllers Roman an einem Lagerdiskurs partizipiert, der jenseits der Shoah osteuropäische und südosteuropäische Erfahrungs- und Erinnerungsräume in den Blick nimmt. Ruth Klüger, die Autorin des Erinnerungstextes

10 Müller: *Ich glaube nicht an die Sprache*, S. 9.

11 Einen Überblick über die wichtigste Forschungsliteratur zu Müllers Roman gibt: Steinecke: *Atemschaukel*, S. 59–67.

12 Der Transformation von Pastiors Sprachartistik in Müllers Roman ist meine Berliner Antrittsvorlesung gewidmet: Brokoff: »Jede Schicht ist ein Kunstwerk«.



*weiter leben*, hat nach Erscheinen von Müllers Roman gerade den zuletzt genannten Aspekt besonders hervorgehoben.<sup>13</sup>

Im hier interessierenden Rahmen geht es um die Analyse von einigen Schlüsselstellen des Romans, die für den angedeuteten Zusammenhang von Trauma, Erinnerung und Narration von Bedeutung sind. Der in eine Vielzahl von Kapiteln eingeteilte Roman besteht aus der fragmentierten, aber gleichwohl zusammenhängenden Erinnerung des Protagonisten an sein Leben im Arbeitslager. Diese Erinnerung, die in der Ich-Form und im zeitlichen Abstand von sechzig Jahren erfolgt, ist einerseits chronologisch geordnet. Sie beschreibt den Weg ins Lager hinein, dann das Lagerleben selbst, das durch notorischen Hunger und körperliche Schwerstarbeit am Rande des Todes gekennzeichnet ist, und schließlich den Weg aus dem Lager heraus. Letzterer erweist sich jedoch, blickt man auf den inneren Zustand des Protagonisten, als ein nicht gangbarer Weg und mündet in einer Aporie. Der Philosoph Jacques Derrida hat einmal an die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs Aporie erinnert: ›aporeia‹ sei das, was *kein Weg* ist. Auf der anderen Seite ist die Beschreibung des Lagerlebens alles andere als chronologisch geordnet. Sie unterliegt, wie auch das Lagerleben selbst, einer anderen ›Logik‹ jenseits der normalen räumlichen und zeitlichen Verhältnisse. Ein wichtiges Symbol für die aus dem normalen Takt geratene Zeit ist innerhalb der erzählten Welt des Romans eine beschädigte Kuckucksuhr, deren Kuckuck stets die falsche Zeit ausruft. Taktgeber für das Leben der Internierten ist einzig und allein der von Todesdrohung und Todesangst begleitete Zwang, die befohlene Arbeit verrichten zu müssen.

Die aus dem Rahmen normaler Zeitlichkeit fallende Zwangsarbeit ist für den Erzähler, der sich an das Leben im Lager aus der zeitlichen Distanz von mehr als einem halben Jahrhundert erinnert, aus zwei Gründen eine traumatische Erfahrung. Zum einen manifestiert sich die Präsenz des Lagers auch sechzig Jahre danach im kontinuierlichen, d.h. unausgesetzten Zwang, essen zu wollen, essen zu müssen. Dabei wird auch das Fehlen einer adäquaten Sprache reflektiert:

Es gibt keine passenden Wörter fürs Hungerleiden. Ich muss dem Hunger heute noch zeigen, dass ich ihm entkommen bin. Ich esse buchstäblich das Leben selbst, seit ich nicht mehr hungern muss. Ich bin eingesperrt in den Geschmack des Essens, wenn ich esse. Ich esse seit meiner Heimkehr aus dem Lager, seit sechzig Jahren, gegen das Verhungern.<sup>14</sup>

Zum anderen manifestiert sich die Präsenz des Lagers sechzig Jahre danach in einem Zwang, sich erinnern zu wollen, sich erinnern zu müssen:

13 Vgl. Klüger: *Volksdeutsche*.

14 Müller: *Atemschaukel*, S. 25. Zitarnachweise fortan im Text unter Angabe der Seitenzahl.

Seit sechzig Jahren will ich mich in der Nacht an die Gegenstände aus dem Lager erinnern. Sie sind meine Nachtkoffersachen. Seit der Heimkehr aus dem Lager ist die schlaflose Nacht ein Koffer aus schwarzer Haut. [...] Die Nacht packt ihren schwarzen Koffer gegen meinen Willen, das muss ich betonen. Ich muss mich erinnern gegen meinen Willen. Und auch wenn ich nicht muss, sondern will, würde ich es lieber nicht wollen müssen. (S. 33f.)

Der zweifache, auf die Vorgänge des Essens und des Erinnerns bezogene Zwang, zieht sich als roter Faden durch den ganzen Roman. Die an vielen Stellen des Romans imaginierte Figur des Hungerengels ist dafür ebenso ein Beleg wie die am Ende des Romans erfolgende Reflexion über den Versuch des Protagonisten, die Lagererfahrung und die Erinnerung an das Lagerleben in schriftlicher Form aufzuzeichnen. Im drittletzten Kapitel »Diktandohefte« (S. 281), dessen Titel in der Form des lateinischen Gerundiums (>dictando< ist der Ablativ des Gerundiums >dictandum<) den Zwang der herzustellenden Aufzeichnung sprachlich präzise einfängt, wird das Scheitern des Aufzeichnungsversuchs selbst zum Thema.

Der wichtigste Grund, warum der Protagonist nach der Heimkehr aus dem Lager den Weg nach Hause nicht mehr zu finden vermag, ist der, dass ihn »das Lager nach Hause gelassen hat, um den Abstand herzustellen, den es braucht, um sich im Kopf zu vergrößern« (S. 294). Folgt man der Aussage des Protagonisten, so ist nach der Rückkehr aus dem Lager sein »ganzer Schädel« ein »Lagergelände« (ebd.). Schon in den Kapiteln, die das Leben im Lager erinnern, gibt es Passagen, die noch aus der zeitlichen Distanz von sechzig Jahren von einer »Heimsuchung« (S. 34) durch die Gegenstände des Lagers berichten. Dies schließt auch den Alptraum ein, zum »zweiten, dritten, manchmal sogar zum siebten Mal« (S. 238) deportiert zu werden. Es ist die bedrohliche Präsenz des Lagers im Leben nach dem Lager, die den Versuch des Protagonisten scheitern lässt, die Erinnerung an die Erfahrungen des Lagers schriftlich aufzuzeichnen. Über einen Satz, den der sich erinnernde Protagonist auf dem Rücktransport vom Lager über sich gehört hat und der die Gefühlslage des Heimkehrenden beschreibt, heißt es im Roman:

Schau, wie der heult, dem läuft was über.  
Diesen Satz habe ich mir oft überlegt. Dann habe ich ihn auf eine leere Seite geschrieben. Am nächsten Tag durchgestrichen. Am übernächsten wieder daruntergeschrieben. Wieder durchgestrichen, wieder hingeschrieben. Als das Blatt voll war, habe ich es herausgerissen. Das ist Erinnerung. (S. 282f.)

Unmittelbar im Anschluss an die zitierte Stelle spricht der Erzähler dann von einem »großen inneren Fiasko« (S. 283) und er artikuliert die Einsicht, dass er für sich selbst ein »falscher Zeuge« (ebd.) sei. Der Versuch, die traumatische Erfahrung des Arbeitslagers schriftlich zu verarbeiten und

zu fixieren, scheitert also. Das Herausreißen des vollgeschriebenen Blattes – ein Vorgang, der mit dem bedeutungsvollen Wort »Erinnerung« (ebd.) belegt wird – macht dies auf symbolischer Ebene deutlich.

Vor diesem Hintergrund scheint sich die von Aleida Assmann vertretene These zu bestätigen, dass Trauma und Narration sich wechselseitig ausschließen. Aber spricht nicht die Existenz des Romans *Atemschaukel*, die Tatsache seines Geschriebenseins, gegen diese These? Ist der als Buch veröffentlichte Roman nicht das gerade Gegenteil von verzweifelt herausgerissenen Blättern? Bei der Beantwortung dieser Frage führt eine poetologische Überlegung weiter, die die doppelte Autorschaft des Romans genauer bedenkt. Das, was dem Protagonisten Leo Auberg in der erzählten Welt des Romans und dem Autor Oskar Pastior in dessen eigenem literarischem Werk<sup>15</sup> nicht möglich gewesen ist, nämlich die traumatische Erfahrung des Arbeitslagers in eine *zusammenhängende* Narration zu überführen, das gelingt der Autorin Herta Müller, die von der traumatischen Erfahrung des Arbeitslagers nur indirekt betroffen ist. Genauer gesagt beobachtet sie, wie sich im Autor und im Menschen Pastior die traumatische Erfahrung samt der Unmöglichkeit, sie in eine *zusammenhängende* Narration zu überführen, niedergeschlagen hat. Im Band *Lebensangst und Worthunger*, der 2009 als »Leipziger Poetikvorlesung« Müllers erschienen ist, wird eine in dieser Hinsicht sehr eindrückliche Szene geschildert. In der »Poetikvorlesung« berichtet Müller über ihre Zusammenarbeit mit Pastior. Dazu gehörten die Gespräche, die das gemeinschaftliche Hineinfinden in die vergangene Welt des Lagers zum Ziel hatten. Dabei waren das Erzählen, Erinnern und Erfinden nicht abstrakte Tätigkeiten, sondern sie besaßen konkrete und das heißt körperliche Dimensionen. Das wird an der folgenden Passage deutlich, die als Schlüsselszene für das gesamte, von zwei literarischen Autoren geplante Romanprojekt angesehen werden kann. Über ihre »rohen Notizen«,<sup>16</sup> die sie sich während ihrer Begegnungen mit Pastior machte, schreibt Müller:

Ich habe versucht, soviel wie möglich mitzunehmen in den Text. [...] Die Arbeitsvorgänge, das Schaufeln, das Steinepressen als Vorgang – das steckte Oskar Pastior noch im Körper. Er hat mir das Schaufeln auf dem Teppich vorgeführt, als wäre er vor dem Kohlehaufen im Lager. Ich habe es in seinen einzelnen Bewegungen notiert, wie mit Zeitlupe. Dazu musste er den ganzen Vorgang immer wieder aufs neue wiederholen, weil es sich nicht stückeln lässt. Schaufeln ist ein Habitus, jede Bewegung ruft die andere hervor. Aber aufschreiben kann man es nur hintereinander, zerstückelt. [...] Das Schaufeln ist immer nur das ganze Schaufeln. Im Aufschreiben sucht man dann Vergleiche wie ›Fechtstellung‹, ›Eiskunstlauf‹ oder ›Ballett‹. Wir haben dabei viel gelacht. Besonders, wenn Oskar Pastior

15 Vgl. dazu Brokoff: »Diese Hinterlassenschaft erzwingt die Politisierung seiner Rezeption als Dichter«, S. 229–254.

16 Müller: *Lebensangst und Worthunger*, S. 45.

sagte: »Jetzt bin ich aber müde, heute ist genug geschaufelt.« Lustig war es nicht, es lag all die Jahre scheinot im Körper. Bevor er es zeigte, ahnte Oskar Pastior gar nicht, dass er das Schaukeln in seinem ganzen Habitus mit sich herumträgt.<sup>17</sup>

An dieser Beschreibung wird deutlich, dass die Rede von der Präsenz des Lagers keine dahingesagte, floskelhafte Bemerkung ist. Das Lager steckt als traumatische Erfahrung im Körper von Oskar Pastior, er trägt das Lager beständig mit sich herum. Die Beobachtung dieses Umstands und die Einsicht in diese Zusammenhänge ist wiederum die individuelle Erfahrung, die Müller in ihrer Zusammenarbeit mit Pastior gemacht hat und auf deren Grundlage sie den Roman nach Pastiors Tod geschrieben hat. Der Roman *Atemschaukel* ist das äußerst seltene Beispiel eines Textes, in dem die traumatische Erfahrung und die Transformation dieser traumatischen Erfahrung in eine zusammenhängende, literarisch verdichtete Erinnerungsnarration auf zwei Menschen und Autoren verteilt sind. Seine Unverwechselbarkeit zeigt sich darüber hinaus auch in kulturtopographischer Hinsicht: Der Roman entstammt einem südosteuropäischen Erfahrungsraum, der scheinbar an den Rändern Europas zu verorten ist und der dennoch geradewegs ins Zentrum der Erinnerung an die deutsche und europäische Geschichte des 20. Jahrhunderts führt.

## Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 1999.
- Brokoff, Jürgen: »Diese Hinterlassenschaft erzwingt die Politisierung seiner Rezeption als Dichter«. Oskar Pastiors (frühe) Experimente. In: *Literarische Experimente: Medien, Kunst, Texte seit 1950*. Hg. Christoph Zeller. Heidelberg: Winter 2012, S. 229–254.
- Brokoff, Jürgen: »Jede Schicht ist ein Kunstwerk«. *Ethik und Ästhetik in Herta Müllers Roman »Atemschaukel«*. Unveröff. Ms. Berlin 2016.
- Brokoff, Jürgen: Herta Müller. In: *Nobelpreisträgerinnen. 14 Schriftstellerinnen im Porträt*. Hgg. Claudia Olk, Susanne Zepp. Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 227–245.
- Klüger, Ruth: *Volksdeutsche – vom Heimweh gefressen*. »Die Welt«, 15.8.2009.
- Müller, Herta: *Atemschaukel*. München: Hanser 2009.
- Müller, Herta: *Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht*. Göttingen: Wallstein 2009.
- Müller, Herta: *Ich glaube nicht an die Sprache. Herta Müller im Gespräch mit Renata Schmidtkunz*. Klagenfurt: Wieser 2009.

17 Ebd., S. 50.

- Müller, Herta: *Lebensangst und Worthunger. Im Gespräch mit Michael Lentz. Leipziger Poetikvorlesung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009.
- Müller, Herta: *Wie kommt man durchs Schlüsselloch*. In: *Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*. Hgg. Corina Caduff, Reto Sorg. München: Wilhelm Fink 2004, S. 141–148.
- Steinecke, Hartmut: *Atemschaukel*. In: *Herta Müller-Handbuch*. Hg. Norbert Otto Eke. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 59–67.

Neva Šlibar | Ljubljana, neva.slibar@gmail.com

## »In diesem Niemandsland der Worte«

Übergangs-, Schwellen- und Leerräume der Grenzgängerin Jenny Erpenbeck

Wir aber wollen über Grenzen sprechen,  
und gehn auch Grenzen noch durch jedes Wort:  
wir werden sie vor Heimweh überschreiten  
und dann im Einklang stehn mit jedem Ort.

Ingeborg Bachmann

### 1. Einführung

Wo war eigentlich ein Gedicht, während es aus der einen Sprache in die andere übersetzt wurde? Nur in den wenigen Stunden, die sie in diesem Niemandsland der Worte verbrachte, hätte sie manchmal an etwas anderes zu denken vermocht, als an den Mann, den sie liebte, und an ihr Unglück.<sup>1</sup>

Dies überlegt sich die namenlose Protagonistin von Jenny Erpenbecks zweitem Roman *Aller Tage Abend*, die als »Übersetzerin für sowjetische Lyrik eingestellt wurde«,<sup>2</sup> zur Zeit des stalinistischen Regimes in Moskau, wohin sie vor der Kommunistenverfolgung aus dem nationalsozialistischen Deutschland geflohen war. Es ist eine ungewöhnliche Frage, denn wahrgenommen

Erpenbecks subtiler Auslotung von liminalen Räumen wird in drei Werken nachgegangen: In *Geschichte vom alten Kind* steht die Besetzung von Schwellenräumen und der Widerstand gegen irreversible Übergänge im Zentrum. Das *Wörterbuch* inszeniert den Schwellenraum von Sprache und Erinnerung als Identitätsgefängnis. Die komplexeste Thematisierung von Liminalität enthält *Aller Tage Abend*: Der ultimativen Grenze, dem Tod, wird das Imaginäre, Narrative und die Memoria entgegengestellt, doch fokussiert der Roman vor allem auf die scheinbare Leere, das andere Ufer und den Übergang als ein Über-setzen. Als Grenzgängerin schenkt Erpenbeck dem unbeachteten Dazwischen ihre poetische Aufmerksamkeit.

1 Erpenbeck: *Aller Tage Abend*, S. 204.

2 Ebd.

wird beim Übersetzen in der Regel doch nur der Ausgangstext und sein Resultat in der Zielsprache, ein dazwischen liegendes »Niemandland« bleibt ausgeklammert. Übersehen wird die Arbeit der Übersetzenden, das Abwägen zahlreicher Varianten, die Analyse von Kontextualisierung, Konnotationsreichtum, Stimmigkeit u.a. Während dieser Übergangsraum zumindest teilweise rekonstruierbar ist, imaginiert der Roman Grenzzwischenräume, die enigmatischer sind, unsere Vorstellungskraft herausfordern und die Wahrnehmung desautomatisieren. Als die Protagonistin in einem stalinistischen Gulag erfriert, sinniert die Erzählinstanz über die Grenze zwischen Worten und Taten sowie deren Transformation:

Vor vielen Jahren hat der eine das eine Wort gesagt, und der andere das andere Wort, Worte haben Luft bewegt, Worte wurden mit Tinte auf Papier geschrieben, wurden abgeheftet, Luft ist aufgerechnet worden mit Luft, und Tinte mit Tinte. Es ist schade, dass man die Grenze nicht sehen kann, an der Worte aus Luft und Worte aus Tinte sich in etwas Wirkliches verwandeln, ebenso wirklich werden wie eine Tüte Mehl, eine Volksmenge, die in Aufruhr gerät, ebenso wirklich wie das Geräusch, mit dem die gefrorenen Knochen der Genossin H. im Winter einundvierzig in eine Grube hinunterunterrutschen.<sup>3</sup>

Die Zwischenstadien der Verwandlung von einem ›Aggregatzustand‹ zum anderen, vom Wort, das Luft bewegt, das zu Tinte wird und letztlich zur Tat – hier einer mörderischen, tödlichen – würde Jenny Erpenbeck selbst sehen und für andere sichtbar machen wollen. Ähnlich verfährt der junge Vater, der gerade sein kleines Kind verloren hat und sich mit Hilfe seiner beruflichen Kompetenzen, dem Messen und Kalkulieren von Kräften eines Technikers, gegen das Unvorstellbare, den Tod, zu wehren sucht. »Was aber macht man mit alldem, was sich nicht berechnen ließ?« fragt er sich:

Wieviel Zeit lag zwischen der Sekunde, in der ein Kind lebendig war, und der nächsten, in der es nicht mehr lebendig war? War das überhaupt Zeit, was einen solchen Moment von den anderen trennte? Oder müsste das anders heißen, nur war noch kein Name dafür gefunden? Wie berechnet man die Kraft, die ein Kind hinüberzog zu den Toten?<sup>4</sup>

Die Vorstellungen von der Messbarkeit des Todes und seiner ›Kraft‹, einer Zwischenzeit und eines Zwischenortes, die den ›Übergang‹ vielleicht noch rückgängig machen könnten, reihen sich in jene seit alters her bestehenden, mythischen Imaginationen ein, auf das Unabänderliche wirken zu können.<sup>5</sup>

In diesen drei Beispielen manifestiert sich die Bandbreite von Jenny Erpenbecks Streben, genau hinzusehen, hinter die »Dinge« zu schauen, Vorgänge und Prozesse zu eruieren und zu verbalisieren, die sich unseren

3 Ebd., S. 193.

4 Ebd., S. 25.

5 Vgl. dazu Erpenbeck: *Kein Roman*, S. 228.



Beobachtungen entziehen, weil wir ihnen im Alltag keine Aufmerksamkeit schenken oder weil sie tatsächlich unsichtbar bleiben. Aus ihren Selbstauskünften bestätigt sich ihre Vorliebe für Übergänge, Verwandlungen, Schwellen-, Leer- und Zwischenräume. In ihrem Nachdenken über grundlegende und doch gänzlich ignorierte Prozesse der ›Verwandlung‹ stellt sie sich die Frage: »Warum geht etwas über?« Im Grunde wissen wir alle doch nicht, was ein Übergang ist, wir wissen nicht, was Zeit ist, was Entwicklung, was Gegenwart und was Vergangenheit.«<sup>6</sup> Ihre narrative Annäherung an ›Transformationsbewegungen‹ steht, so meine These, in unmittelbarem Zusammenhang mit einer anderen poetologischen Dominante, und zwar der Einbeziehung von Räumen der scheinbaren Leere: des Ungesagten, des Verschwiegenen, der Deutungsmöglichkeiten, des Imaginären. Als Kreuzungspunkt, als Scharnier zwischen den beiden Bedeutungsfeldern fungiert der Begriff der ›Grenze‹.

Jenny Erpenbecks Verständnis von Grenzen geht weit über ein territoriales und alltagssprachliches hinaus.<sup>7</sup> Zwar vermitteln Simmel, Lotman und vor allem Waldenfels Einsicht in die breiten Auffächerungsmöglichkeiten des Begriffs, doch zunächst genügt hier der Anschluss an ›Grenze‹ als Gegensatzpaar von Begrenztem und Unbegrenztem.<sup>8</sup> Die besondere Aufmerksamkeit der Autorin gilt dem Hinter-der-Grenze-Liegenden, dem ›anderen Ufer‹, liest man den Trans-fer als ein Über-setzen. In ihrer ersten Bamberger Vorlesung argumentiert Erpenbeck ausführlich anhand ihres ersten Buches *Geschichte vom alten Kind*: »Das Nicht-Sagen ist genauso eine Äußerung wie das Sagen. Es ist der Negativ-Abdruck vom Sagen.«<sup>9</sup> Diese poetologische Aussage wird genauer expliziert:

Das, was nicht erzählt wird, entfaltet, wenn man die Geschichte von der richtigen Seite her anschaut, große Kraft, größere Kraft oft sogar als das, was erzählt wird. So paradox es ist, kann, wenn der Leser den Negativabdruck eines Geschehnisses in Form einer erzählten Geschichte bekommt, die unerzählte Seite noch schwerer wiegen als ihr erzählter Zwilling.<sup>10</sup>

Der Text selbst ist das Begrenzte, das aber bereits durch das genuin literarische und ästhetische Streben nach Grenzüberschreitung und dem Vordringen ins Fremde, Ungesagte, Unbewusste, Unheimliche geprägt ist.

6 Ebd., S. 254.

7 Sogar in ihrem Flüchtlingsroman *Gehen, ging, gegangen* spielen derartige Grenzen eine eher marginale Rolle. Vgl. dazu Doliva: *Grenzerfahrungen in Jenny Erpenbecks Roman »Gehen, ging, gegangen«* und Leskovec: *Grenzziehung und Grenzüberschreitung*.

8 Vgl. Ritter et al. (Hgg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Stichwort »Grenze«: Das Gegensatzpaar »zählt nach ARISTOTELES zu den Grundprinzipien der älteren Naturphilosophie«.

9 Erpenbeck: *Kein Roman*, S. 147.

10 Ebd., S. 149.

Zugleich animiert bekanntlich ein bedeutungsoffener Text die imaginierende Rezeptionsaktivität der Lesenden, wobei sich diese jedoch, so Erpenbeck, der »Rekonstruktion« bewusst seien: »er [der Leser] schaut also von innen, aber gleichzeitig auch von außen auf diesen sprachlos gebliebenen Teil, und das ist wahrscheinlich der Grund dafür, dass das Verschwiegene so viel Gewicht hat«. <sup>11</sup>

Zwei poetologische Kostanten treffen folglich im Begriff der Grenze als Gegensatzpaar von Begrenztem und Unbegrenztem aufeinander: Erpenbecks Aufwertung begrenzter Räume, <sup>12</sup> ihr Aufspüren von unsichtbaren Grenzen, ihre enorme Lust an der Grenzüberschreitung und die besondere Aufmerksamkeit, die sie unterschiedlichen ›Leerräumen‹ und ihrer Potenzialität widmet: »Ein Leerraum ist ein Raum für Fragen, nicht für Antworten. Was man nicht kennt, ist unendlich.« <sup>13</sup> In diesem übertragenen Sinne verstehe ich Jenny Erpenbeck als Grenzgängerin. <sup>14</sup> Dieser ›Grenzdialektik‹ <sup>15</sup> soll hier nachgegangen werden, wobei ich mich aus Platzgründen auf drei ihrer Bücher, nämlich die Texte *Geschichte vom alten Kind* (1999), *Wörterbuch* (2005) und den Roman *Aller Tage Abend* (2012) fokussieren möchte. Verschiedene Elemente dieser beiden Bedeutungsfelder kommen freilich in den beiden Romanen *Heimsuchung* (2009) und *Gehen, ging, gegangen* ebenfalls vor; eine zentrale Thematik in *Heimsuchung* bilden Verwandlungen und Übergänge, illustriert an der Geschichte eines Landstrichs an einem märkischen See, während der Flüchtlingsroman *Gehen, ging, gegangen* sowohl Grenzen und deren versuchte und oft gescheiterte Überschreitungen wie auch Fremdheiten aufspürt, die uns erst im Kontakt mit Geflüchteten bewusst werden. Beide Bücher sind bereits intensiv unter unterschiedlichen Aspekten erforscht worden. Die Begrifflichkeit wird in erster Linie von Bernhard Waldenfels entlehnt, seinen Studien zur Phänomenologie des Fremden, vereinzelt wird auch auf andere raum- und liminalitätstheoretische Theoreme zurückgegriffen.

11 Ebd.

12 Vgl. etwa Erpenbeck: *Wo die Welt zu Ende ist*.

13 Ebd., S. 55.

14 Vgl. Waldenfels: *Vielstimmigkeit der Rede*, S. 186: »Grenzgänger wären solche, die diesseits und jenseits heimisch oder vielleicht auf keiner Seite heimisch sind.« Vgl. Catani/Marx (Hgg.): *Über Grenzen*. Die Robert-Bosch-Stiftung finanzierte 2012/13 innerhalb ihres »Grenzgänger-Programms« eine Vortragsreihe von AutorInnen, »die auf ganz unterschiedliche Weise Grenzen und Grenzüberschreitungen zwischen Ost und West thematisierten«. (S. 7) In diesem Rahmen hielt Jenny Erpenbeck ihre vier »Bamberger Poetikvorlesungen«.

15 Vgl. Mühr: *Grenzorte und Grenzdialektik in Lutz Seilers »Kruso«*.

## 2. Die auseinandergeschobene Grenze – die Schwelle als existenzieller Sehnsuchtsort – *Geschichte vom alten Kind*

Erpenbecks Erzählung handelt von einem dicken und großen »Mädchen«, das auf einer Geschäftsstraße gefunden wird, keinerlei Erinnerungen an seine Vorgeschichte außer seinem Alter – vierzehn – zu haben vorgibt, und deswegen in ein Kinderheim aufgenommen wird. Dort richtet es sich in der Heimordnung und inmitten der anderen Kinder ein, indem es bewusst die unterste Rangstufe besetzt.<sup>16</sup> Wegen seiner schwachen Gesundheit muss es in ein Krankenhaus, wo sich herausstellt, dass es sich um eine »etwa dreissigjährige[n] Frau«<sup>17</sup> handelt. Das Verstörende an der Geschichte sind seine Enigmatik und Deutungsoffenheit; den Lesenden werden die Vor- und Nachgeschichte vorenthalten, es wird keine nachvollziehbare Motivation für das irrationale Verhalten der namenlosen Protagonistin gegeben. Sie und ihre Geschichte sind zunächst der leere Eimer, mit dem sie gefunden wird. Die poetologische Komponente dieses bewussten Ausklammerns bietet, wie bereits im vorigen Abschnitt angedeutet, das Potentielle, das im narrativen Verschweigen steckt:<sup>18</sup> »Wenn der Eimer leer ist, heißt es, das *alles*, was vielleicht darin war oder gewesen sein könnte, nun in der Leere enthalten ist. In diesem Sinne kommt der leere Eimer der Wahrheit näher als ein halbvoller.«<sup>19</sup> Die Endlichkeit des Textes wird durch seine Mehrdeutigkeit, den interpretativen Freiraum, den er bietet, in hohem Maße aufgebrochen: die Leerräume und das Liminale modellieren den Text zum Unendlichen, wenn auch nicht Kontingenten hin.

Die zentrale Grenze, um die sich das Geschehen ordnet, bezieht sich auf die menschlichen Entwicklungsstadien: sie kennzeichnet den biologischen Übergang von Kindheit zum Erwachsenendasein. Sichtbar gemacht wird diese durch das Dazwischenschalten einer Übergangsphase und dadurch die Verdoppelung der Grenze: zwischen Kindheit und Jugend sowie Jugend und Erwachsensein. Das von Arnold von Gennep entwickelten und von William Turner übernommene Drei-Phasen-Modell für Übergangsriten beleuchtet diese jugendlich-pubertäre Zwischenphase, die in Erpenbecks Novelle jedoch einen längeren Zeitraum einnimmt und in einigen Elementen von Turners Modell abweicht.

16 Erpenbeck: *Geschichte vom alten Kind*, S. 12.

17 Ebd., S. 123.

18 Vgl. Erpenbeck: *Kein Roman*, z.B. S. 146–163.

19 Ebd., S. 147.

Der interpolierte Schwellenort wird als das heterotopisch<sup>20</sup> entworfene, abgezaunte Gelände eines Kinder- und Jugendheims gezeichnet, am Rande einer ungenannten Stadt.<sup>21</sup> Die vielen Gebäude, die existenzielle und urbane Funktionen erfüllen, signalisieren, dass es sich bei dieser Heimanlage um eine Welt im Kleinen handelt. Die Kinder und Jugendlichen organisieren sich darin nach hierarchischen Prinzipien und spiegeln dadurch die umgebende Gesellschaft trotz der Parolen von offizieller Gleichgestelltheit,<sup>22</sup> was indes der Aufhebung von Unterschieden unter Initianden, wie sie Turner beobachtet,<sup>23</sup> zuwiderläuft. Viele verstörende Charakteristiken der namenlosen Protagonistin erläutern Turners Ausführungen: ihre erwünschte Unsichtbarkeit entspreche dem strukturell undefinierbaren Übergangswesen der »liminal *persona*«. <sup>24</sup> Ihr klobiger, unförmiger Körper symbolisiert das ›Unsaubere‹, etwa die Menstruation,<sup>25</sup> den Zerfall, das Tote bzw. Untote. Der Körper vereitelt schließlich als Vertreter von Unordnung, Krankheit, Schmutz und vom Unbewussten, die Integrationspläne der Protagonistin in die Schwellenordnung. Deren Widersprüchlichkeit entspricht den Initianten: »Their condition is one of ambiguity and paradox, a confusion of all customary categories.«<sup>26</sup> Dagegen lehnt sie sich auf, sie internalisiert die Ordnung der »geschlossenen Gesellschaft«,<sup>27</sup> macht sich zum »Nichts«,<sup>28</sup> übt sich »in der Kunst des Vergessens«. <sup>29</sup> Wie der leere Eimer möchte sich die Protagonistin gänzlich aushöhlen, eine Tabula rasa werden,<sup>30</sup> die aber dadurch auch unbegrenzte Möglichkeiten enthält. Sie widersetzt sich dem Grundziel des Übergangs, nämlich der Transformation, sie strebt eine Rück-Metamorphose an. Was sie beabsichtigt, nämlich ein Sich-Einrichten in der Schwellenexistenz der Adoleszenz und folglich eine Umkehr der Entwicklungssukzessivität, wird als »Ungeheuerlichkeit«<sup>31</sup> empfunden

20 Vgl. Foucault: *Von anderen Räumen*, S. 935.

21 Spätere Erwähnungen deuten darauf, dass es sich um Dresden handelt: vgl. Erpenbeck: *Geschichte vom alten Kind*, S. 100.

22 Vgl. ebd., S. 13–15. Ironisiert durch die »kollektive« Leibwäsche, S. 15.

23 Vgl. Turner: *Betwixt and Between*, S. 9.

24 Ebd., S. 6.

25 Erpenbeck: *Geschichte vom alten Kind*, S. 92f.

26 Turner: *Betwixt and Between*, S. 7.

27 Marx: *Geschlossene Gesellschaften, offene Texte*. Vgl. Erpenbeck: *Geschichte vom alten Kind*, S. 46: »Jegliche Unordnung ist feindlich [...] aber es endet in Fäulnis, Tod und Verwirrung, Dinge, an die zu denken, das Mädchen sich weigert.«

28 Erpenbeck: *Geschichte vom alten Kind*, S. 8.

29 Ebd., S. 67.

30 Ebd., S. 33, 35.

31 Erpenbeck: *Geschichte vom alten Kind*, S. 121.

und gesellschaftlich sanktioniert.<sup>32</sup> Ihr Widerstand gegen das Etablierte macht indes dieses sichtbar; ins Bewusstsein gehoben werden Grenz- und Schwellenphänomene, deren Verständnis automatisiert ist.

Die befremdliche Fremd- und vor allem Eigensicht der Protagonistin, die sie zu einem unethischen,<sup>33</sup> schillernden Wesen macht, wirkt sich auch auf die Lektüre aus. Die Lesenden werden hin und her gerissen zwischen Ablehnung und Ekel<sup>34</sup> sowie Mitgefühl. Da die Motivationen für die Handlungen des »unangenehmen Kindes«<sup>35</sup> verschwiegen werden, gelingt dem Text bei seiner Rezeption das, was die Hauptfigur nur teilweise erreicht: er hält uns ›in limbo‹ und bleibt in einem kontinuierlichen Schwellenzustand des Verstehens.

### 3. Grenzen des Erinnerns und Sprechens in Überlappungsräumen – *Wörterbuch*

Die Komplementarität<sup>36</sup> der beiden ersten längeren Texte Jenny Erpenbecks ist frappierend: Nicht nur werden in beiden begrenzte, »geschlossene Gesellschaften«<sup>37</sup> thematisiert, die Protagonistinnen sind zwei traumatisierte junge Frauen, die sich in unterschiedliche Lebensphasen zu flüchten versuchen,<sup>38</sup> jedoch identitätslos und orientierungslos bleiben; die Lektüre der beiden Bücher verharret in einem Unbehagen unheimlicher Ambiguität. Doch während die vergangenen Traumatisierungen dem »alten Kind« eine befreiende Aufarbeitung versperren, will die Ich-Erzählerin in *Wörterbuch* sich über Sprache in die eigene Kindheit bohren, um früheste Erinnerungsschichten freizulegen. Das »alte Kind« mauert sich einen Schwellen- und Schonraum, um sich der Wirklichkeit nicht auszuliefern, im Gegensatz dazu brechen die Grenzen der bekannten Welt der Ich-Figur ein, die Fundamente ihrer davor sicheren Existenz werden durch eine immer schon vorhandene ›Strömung‹ unterspült, die sie geahnt, aber ignoriert hat. Bernhard Waldenfels' Definition der Schwelle fasst nicht nur den Entwurf

32 Der Ausschluss funktioniert durch Psychiatrisierung, Kriminalisierung und soziale Ächtung.

33 Vgl. ihr wenig moralisches Verhalten gegenüber Anderen: S. 35, 39, 68, 71, 80.

34 Vgl. Jones: ›Ganz gewöhnlicher Ekel?‹, S. 122 und Beaney: *Cocooned from the Past*, S. 88, 101.

35 Bartl: *Der Typus des »unangenehmen Kindes«*.

36 Vgl. Marx: *Geschlossene Gesellschaften*, S. 97.

37 Ebd.

38 Beide flüchten in den Schlaf: vgl. Erpenbeck: *Geschichte vom alten Kind*, S. 50f. und Erpenbeck: *Wörterbuch*, S. 95 u. 104: »Was ich jetzt tun wolle, fragen sie mich, nun, da mein Vater und meine Mutter ins Gefängnis mußten und mein Vater und meine Mutter schon lange tot sind. Schlafen, sage ich.«

des Schwellenortes in der *Geschichte vom alten Kind*, sondern liefert auch indirekt die Begründung für das verfehlte Verständnis und das Scheitern der Protagonistin: »Die Schwelle [...] bildet einen Ort des Übergangs, einen Niemandsort, an dem man zögert, verweilt, sich vorwagt, den man hinter sich lässt, aber nicht ganz.«<sup>39</sup> In *Wörterbuch* hingegen entsteht ein anderer Grenzort, eine andere »Grenzbespielung«:<sup>40</sup> Gegenüber der linearen Phasenvorstellung in Erpenbecks Debütext konstruiert *Wörterbuch* gleichsam eine vertikale Schichtung von Erfahrungen und Erinnerungen, die sich in der Sprache sedimentiert haben, aber auch im Unbewussten, zu dem die Erzählerin nur über ihre Halluzinationen Zugang hat. Die Grenzen der frühesten Erinnerungsschichten, die sie an ihre leiblichen Eltern binden könnten, lassen sich nicht durchbrechen.

Von den Anfangssätzen an »Wozu sind meine Augen da, wenn sie sehen, aber nichts sehen? Wozu meine Ohren, wenn sie hören, aber nichts hören? Wozu all das Fremde in meinem Kopf?«<sup>41</sup> signalisiert *Wörterbuch*, dass die Protagonistin in innere Grenzbereiche vordringen muss, sie muss »selbsteigene Grenzen«<sup>42</sup> wahrzunehmen und zu überschreiten suchen. Während sich diese in der *Geschichte vom alten Kind* primär um »verschiedene Lebensphasen wie Jugend und Alter«<sup>43</sup> drehen, erfordert das innere Grenzgeschehen in *Wörterbuch* den »Fremdbezug [...] im Selbstbezug«<sup>44</sup> zu berücksichtigen, die »Fremdheit in uns selbst aufzuspüren«.<sup>45</sup> Das Fremde, von dem die Erzählerin spricht, ist kein epistemologisches, sondern ein durch die Änderung der Lebensumstände unmittelbar erfahrendes. Die Erzählung handelt von einer jungen Frau, die nach einer Kindheit in einer quasi heilen bürgerlichen Welt des Wohlstands in einer ungenannten südamerikanischen Diktatur erfährt, dass ihre Eltern und ihre Familie nicht nur Unterstützer des menschenverachtenden Regimes, sondern an dessen Gräueltaten unmittelbar beteiligt waren. Ihr geliebter Vater entlarvt sich als grausamer und unverbesserlicher Folterer und Mörder, auch ihrer leiblichen Eltern, die als Rebellen für die Freiheit ihres Landes umkamen. Dem Mädchen ist durch Lügen, Verschweigen und Schönreden die Erfahrungswelt der Kindheit verzerrt worden, ihr Identitätsfundament wird zudem zerstört durch das »was es als Erwachsene erfährt und erlernt. Der Übergang da-

39 Waldenfels: *Sinnesschwellen*, S. 9.

40 Vgl. Bismarck: *Grenzbespielungen*.

41 Erpenbeck: *Wörterbuch*, S. 9.

42 Waldenfels: *Vielstimmigkeit der Rede*, S. 195.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 198.

45 Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 209.

zwischen fehlt, die Entwicklung fehlt. Das Wachstum ist weggeschnitten. Die Spannung, die dadurch entsteht, ist nicht auflösbar«. <sup>46</sup>

Das Vorhaben der Erzählerin, das von Anfang an feststeht, ist es, das Fremde, »Gehirnwindung für Gehirnwindung, zunichte denken, bis vielleicht am Grunde ein Löffelchen voll von mir durchscheint. Die Erinnerung hernehmen wie ein Messer und es gegen sie selbst richten, die Erinnerung abstechen mit der Erinnerung«. <sup>47</sup> Um den Erinnerungsspuren nachzugehen, nimmt sie eine überlappende doppelte Perspektive ein: zugleich jene des Kindes und der der jungen Frau mit ihrem späteren Wissen über ihre »falsche« Kindheit. Das Abklopfen der einfachsten Wörter, Lieder, Ereignisse und Erzählungen fördert deren semantische und reale Ambiguität zu Tage. Dieser schmerzliche Prozess offenbart zum einen, dass der Zugang zu ihrem Leben mit den leiblichen Eltern verschüttet bleibt, sie daran nicht anknüpfen kann, und zum anderen, dass sie erzogen wurde, die Zeichen der um sie wuchernden Gewalt, die sie gehaut hat, auszublenden. Aus dieser »Grenzlinie als einer Zone«, in der die beiden angrenzenden Bereiche, derjenige ihrer weißgewaschenen Kindheit und derjenigen ihres Wissens über deren Falschheit aufeinanderprallen und sich überlappen, einem Bereich, in dem »Neuformulierungen« <sup>48</sup> entstehen, kann sie indes nicht aufbrechen. Ihre »Arbeit« <sup>49</sup> bleibt fortan das »Schlafen«. <sup>50</sup> Mit dem Umschalten von der ersten Erzählperson zur dritten und dem Warten der Protagonistin auf ihre im Gefängnis sitzenden Mördereltern wird zwar suggeriert, dass sie sich aus der »Erstarrung des Ich« in ihrer »eingefrorene[n] Adoleszenz« <sup>51</sup> nicht lösen und keine eigene Identität erringen kann. Die Offenheit des Textes – ebenso wie in der *Geschichte vom alten Kind* – schließt indes eine winzige Hoffnung auf ihr Aufwachens aus der todesähnlichen Existenz nicht aus.

#### 4. Von letzten Grenzüberschreitungen in Imaginationsräumen – *Aller Tage Abend*

Der Schlaf zählt nach der Skalierung von Bernhard Waldenfels zu den »[k]leine[n] Schwellen«, »die innerhalb [...] unserer Alltagswelt auftreten«, <sup>52</sup> er

46 Erpenbeck: *Kein Roman*, S. 185.

47 Erpenbeck: *Geschichte vom alten Kind*, S. 9.

48 Bismarck: *Grenzbespielungen*, S. 276.

49 Erpenbeck: *Wörterbuch*, S.95.

50 Ebd., S. 104.

51 Erdheim: *Adoleszenz und Kulturentwicklung*, S. 317.

52 Waldenfels: *Fremdheitsschwellen*, S. 25.



nimmt aber bereits die große Schwelle, den Tod, vorweg. Den Übergang zwischen Leben und Tod und die Auflehnung dagegen thematisiert Jenny Erpenbecks zweiter Roman *Aller Tage Abend*. Dem Tod kann wohl lediglich im Imaginären durch Erinnerung und Narration widerstanden werden, seiner Finalität tritt der Mensch durch sein Schaffen, besonders sein künstlerisches, entgegen. Bereits durch die Wahl ihrer Buchstruktur und ihr Romankonzept versucht sich Jenny Erpenbeck dieser ultimativen Herausforderung zu stellen.<sup>53</sup> Sie lässt ihre Protagonistin fünf Mal verschiedene Todesarten sterben und montiert zwischen diese Kapitel Intermezzi, die das Sterben zurücknehmen und Möglichkeiten für das Weiterleben der Hauptfigur erörtern. Der spekulative Raum, der in den beiden frühen Erzählungen diese zwar mitkonstituiert, aber den Lesenden großen, Beklommenheit generierenden, Freiraum zur Deutung und Einordnung bietet, verändert sich hier zu einem kohärenten, zwar mehrfach unterbrochenen, dichten Textnetz über einen Lebenslauf. Die Zäsuren dieses Lebens durch den Tod in verschiedenen Lebensphasen machen sichtbar, dass die Deutung eines Lebens vom jeweiligen End- bzw. Perspektivpunkt her erfolgt und es sich dadurch verwandelt.<sup>54</sup> Die Leerstellen in diesem Roman verbergen sich in den Zwischenräumen der zahlreichen ineinander verflochtenen Bedeutungsnetze dieses Textes. Es sind die Figuren selbst, die in diese emotionalen und kognitiven Deutungslöcher abstürzen. Sie machen sich »stellvertretend« für die Lesenden Gedanken, die vor allem auf die Unverständlichkeit und die Kontingenz menschlicher Erfahrungen abzielen. Ihre Absicht kommentiert die Autorin in *Kein Roman*: »In meinem Buch habe ich mit dem Nachdenken über den Tod als äußerster Grenze, mit der unsere Erfahrung konfrontiert ist, begonnen, und bin dann auf verschiedenen Ebenen immer wieder auf das Problem der Grenzen gestoßen.«<sup>55</sup>

Vielfältige Grenz-, Übergangs- und Schwellenphänomene werden im Roman aufgegriffen und oft miteinander verflochten, es kann hier folglich nur auf einige zentrale Beispiele eingegangen werden. Das erste Kapitel fokussiert auf die Grenzerfahrung des Säuglingstods<sup>56</sup> und die daraus folgenden Lebensveränderungen für alle Beteiligten: der Tod wird nicht nur

53 Vgl. Hermann: *Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman »Aller Tage Abend«*, S. 149, 151f.

54 Vgl. Dazu Erpenbeck, *Kein Roman*, S. 52: »Man braucht das ganze eigene Leben, um das eigene Leben zu enträtseln. Schicht um Schicht legt sich Wissen auf die Vergangenheit und lässt sie immer wieder neu wie eine Vergangenheit aussehen, die man zwar gelebt hat, dabei aber gar nicht kannte.«

55 Erpenbeck: *Kein Roman*, S. 142.

56 Als besonders traumatisierende Grenzerlebnis erlebt man das brutale Erschlagenwerden des jüdischen Vaters der jungen Mutter durch polnische Nachbarn, die dann im Ort weiterleben. Vgl. Erpenbeck: *Aller Tage Abend*, S. 18–23.

wie üblich als ein einmaliger Vorfall erlebt, sondern die junge Mutter weiß nicht, wie sie es aushalten soll, »dass der Tod ihres Kindes nicht aufhört und von jetzt an nie mehr aufhören wird und sich nie mehr vermindern«. <sup>57</sup> Der Kindstod macht alle Generationenverhältnisse wieder rückgängig. <sup>58</sup> Er treibt den jungen Vater, der, wie eingangs erwähnt, dem Tod mit seinen Mitteln, den Zahlen nicht beikommt, <sup>59</sup> von der k.u.k. galizischen Grenzstadt Brody über die Grenze des Ozeans nach Amerika, um dort auf festerem Fundament zu bauen. <sup>60</sup> Die finale »Grenzüberschreitung« verbaut »die Möglichkeit, den Rückweg anzutreten« und sie löst ein »Erkennen« aus, das er, »ob er will oder nicht« aushalten muss. <sup>61</sup>

Die Intermezzi entwerfen aus den gleichsam unendlichen Lebensmöglichkeiten eine Option, wobei die Kontingenz der Wahl nicht nur durch die Verwendung des Konjunktivs, sondern auch durch metafiktionale Kommentare hervorgehoben wird. Lediglich im letzten Intermezzo, als die Protagonistin im Alter bereits vergesslich wird und ihre Zukunft vorhersehbar, wechselt der Text ins Präsens. Die Übertretung gesellschaftlicher (und religiöser) Normen thematisiert Buch II, anschließend an Buch I, wo sich die junge Mutter, an der Sinnlosigkeit der Existenz verzweifelnd, in die Prostitution fallen lässt. Die Aussichtslosigkeit des Hungerwinters 1919 und eine jugendliche Daseinsmüdigkeit, die auch mit der Unverwirklichkeit einer die gesellschaftlichen Gesetze missachtenden Liebesutopie einhergeht, <sup>62</sup> lässt die Protagonistin zum Suizid greifen. Der Sterbenden, an der Schwelle des Todes, verleiht die Autorin eine Stimme. <sup>63</sup>

Wie ein totalitäres Regime Identitätsgrenzen durch die bewusste Zerstörung zwischenmenschlichen Vertrauens und die willkürliche Macht über Leben und Tod in Angst auflöst, schildert Erpenbeck in Buch III ihres Romans. Simmel räumt dem »zweifellosen sozialen Rechte auf Eindringen in den Andern« im engeren Zusammenleben zwar Platz ein, aber er besteht auf der »unverletzlichen Sphäre des Andern«. <sup>64</sup> Deren Schändigung bis hin zur erzwungenen Selbstaufgabe wird im letzten Buch konterkariert und verdoppelt durch das Wirken der Zeit, das die greise Protagonistin

57 Ebd., S. 31.

58 Vgl. ebd., S. 12.

59 Vgl. ebd., S. 25, 27 u. 66. Er glaubt in der Hilfslosigkeit seiner Frau diejenige seiner Mutter zu erkennen und gibt ihr deswegen die Schuld am Kindstod (S. 58).

60 Vgl. ebd., S. 58.

61 Ebd., S. 26.

62 Vgl. ebd., S. 121: »Die Grenzen auflösen, nichts sonst, darum wäre es ihr gegangen.«

63 Vgl. ebd., S. 122–123.

64 Simmel: *Exkurs über die soziale Begrenzung*, S. 468.

in einen »Vorraum« des Todes zieht, zu dem der Sohn keinen Zutritt hat. Er imaginiert es als ein Land ohne Grenzen, in dem das Gegensätzliche gleichzeitig existiert.<sup>65</sup>

## 5. Schluss

Erpenbecks greise Protagonistin endet vor dem Tode im »Niemandland der Worte«,<sup>66</sup> die beiden jüngeren Hauptfiguren ihrer längeren Erzählungen wollen sich indes vergeblich ihre »terra nullius« aneignen. Im Unterschied zu ihnen übt Jenny Erpenbeck sich und uns im Grenzgang, dem sozialen, auf Andere hin, dem kognitiven, auf ungewohnte Wahrnehmungen aus, dem emotionalen, sich auf Gefühlsrisiken einlassend, dem poetischen, den Wörtern in ihrer Doppelsinnigkeit nachlauschend. Ihr ästhetisches Programm koppelt Entgrenzung und Sichtbarmachung:

Wichtiger ist vielleicht, dass es über die Grenze der eigenen Haut hinweg, über die Grenze der Sprache hinweg [...] den gemeinsamen Versuch gibt, das Vergessen, aus dem wir kommen, das Fremde, das uns enthält, und die Nebenschauplätze [...] – all dies hörbar, sichtbar oder eben vielleicht auch lesbar zu machen.<sup>67</sup>

## Literaturverzeichnis

- Bartl, Andrea: *Der Typus des »unangenehmen Kindes« – und seine Variation in Jenny Erpenbecks »Geschichte vom alten Kind«*. In: *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Hgg. Friedhelm Marx, Julia Schöll. Göttingen: Wallstein 2014, S. 111–124.
- Beaney, Tara: *Cocooned from the Past: Temporal Subversion in Marie Luise Kaschnitz and Jenny Erpenbeck*. In: Dies.: *Metamorphosis in Modern German Literature. Transforming Bodies, Identities and Affects*. Cambridge: legenda 2016, S. 87–119.
- Bismarck, Beatrice von: *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*. In: *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raumes*. Hgg. Monika Eigmüller, Georg Vobruba. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 275–279.
- Catani, Stephanie; Marx, Friedhelm (Hgg.): *Über Grenzen. Texte und Lektüren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: Wallstein 2015.
- Doliva, Lydia: *Grenzerfahrungen in Jenny Erpenbecks Roman »Gehen, ging, gegangen«*. In: *Narrative der Entgrenzung und Angst. Das globalisierte Subjekt im Spiegel der Medien*. Hgg. Corinna Schlicht, Christian Steltz. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr 2015, S. 171–192.

65 Vgl. Erpenbeck: *Aller Tage Abend*, S. 281.

66 Ebd., S. 204.

67 Erpenbeck: *Kein Roman*, S. 71.

- Erdheim, Mario: *Adoleszenz und Kulturentwicklung*. In: Ders.: *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.
- Erpenbeck, Jenny: *Aller Tage Abend*. München: Albrecht Knaus 2012.
- Erpenbeck, Jenny: *Geschichte vom alten Kind*. München: btb 2001.
- Erpenbeck, Jenny: *Kein Roman*. München: Penguin 2018.
- Erpenbeck, Jenny: *Wo die Welt zu Ende ist*. In: Dies.: *Kein Roman*. München: Penguin 2018, S. 17–23.
- Erpenbeck, Jenny: *Wörterbuch*. München: btb 2007.
- Foucault, Michel: *Von anderen Räumen*. In: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in 4 Bänden. Band IV: 1980–1988*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 931–942.
- Hermann, Iris: *Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman »Aller Tage Abend«*. In: Friedhelm Marx und Julia Schöll (Hgg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein 2014, S. 145–156
- Jones, Katie: *›Ganz gewöhnlicher Ekel?‹ Disgust and Body Motifs in Jenny Erpenbeck's »Geschichte vom alten Kind«*. In: *Pushing at Boundaries*. Hgg. Heike Bartel, Elisabeth Boa. Amsterdam: Rodopi 2006, S. 119–133.
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Leskovec, Andrea: *Grenzziehung und Grenzüberschreitung: Zugehörigkeit als Thema literarischer Texte*. »Acta Germanica« 46 (2018), S. 136–150.
- Marx, Friedhelm: *Geschlossene Gesellschaften, offene Texte. Jenny Erpenbecks »Geschichte vom alten Kind« und »Wörterbuch«*. In: *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Hgg. Friedhelm Marx, Julia Schöll. Göttingen, Wallstein 2014, S. 97–110.
- Mühr, Stephan: *Grenzorte und Grenzdialektik in Lutz Seilers »Kruso«*. In: *Grenzen und Migration: Afrika und Europa*. Hgg. Charlotta von Maltzan, Akila Ahouli, Marianne Zappen-Thomas. Bern u.a.: Peter Lang 2019, S. 125–138.
- Ritter, Joachim et al. (Hgg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe 1971–2007.
- Simmel, Georg: *Exkurs über die soziale Begrenzung*. In: Ders.: *Soziologie*. München, Leipzig: Duncker und Humblot 1922, S. 467–470.
- Turner, Victor: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage*. In: *Betwixt & Between. Patterns of Masculine and Feminine Initiation*. Hgg. Louise Carus Mahdi, Steven Foster, Meredith Little. La Salle, Illinois: Open Court 1987, S. 3–19.
- Waldenfels, Bernhard: *Fremdheitsschwellen*. In: *Liminale Anthropologien*. Hgg. Jochen Achilles, Roland Borgards, Brigitte Burrichter. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 15–28.
- Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.
- Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.



Marijana Jeleč | Sveučilište u Zadru, mjelec@unizd.hr

## Zum Potenzial von Kinder- und Jugendliteratur für Ziele des transkulturellen Lernens in heterogenen Lerngruppen

### Einleitung

Angesichts des kaum mehr überschaubaren Angebots an Kinder- und Jugendliteratur stellt sich immer wieder die Frage, welche Texte sich für den Deutschunterricht eignen, um Lernziele wirkungsvoll zu vermitteln und den Erwerb wesentlicher Kompetenzen zu ermöglichen. Dies führt dann weiter zur Frage, welche Ziele und Kompetenzen der moderne Unterricht heute anvisieren sollte. Der vorliegende Beitrag möchte sich diesen Fragen widmen und stellt sich die Aufgabe, neue Herausforderungen für das europäische Bildungssystem an zwei literarischen Textbeispielen zu diskutieren. Zu den Herausforderungen unserer Zeit gehört sicherlich auch die Heterogenität, die im öffentlichen Diskurs im Kontext von kultureller Vielfalt und kultureller Bildung erscheint. Im schulischen Kontext ist der Diskurs um kulturelle Heterogenität nicht neu.<sup>1</sup> Dieser und der damit in Verbindung stehende Begriff ›transkulturelles Lernen‹ erleben unter

Der Beitrag untersucht, welche Potenziale die transkulturelle Literaturdidaktik dem Einsatz von Kinder- und Jugendliteratur zum Themenkomplex Flucht und kulturelle Heterogenität zur Förderung transkultureller Kompetenz beimisst. Ausgehend von aktuellen kulturwissenschaftlichen Ansätzen zu Themenfeldern, die gerade heute verstärkt Beachtung finden, werden im Beitrag Kathrin Rohmanns Roman *Apfelkuchen und Baklava oder Eine neue Heimat für Leila* (2016) und Ursel Schefflers Roman *Zafira – Ein Mädchen aus Syrien* (2016) auf ihr Potenzial hin untersucht und anwendungsorientierte Vorschläge für den Unterricht der Primarstufe bereitgestellt.

1 Vgl. Jeleč: *Geschlecht und Gewalt im heterogenitätsorientierten Literaturunterricht*, S. 187.

Deutschdidaktikern in den letzten Jahren einen inflationären Gebrauch und erreichen eine immer größere Bedeutung sowohl in der Deutschlehrerbildung als auch im Deutschunterricht. Die kulturelle Heterogenität ist zwar eine »Herausforderung für das schulische Lernen, die Unterrichtsgestaltung und die Organisationsform von Lerngruppen«,<sup>2</sup> es ist aber auch eine »einzigartige Möglichkeit, durch den pädagogisch bewussten Umgang mit Vielfalt einen Beitrag für den Zusammenhalt der Gesellschaft und für die Festigung von Demokratie und Zivilgesellschaft zu leisten«.<sup>3</sup> Einen Schritt in diese Richtung zu setzen, würde im Bildungskontext aus meiner Sicht die Förderung von transkulturellem Lernen und den Abbau gegenseitiger Vorurteile implizieren. Einen wesentlichen Beitrag leistet hierzu der Einsatz von literarischen Texten zu den Themen Flucht, Migration und Gesellschaft, was in den nächsten Abschnitten an den Textbeispielen belegt werden soll. Insofern möchte der Beitrag unter Berücksichtigung transkultureller Aspekte einen möglichen Weg vom literarischen Text über die literaturwissenschaftliche Analyse bis zur didaktischen und methodischen Reflexion zeigen. Ausgehend von der These, dass die aktuelle deutsche Kinder- und Jugendliteratur zum Themenkomplex Flucht, Kultur und Gesellschaft die kindlichen Leserinnen und Leser gleichzeitig literarisch, sprachlich und transkulturell fördern kann, werden Möglichkeiten einer unterrichtlichen Auseinandersetzung mit dem Roman *Apfelkuchen und Baklava oder Eine neue Heimat für Leila* (2016) von Kathrin Rohmann und Ursel Schefflers Roman *Zafira – Ein Mädchen aus Syrien* (2016) untersucht und anwendungsorientierte Vorschläge für den Unterricht der Primarstufe und heterogene Lerngruppen bereitgestellt.

Bereits in den 90er Jahren setzte Wolfgang Welsch mit seinem Konzept der Transkulturalität Grenzüberschreitungen und kulturelle Netze in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen,<sup>4</sup> in denen auch folgende Skizzierung des transkulturellen Modells enthalten ist:

»Transkulturalität« will, dem Doppelsinn des lateinischen *trans-* entsprechend, darauf hinweisen, dass die heutige Verfassung der Kulturen *jenseits* der alten (der vermeintlich kugelhafte) Verfassung 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.<sup>5</sup>

2 Vock/Gronostaj: *Umgang mit Heterogenität in Schule und Unterricht*, S. 5.

3 Ebd., S. 6.

4 Zum Begriff der Transkulturalität vgl. z.B. Wolfgang Welsch: *Was ist eigentlich Transkulturalität?* (2012).

5 Welsch: *Was ist eigentlich Transkulturalität?* (2010), S. 42. Welsch nimmt hier Bezug auf Herders Kugelmodell der Kulturen, welches Kulturen als in sich geschlossene, homogene Systeme versteht.



Aus den zitierten Zeilen geht hervor, dass die heutigen Kulturen durch Pluralisierung der Identitäten und durch die Überschreitung der eigenen Grenzen geprägt sind. Erstmals definiert Welsch Transkulturalität 1997 als ein Konzept, das »deskriptiv und normativ ein anderes Bild vom Zustand und Verhältnis der Kulturen entwirft: eines nicht der Isolierung und des Konflikts, sondern der Verflechtung, Durchmischung und Gemeinsamkeit.«<sup>6</sup> Dieses gegenseitige Verflechten, Beeinflussen und dynamische Durchfließen von Kulturen hat als Konzept der Transkulturalität seit 2006 vor allem durch die Veröffentlichungen Werner Wintersteiners Eingang in die aktuelle Debatte der literaturdidaktischen Praxis gefunden.<sup>7</sup> Wintersteiner plädiert darin für einen Paradigmenwechsel – nämlich von der nationalen zur transkulturellen literarischen Bildung, die einen spezifisch ästhetischen Beitrag zu einer solidarischen Weltgesellschaft leisten kann. Transkulturalität ist »Bestandteil globalen Lernens [und] situiert sich im Rahmen eines Bildungskonzepts, das Differenz akzeptiert [...], das Respekt vor Verschiedenheit, d.h. vor der Andersheit der Anderen, zum zentralen Programm macht [...]«<sup>8</sup> Das ist heute insofern wichtig, da Begegnungen mit dem Fremden zu den Grunderfahrungen des modernen Menschen gehören. Die wesentliche Voraussetzung und erforderliche Kompetenz für die »Bereitschaft und Fähigkeit zu Perspektivenwechsel, Perspektivenübernahme und Koordinierung unterschiedlicher Sichtweisen«<sup>9</sup> ist das Fremdverstehen, das der Deutschdidaktiker Kaspar H. Spinner im Hinblick auf die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts als primäres Bildungsziel hervorhebt, für welches der Deutschunterricht in besonderem Maße zuständig ist.<sup>10</sup> Nagy und Wintersteiner sehen als Zielsetzung einer transkulturellen Literaturdidaktik, dass Schülerinnen und Schüler »mittels Literatur zum selbstreflexiven und kritischen Umgang mit dem Fremden befähigt und sie für globale Fragestellungen sensibilisiert«<sup>11</sup> werden. Gemeinsam ist allen Überlegungen zu transkultureller Bildung, dass Literatur die Förderung des Fremdverstehens lehr- und lernbar macht: »Durch die Analyse der erzählerischen Vermittlung in literarischen Texten, durch den intuitiv vollzogenen und im Unterricht reflektierten Perspektivenwechsel sowie durch gezielte Förderung der Fähigkeit zur Perspektivenübernahme bei der Textarbeit.«<sup>12</sup>

6 Welsch: *Transkulturalität*, S. 13.

7 Vgl. Wintersteiner: *Poetik der Verschiedenheit*; Wintersteiner: *Transkulturelle literarische Bildung*.

8 Wintersteiner: *Transkulturelle literarische Bildung*, S. 183.

9 Bredella u.a.: *Wie ist Fremdverstehen lehr- und lernbar?*, S. XIII.

10 Vgl. Spinner: *Neue und alte Bilder von Lernenden*, S. 146.

11 Nagy/Wintersteiner: *Figurationen des Fremden*, S. 19.

12 Nünning: *Intermisunderstanding*, S. 84.

Gerade die Literatur bietet vielseitige methodische Möglichkeiten und eine Vielfalt an Inhalten und Figuren, deren Perspektiven Lernende während des Lesens und noch mehr während der Auseinandersetzung mit einem Text übernehmen können.

## Inhaltsübersicht und Textkommentar

Die zwei ausgewählten Romane machen sehr anschaulich deutlich, dass Kinder- und Jugendliteratur viel mehr umfasst, als in diesem Beitrag angesprochen werden kann. So sind in ihnen, wie in vielen anderen zeitgenössischen Kinderbüchern auch, die ersten Freundschaftsbeziehungen, Familienbeziehungen, der Schulalltag und das Spielen als Themen vertreten. Die Themen sind in den zwei Romanen vielfältig, doch vor allem geht es um die Erfahrung von Flucht, einer neuen Sprache und Kultur.

Betrachtet man den Umfang der beiden Romane, dann ist Rohmanns *Apfelkuchen und Baklava oder Eine neue Heimat für Leila* mit seinen 174 Seiten und einer etwas dichterem Textschrift umfangreicher als Schefflers 97 Seiten lange *Zafira – Ein Mädchen aus Syrien*. Leilas Geschichte wird aus zwei Perspektiven erzählt: aus ihrer eigenen und aus der Perspektive des deutschen Jungen Max. Der narrative Aufbau des Romans *Zafira* besteht aus zwei Erzählsträngen. Der erste fungiert als Rahmenhandlung, die Einblicke in Zafiras ersten Schultag gibt und den Beginn einer Freundschaft markiert. Der zweite Erzählstrang begründet die Flucht aus Syrien und legt einzelne Stationen in mehreren Kapiteln aus. Die Figurenkonstellation gliedert sich in beiden Texten in die Familienmitglieder auf der einen Seite und die Schulgemeinschaft auf der anderen Seite.

Es handelt sich bei den beiden Werken um eigens für Kinder hervorgebrachte problemorientierte Romane. Aufgrund der authentischen Widerspiegelung der Wirklichkeit können beide als modern gewertet werden<sup>13</sup> und die Zuordnung zu problemorientierter Kinder- und Jugendliteratur ergibt sich aus dem Aufgreifen der Debatte über Flüchtlinge und Asylsuchende in Deutschland und Europa, die Schülerinnen und Schülern aus den Medien bekannt ist. In Text und Bild behandeln beide Romane den Neuanfang einer jungen Syrerin an einer deutschen Schule und entfalten die Geschichte eines Flüchtlingskindes bzw. einer Flüchtlingsfamilie.

Unvermittelt werden Leser und Leserinnen am ersten Schultag der jungen Protagonistinnen im Gastland ins Geschehen gezogen. Eine ganz

13 Vgl. Gansel: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur*, S. 109.

wesentliche Rolle bei der Entwicklung der beiden Protagonistinnen nimmt gerade die Institution Schule im Aufnahmeland ein. Die Schule strukturiert ihren Tag, übernimmt die Rolle der Vermittlerin, ermöglicht ihnen den Zugang zur neuen Sprache und das Interagieren mit Gleichaltrigen in einem geschützten Rahmen. Es ist die Lehrerin, die in Schefflers Roman als Integrations- bzw. Inklusionspraktikerin dargestellt wird, denn sie bereitet ihre Schülerinnen und Schüler auf neuen Zuwachs in der Klasse vor und setzt jedes fremdkulturelle Element in einen positiven Kontext. So staunt die Klassengemeinschaft etwa über den Namen der neuen Schülerin und seine Bedeutung oder über ihre arabischen Sprachkenntnisse. Sie zeigen Interesse an der fremden Sprache sowie Hilfsbereitschaft und Empathie im Umgang mit dem Mädchen, das noch kein Deutsch spricht:

Sie hat kein Wort verstanden, aber sie hat begriffen, dass sie sich neben das fremde Mädchen setzen soll. Da steht Anna auf und geht zu ihr. »Komm!« sagt sie und nimmt Zafira an der Hand. »Setz dich neben mich!« Zafira versteht die Worte nicht, aber die Geste. Mutig folgt sie Anna. [...] Unsicher sieht Zafira ihrer Mama nach, die sie jetzt allein lässt. »Keine Angst«, sagt Anna und greift wieder nach Zafiras Hand.<sup>14</sup>

Die Schule erweist sich also gleich am Anfang als Ort von Toleranz und Weltoffenheit und führt Mitgliedern der Schulgemeinschaft vor, dass Diversität und Heterogenität nicht nur Bereicherung bedeuten, sondern auch Momente des Entdeckens und der Faszination bieten. Folglich entsteht ein deutlicher Kontrast zwischen Räumen, die in Anbetracht der Erfahrungen und Emotionen, die Figuren in Bewegung begleiten, als ›kalter‹ oder ›warmer‹ Ort bzw. als Ort der Sicherheit, Offenheit und Akzeptanz auf der einen Seite und auf der anderen als ein von traumatischen Ereignissen und Begrenzung geprägter Ort bestimmt werden können. Während das Aufnahmeland in Schefflers Roman im Laufe der Lektüre immer mehr Attribute eines ›warmen Ortes‹ erhält, verliert die heimatliche Umgebung ihre Vertrautheit vollständig.

Das Aufeinanderprallen zweier Welten und ihrer kulturellen Gegensätze manifestiert sich bei Rohmann bereits im Titelbild, das ein Mädchen mit einem langen schwarzen Zopf und einen hellhäutigen Jungen zeigt, und im Titel selbst: »Apfelkuchen und Baklava«. Schon das Titelbild impliziert den zentralen Themenkomplex. Zwar werden auf den ersten Blick Differenzen sichtbar, doch demonstriert es beim genaueren Hinsehen ein ausgeprägtes Bewusstsein für eine gemeinsame Gestaltung der Welt. Die Illustration setzt den Fokus nämlich auf ›Aspekte des Gemeinsamen‹<sup>15</sup> bzw. verbindende

14 Scheffler: *Zafira*, S. 11f.

15 Vgl. Flechsig: *Transkulturelles Lernen*.

Elemente der beiden Hauptfiguren, die zusammen auf einem Fahrrad sitzen, und damit nicht nur die Nähe zu Menschen mit ähnlichen Interessen und Eigenschaften als Gemeinsamkeit erkennen, sondern auch Möglichkeiten der Verständigung trotz Sprachbarrieren nutzen.

Auch Leila macht in Kathrin Rohmanns *Apfelkuchen und Baklava oder Eine neue Heimat für Leila* zunächst Erfahrungen der Fremdheit und zieht einen Vergleich zwischen ihrer Heimat Syrien und dem neuen Land: »Es ist *alles anders*, denkt Leila. Der Geruch, die Geräusche, die Sprache, das Benehmen, kein Krieg.«<sup>16</sup> Gerüche und eine Walnuss aus der Heimat beeinflussen Leilas Erinnerungsvermögen und erinnern immer wieder an die Großmutter, die in Syrien zurückgeblieben ist: »Meine Großmutter hat den wunderschönsten Garten, den man sich nur vorstellen kann. Dort blühen so viele Blumen. Es duftet nach Rosen, Koriander und Basilikum. Und es gibt Tomaten, Oliven, Feigen, Aprikosen, Zitronen und Melonen.«<sup>17</sup> Diese Textstelle und die dazugehörige Illustration lassen Leilas Heimat in ihren Schilderungen als idyllischen Ort in einer fast paradiesischen Atmosphäre erscheinen und unterstreichen die Sehnsucht nach vertrauten Orten und Menschen. Dennoch kann Leila das Gefühl der Fremdheit schnell überwinden und erkennt im Fremden das Eigene: »Als Leila sich am Freitagmorgen neben Jette setzt, ist ihr der Platz schon ein bisschen vertraut. Sie kennt die Geräusche, das Lachen und Stühlerücken, den Gong und auch den Geruch der neuen Schule. Es ist hier gar nicht mehr so fremd.«<sup>18</sup> Was Rohmanns, aber auch Schefflers Roman vermitteln möchte, ist, dass kulturelle Fremdheit und Ängste überwunden und symbolische Grenzziehungen aufgehoben werden können, wenn Anknüpfungspunkte statt Differenzen, d.h. verbindende Elemente gefunden werden. Die persönliche Entwicklung wird in beiden Romanen zusätzlich geprägt durch die Hilfsbereitschaft der Aufnahmegesellschaft und die erlebnishafte Freundschaft mit gleichaltrigen einheimischen Kindern, die beim Abbau von Fremdheit und Überwinden von Ängsten und Sprachbarrieren eine wichtige Rolle übernehmen. Einerseits erschließen sich über Freundschaften eigene kulturelle Eigenheiten, im sozialen Miteinander aber auch immer Eigenheiten anderer Kulturkreise. Darüber hinaus ist mit dem Behandeln des Themas Freundschaft im Unterricht, die Schülerinnen und Schüler unmittelbar betreffen, eine Anknüpfungsmöglichkeit an die Lebenswelt der Figuren gegeben, was ein

16 Rohmann: *Apfelkuchen und Baklava*, S. 20.

17 Ebd., S. 124f.

18 Ebd., S. 152.

intensiveres Hineinversetzen in die Perspektive literarischer Figuren als Grundlage zur Erreichung transkultureller Ziele ermöglicht.

### **Didaktisch-methodischer Kommentar**

Bei der Auswahl von Unterrichtstexten spielt neben den Voraussetzungen der Lernenden, ihren Interessen und Bedürfnissen, den Lehr- und Lerntraditionen auch der Gegenwartsbezug eine wichtige Rolle. Die hier besprochenen Kinderromane stellen diesen Bezug her und bieten Ansatzpunkte, transkulturelle Bewusstheit auszubilden. Diese versteht sich als Erziehungs- oder Bildungsauftrag moderner und globalisierter Gesellschaften, deren Entwicklung sich unter anderem an der Berücksichtigung kultureller Vielfalt und am respektvollen Zusammenleben von Menschen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen misst.

Zur textlichen Erstbegegnung bietet sich ein Unterrichtsgespräch zu den Romanthemen an, nicht nur um das Textverständnis zu sichern, sondern vor allem um bei Lernenden eigene Ideen und Gedanken zu den Themen zu aktivieren und für globale Fragestellungen zu sensibilisieren. Das Gespräch muss dabei nicht immer von der Lehrkraft moderiert werden. Lernende können am Gespräch auch mit Fragen teilnehmen, wodurch die Lehrkraft ihr Redemonopol zugunsten der Förderung einer aktiveren Beteiligung von Schülerinnen und Schülern und Unterstützung ihrer Selbstständigkeit verliert. Das führt folglich zum Herstellen von Bezügen zur eigenen Lebenswelt. Indem Schülerinnen und Schüler über die eigene kulturelle Identität reflektieren oder von ähnlichen Erfahrungen berichten, gelingt schrittweise auch die Annäherung an die Figuren aus den Prosatexten und damit die genauere Textwahrnehmung und Perspektivenübernahme, der sowohl beim literarischen als auch beim transkulturellen Lernen eine bedeutende Rolle zukommt. Daraus geht hervor: Je mehr sich die Lerngruppe vom Text angesprochen fühlt, desto besser nimmt sie ihn wahr. Das führt laut Spinner dazu, »dass Aspekte wahrgenommen werden, die zunächst in den bewussten Eigenerfahrungen des Lesers nicht präsent sind, sodass es zu erweiterter Selbsterkenntnis kommt, Entdeckungen am Text können also Selbstreflexion anregen und diese kann wiederum das Interesse an genauer Textwahrnehmung stärken.«<sup>19</sup>

Ein weiterer Zugang und größerer Schritt in Richtung Perspektivenübernahme und Textwahrnehmung kann darin bestehen, dass im Unter-

19 Spinner: *Literarisches Lernen*, S. 8.

richt die in den Prosatexten bildlich dargestellten Stationen der Flucht und des Ankommens im neuen Land eingesetzt werden. Erzähltextbezogene Illustrationen finden sich in beiden Romanen und übernehmen spezifische Aufgaben. Sie ermöglichen Schülerinnen und Schülern in erster Linie eine Sicht auf die Welt der Protagonistinnen und können im Unterricht als Sprech Anlass fungieren, sich aber nicht darauf begrenzen. Das Dekodieren von Bildinformationen definiert das Konzept der sogenannten ›visual literacy‹ bzw. visuelle Literalität, Bildverstehen, Sehverstehen oder Sehkompetenz, d.h. die Fähigkeit, den kommunikativen Gehalt von Bildern zu erfassen und aktiv zu nutzen.<sup>20</sup> Die sogenannte »extramentale Visualisierung«<sup>21</sup> veranschaulicht in Schefflers Kinderbuch das Wesentliche des Textes, stützt die intramentale Visualisierung, fördert die Imaginationsfähigkeit und ist sowohl im kognitiven als auch im motivationalen Bereich eine Unterstützung, weshalb sich ihr Einsatz im Unterricht als ertragreich erweisen kann. Für den Unterricht können Bilder von Leilas oder Zafiras Weg nach Deutschland (etwa die Karte aller Länder, die Zafira mit ihrer Mutter von der syrischen Stadt Aleppo bis nach Hamburg durchreist, vgl. S. 50f.) oder Bilder der interkulturellen Kinderfreundschaft ausgewählt und bereitgestellt werden. Nachdem sich die Lernenden zunächst über die spezifischen Erfahrungen, welche die erzähltextbezogenen Illustrationen zum Inhalt haben, ausgetauscht haben, können sie in einem zweiten Schritt – um den kommunikativen Gehalt der Bilder aktiver zu nutzen – im Sinne eines handlungs- und produktionsorientierten Literaturunterrichts weitere Textstellen bzw. Handlungen mit Mitteln des Bildes selbst ausdrücken und sie auch erweitern, was schlussendlich der Texterschließung, der Förderung von Lesemotivation und nicht zuletzt der Ausbildung von Kreativität und Phantasie dient. So kann das intermediale Verfahren zum Beispiel mit der folgenden Textstelle umgekehrt werden:

Eine lange Punktlinie wäre das, würde sie sie von Damaskus bis Großbödecke zeichnen. Auch diese Linie wäre nicht gerade. Stattdessen geschwungen, verknotet und verschlungen, im Zickzack. Und es gäbe zwischendrin dicke Punkte, Dauerpunkte für lange Tage und Wochen, wartend, irgendwo an einem Ort [...].<sup>22</sup>

Die Textstelle stammt aus dem Roman *Apfelkuchen und Baklava* und bezieht sich auf Leilas Fluchtroute, die von Schülerinnen und Schülern mithilfe der im Text enthaltenen Informationen visualisiert werden kann. Eine visualisierende Konkretisierung bietet sich auch für weitere Textstellen

20 Vgl. Hallet: *Viewing Cultures*, S. 32.

21 Vgl. Lieber: *Bildliteralität in Schullehrwerken*, S. 62.

22 Rohmann: *Apfelkuchen und Baklava*, S. 165.



an, wie etwa um Leilas Ankommen in der Schulklasse und die »achtundzwanzig Augenpaare«,<sup>23</sup> die in diesem Moment auf ihr hafteten, darzustellen. Hier gilt: Je lebendiger die Vorstellung von zentralen Handlungsmomenten und damit der Textwelt, desto größer das Verständnis von Handlungsabfolgen und Wahrnehmung des Beziehungsgeflechts der Figuren. Letzteres ist sowohl im Hinblick auf das literarische als auch auf das transkulturelle Lernen von Belang.

Eine Schärfung der Persönlichkeitsbildung und des transkulturellen Bewusstseins erreicht man über die Begegnung mit sich selbst und die Beschäftigung mit eigenen Welt- und Wertvorstellungen, denn erst wenn ein Bewusstsein des kulturellen Selbst besteht und eigene Prägungen und Vorurteile erkannt wurden, können Lebenswelten anderer erfasst, das Verbindende und Gemeinsame entdeckt und Stereotypisierungen vermieden werden. Von dieser Feststellung ausgehend sollte im kompetenzorientierten Unterricht zunächst der Bezug zum eigenen Ich hergestellt werden, um sich anschließend als unverzichtbarer Teil eines Ganzen wahrzunehmen. Im Sinne eines handlungs- und produktionsorientierten Literaturunterrichts gelingt das etwa mittels einer menschlichen Silhouette, die sich aus mehreren Puzzleteilen zusammensetzt. Zunächst bekommen Schülerinnen und Schüler jeweils ein Puzzleteil, das sie bemalen und mit eigenen kulturellen Merkmalen beschriften. Die einzelnen Teile unterscheiden sich voneinander nicht nur im Hinblick auf ihre Form, sie sind nach der Gestaltung auch im Hinblick auf ihre Farbe und den Inhalt anders. Nachdem das auch die Lerngruppe festgestellt hat, können sie das Puzzle zusammensetzen. Schülerinnen und Schüler der Primarstufe haben schon mit Puzzles gearbeitet, sodass hier weitere Erläuterungen nicht notwendig sind. Sie erkennen den Umriss eines Menschenkörpers und lernen auf einprägsame Weise, sich selbst als Kulturwesen im dreifachen Sinne zu verstehen: als Kulturträger, Kulturgeprägter und Kulturpräger. Das Endergebnis ist ein buntes Bild eines Menschen, der auf vielfältige Weise geprägt ist – transkulturell geprägt. Zusätzlich kann im anschließenden Unterrichtsgespräch über die Bedeutung der Farbigkeit (Vielfalt) sowie über die Vorteile der notierten kulturellen Merkmale (Sprachkenntnisse, Wissen über mehrere Kulturen usw.) diskutiert werden. Eine solche Lernsituation macht zudem deutlich, dass neben individuellen auch kollektive Zugänge zum Themenbereich der Transkulturalität ermöglicht werden können und sollten, da das kollektive Arbeiten wie hier das Zusammensetzen eines Puzzles verbindet und ein

23 Ebd., S. 23.



respektvolles und im Kontext des behandelten Themas gleichberechtigtes Interagieren in heterogenen Lerngruppen fördert.

## Schlussfolgerung

Literarische Darstellungen aktueller Entwicklungen in der Gesellschaft betreffen in direkter Folge auch die Literaturdidaktik. Vor allem das Phänomen der Fremdheit scheint in einem kulturellen Sinne von aktueller Brisanz zu sein und ist wieder allgegenwärtig geworden. Begegnungen mit dem Fremden rücken auch in der zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur immer stärker ins Zentrum. Insofern bietet sich die Literatur mit dem Themenschwerpunkt des Fremdseins als unverzichtbare Quelle dessen an, was der Erwerb transkultureller Kompetenzen anstrebt.<sup>24</sup> Zu ähnlichen Schlüssen kommen auch Grimm und Schlupp:

Flucht und Migration sind Gegenstand der Literatur, auch der Kinder- und Jugendliteratur. Sie reflektiert oder affirmiert ein nationales »Wir«, gesellschaftliche Aus- und Einschlüsse, sie zieht Parallelen zwischen der aktuellen und historischen Fluchtbewegungen und transportiert Deutungsangebote der Migrationsgesellschaft, kurz: Sie bietet Deutungsmöglichkeiten der aktuellen Fluchtbewegungen und der Realität der Migrationsgesellschaft.<sup>25</sup>

Die besprochenen Romane schaffen auf vielfältige Weise Möglichkeiten des Fremdverstehens. Beide Romane beschreiben sowohl auf der Ebene verbalsprachlicher als auch auf der Ebene bildlicher Erzählinstanz die Auswirkungen von Krieg und Flucht auf Kinder sowie die Rolle der Aufnahmegesellschaft, der in der transkulturellen Literaturdidaktik besondere Relevanz zukommt. Die Romane laden kindliche Rezipientinnen und Rezipienten dazu ein, sich näher mit der eigenen Kultur und den Lebensumständen von Geflüchteten auseinanderzusetzen, mit dem Ziel, die Prägung des kulturellen Selbst durch verschiedene Kulturen zu erkennen und die Gleichwertigkeit der individuellen kulturellen Prägungen und Zugehörigkeiten anzuerkennen. Somit generieren beide Texte ihr didaktisches Potenzial insbesondere auf der Grundlage von transkulturellem Lernen und veranschaulichen, dass beginnende und aus Interaktionsbrüchen resultierende Erfahrungen der Fremdheit durch transkulturelle Begegnungssituationen und mit zunehmenden Sprachkenntnissen abgebaut werden können.

Die Stärke und der Anspruch der behandelten Romane bestehen mit Blick auf den hier diskutierten thematischen Schwerpunkt also darin, dass

24 Vgl. Wintersteiner: *Transkulturelle literarische Bildung*, S. 93.

25 Grimm/Schlupp: *Flucht und Schule*, S. 14.

Auswirkungen der Flucht sowohl auf auswandernde Figuren als auch auf Mitglieder der Aufnahmegesellschaft zum Thema gemacht werden. Die Schilderung der Bedenken und Ängste einheimischer Kinder, die in Schefflers Roman anfangs feststellen, dass in Syrien »eine komische Sprache«<sup>26</sup> gesprochen wird, und zu Beginn auch Zweifel im Hinblick auf die Verständigungsmöglichkeit äußern, offenbart den Sinn und die Bedeutung von Integrations- bzw. Inklusionspraktikern in heutigen Aufnahmegesellschaften. Insgesamt kann festgestellt werden: Beide Texte eignen sich für einen Literaturunterricht, der sich gesellschaftsaktuellen Themen annähert, ohne dabei literarische Ambitionen aufzugeben.

## Literaturverzeichnis

- Bredella, Lothar; Meißner, Franz-Joseph; Nünning, Ansgar; Rösler, Dietmar (Hgg.): *Wie ist Fremdverstehen lehr- und lernbar? Vorträge aus dem Graduiertenkolleg »Didaktik des Fremdverstehens«*. Tübingen: Narr 2000, S. 84–132.
- Flechsig, Karl-Heinz: *Transkulturelles Lernen. Internes Arbeitspapier vom Institut für Interkulturelle Didaktik Göttingen*. In: *Transkulturelles Lernen*. <<http://www.user.gwdg.de/~kflechs/iikdiaps2-00.htm>> (Zugriff: 24.10.2020).
- Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*. Berlin: Cornelsen 2010.
- Grimm, Marc; Schlupp, Sandra: *Flucht und Schule. Herausforderungen der Migrationsbewegung im schulischen Kontext*. Weinheim-Basel: Beltz Juventa 2019.
- Hallet, Wolfgang: *Viewing Cultures: Kulturelles Sehen und Bildverstehen im Fremdsprachenunterricht*. In: *Bilder im Fremdsprachenunterricht. Neue Ansätze, Kompetenzen und Methoden*. Hgg. Carola Hecke, Carola Surkamp. Tübingen: Narr 2010, S. 26–54.
- Jeleč, Marijana: *Geschlecht und Gewalt im heterogenitätsorientierten Literaturunterricht. Überlegungen zu Léda Forgós Roman Der Körper meines Bruders*. In: *Feminist Circulations between East and West / Feministische Zirkulationen zwischen Ost und West*. Hg. Annette Bühler-Dietrich. Berlin: Frank & Timme 2019, S. 187–206.
- Lieber, Gabriele: *Bildliteralität in Schullehrwerken – Ästhetische Zugangsweisen zu einer zeitgemäßen Schulbuchillustration*. In: *Das Bild im Schulbuch*. Hgg. Carsten Heinze, Eva Matthes. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt 2010 (=Beiträge zur historischen und systematischen Schulbuchforschung, Bd. 7), S. 57–73.
- Nagy, Hajnalka; Wintersteiner, Werner: *Figurationen des Fremden – Facetten des Eigenen. Zum Umgang mit wellliterarischen Texten im Deutschunterricht*. »Praxis Globales Lernen« 1 (2014), S. 19–27.
- Nünning, Ansgar: *Intermisunderstanding. Prolegomena zu einer literaturdidaktischen Theorie des Fremdverstehens: Erzählerische Vermittlung, Perspektivenwechsel und Perspektivenübernahme*. In: *Wie ist Fremdverstehen lehr- und lernbar? Vorträge aus dem Graduiertenkolleg »Didaktik des Fremdverstehens«*. Hgg. L. Bredella, F.-J. Meißner, A. Nünning, D. Rösler. Tübingen: Narr 2000, S. 84–132.

26 Scheffler: *Zafira*, S. 9.

- Rohmann, Kathrin: *Apfelkuchen und Baklava oder Eine neue Heimat für Leila*. Köln: Boje Verlag 2016.
- Scheffler, Ursel: *Zafira – Ein Mädchen aus Syrien*. München: Hase und Igel 2016.
- Spinner, Kaspar H.: *Neue und alte Bilder von Lernenden. Deutschdidaktik im Zeichen der kognitiven Wende*. »Beiträge zur Lehrerinnen- und Lehrerbildung« 12 (1994), S. 146–158.
- Spinner, Kaspar H.: *Literarisches Lernen*. In: »Praxis Deutsch« 33 (2006), S. 6–16.
- Vock, Miriam; Gronostaj, Anna: *Umgang mit Heterogenität in Schule und Unterricht*. Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung 2017.
- Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen*. In: *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Hg. Irmela Schneider. Köln: Wienand 1997, S. 67–90.
- Welsch, Wolfgang: *Was ist eigentlich Transkulturalität?* In: *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Hgg. Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg, Claudia Machold. Bielefeld: Transcript Verlag 2010, S. 39–66.
- Welsch, Wolfgang: *Was ist eigentlich Transkulturalität?* In: *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Hgg. Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat. Bielefeld: Transcript Verlag 2012, S. 25–41.
- Wintersteiner, Werner: *Poetik der Verschiedenheit. Literatur, Bildung, Globalisierung*. Klagenfurt/Celovec: Drava 2006.
- Wintersteiner, Werner: *Transkulturelle literarische Bildung. Die »Poetik der Verschiedenheit« in der literaturdidaktischen Praxis*. Innsbruck: Studienverlag 2006.

**Svjetlan Lacko Vidulić** | Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, svidulic@ffzg.hr

**Christine Magerski** | Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, cmagerski@ffzg.hr

## Autoritäres Erzählen?

### Robert Menasses *Die Hauptstadt* zwischen Manifest und Ideenroman

Die leitende Frage unseres Beitrags lautet, ob es sich bei Robert Menasses ebenso umstrittenen wie preisgekrönten Roman *Die Hauptstadt* um einen Ideen- beziehungsweise Thesenroman oder aber um einen fikionalisierten Essay handelt. Diese Frage ist für die Zuordnung wie auch für die Bewertung des Textes überaus relevant, gibt es um den Umgang des Autors mit Fakten doch inzwischen eine weitreichende, Literatur, Geschichtswissenschaft und Politik umspannende Diskussion, in der nicht weniger verhandelt wird als die alte Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Fiktionalisierung. Um diese exemplarisch auszuloten, wird im ersten Teil Menasses Werkpoetik im Hinblick auf die Verflechtung von faktuellem und fiktionalem Erzählen in den Blick genommen, unter besonderer Berücksichtigung der publizistischen Texte, mit denen der Autor einem europapolitischen Projekt zur Konstituierung einer postnationalen europäischen Gemeinschaft das Wort redet. Der zweite Teil setzt hier an und zeigt, dass die auch im fikionalen Modus betriebene Engführung des Narrativs auf die Idee des Postnationalen einen Text hinterlässt, der weniger in der Tradition des

Der Beitrag geht der Frage nach dem Gattungstypus von Robert Menasses Roman *Die Hauptstadt* (2017) nach. Im ersten Teil wird Menasses Werkpoetik im Hinblick auf die Verflechtung von faktuellem und fiktionalem Erzählen in den Blick genommen, unter besonderer Berücksichtigung der publizistischen Texte, die einer postnationalen Europäischen Republik das Wort reden. Der zweite Teil setzt hier an und zeigt, dass die auch im fikionalen Modus betriebene Propagierung einer postnationalen Gemeinschaft einen Text hinterlässt, der weniger in der Tradition des modernen europäischen Ideenromans steht, sondern vielmehr als ideologischer Roman und mithin als autoritäre Fiktion definiert werden kann.

modernen europäischen Ideenromans steht, sondern vielmehr als ideologischer Roman und mithin als autoritäre Fiktion definiert werden kann.

## I. Poetik der Diskursverwirrung

Menasses Werkpoetik, so das Fazit einer aktuellen Studie zu dem politischen Autor, ist »in sich kohärent: All seine Texte, die unterschiedlichen Gattungen zugehören, sind zu einem Gesamtkunstwerk verflochten, das der Vermittlung einer politischen Botschaft dient. Diese Vermittlung geschieht in allen Gattungen durch das Verweben fiktionaler und faktualer Elemente [...].«<sup>1</sup> Im Folgenden soll die These vom poetologisch kohärenten, politisch motivierten ›Gesamtkunstwerk‹ aufgegriffen und bestätigt, zugleich jedoch werkgenetisch und gattungsanalytisch präzisiert werden. Die Werkpoetik entwickelt sich von einem ›postmodernen‹ zu einem ›postfaktischen‹<sup>2</sup> Wechselspiel von Fakten und Fiktion, das je nach Gattung bzw. Diskurs unterschiedliche Formen annimmt.

Die Verflechtung essayistischer und fiktionaler Texte in der Entwicklung übergreifender Ideenkomplexe, begleitet von der spielerisch-provokativen Irritation von Gattungs- und Diskursgrenzen, gehörte schon früh zu Menasses poetologischem Programm. So sind die ersten, als »Trilogie der Entgeisterung« angelegten Romane von 1988, 1991 und 1995 von einer philosophischen Abhandlung flankiert (*Phänomenologie der Entgeisterung*), die zugleich intra- und extrafiktional motiviert ist. Als philosophisches Lebenswerk von Leo Singer – Nebenfigur des ersten und Hauptfigur des zweiten Romans der Trilogie – wird sie unter Singers Namen 1991 in der Grazer Zeitschrift »manuskripte« publiziert; als Menasses eigenes Ideenfundament zur Trilogie erscheint dieselbe Abhandlung 1995 unter seinem Namen in Buchform.<sup>3</sup> Dem Spiel mit der Autorschaft und dem damit verbundenem Changieren zwischen fiktionalem Bauchreden und persönlichem Anspruch entspricht der ambivalente diskursive Status der Abhandlung zwischen Gelehrten satire, die im ironisch-parodistischen Modus das Gedankengebäude des tragikomischen Hegel-Experten Leo Singer vorführt,

1 Kostial: *Robert Menasse und der Hallstein-Skandal*, S. 157.

2 Die Qualifikation des ›Postfaktischen‹ in Bezug auf Menasse erscheint sowohl im historiographisch-publizistischen (vgl. Winkler: *Europas falsche Freunde*), als auch im literaturwissenschaftlichen Diskurs: Navratil (*Die doppelte Autorität der Autoren*, S. 181ff.) sieht bei Menasses die ›postfaktische‹ Spielart des ›Nicht-Faktischen‹ realisiert.

3 Zu dieser Mystifikation, die mit weiteren fiktional-faktualen Ambivalenzen einhergeht, vgl. Beilein: *86 und die Folgen*, S. 187f.

und einer ernstzunehmenden, kulturkritisch gemünzten Fortschreibung des geschichtsphilosophischen Systems von Hegels *Phänomenologie des Geistes*. Dass es dem Autor Menasse bei allem Spiel mit Ambivalenzen Ernst ist mit der quasi-neohegelianischen Gegenwartskritik, dies zeigen die gattungspoetologischen Konsequenzen der in der Abhandlung wie in der Trilogie festgestellten ›Entgeisterung‹ der Welt: Der Rückentwicklung des Geistes im Sinne einer »im wiedererreichten Anfang vollendete[n] Schöpfungsgeschichte des menschlichen Geistes, wie er jetzt erscheint«,<sup>4</sup> ist im fiktionalen Modus – in Widerlegung der Gattungsgeschichte des Entwicklungsromans im Allgemeinen und der Romantheorie von Georg Lukàcs im Besonderen – nur mit dem »Rückentwicklungsroman«<sup>5</sup> in der Art von Menasses eigener Trilogie beizukommen. Der Paratext der *Phänomenologie der Entgeisterung* forciert zusätzlich eine Kurzschließung von Abhandlung und Roman, indem erstere – für sich genommen ein rein diskursiver Text – bezeichnet wird als »Entwicklungsroman en miniature, der die ›große Erzählung‹ Hegels fortsetzt und abschließt«, bzw. als »eine Erzählung, die die Erzähltechniken Hegels noch einmal ernst nimmt«.<sup>6</sup>

Das formalästhetisch als ›postmodern‹ zu bezeichnende Spiel mit Gattungsgrenzen und Diskurserwartungen steht gehaltsästhetisch im Dienst einer dezidierten Kritik am (post-)›modernen disparaten ›anything goes‹«<sup>7</sup> und damit im Dienst einer Poetologie, die »über Moderne und Postmoderne hinaus zu einem wieder aufklärerischen Anliegen«<sup>8</sup> führt. Die Kombination von aufklärerischem Anliegen und literarischem Rollenspiel, von zeitkritischem Engagement und Erfindungslust, bleibt eine Konstante in Menasses Werk. Zum Widerspruch gerät die Verflechtung von faktuellem und fiktionalem Diskurs, wenn diese ohne erkennbare Signale changieren und dadurch die souveräne Urteilsbildung der Leser in der jeweils zur Verhandlung stehenden zeitkritischen Frage unterminiert wird. Dies kommt in voller Schärfe erstmals im Zusammenhang mit Menasses Arbeit an dem historischen bzw. ›metahistoriographischen‹ Roman *Vertreibung aus der Hölle* (2001) zum Ausdruck. Auf die im Roman zu verhandelnden geschichtsphilosophischen Fragen sowie auf das lehrreiche Schicksal eines gewissen Rabbi Menasse ben Israel (1604–1657), der im Roman zur Hauptfigur des historischen Erzählstrangs werden wird, ging

4 Menasse: *Phänomenologie der Entgeisterung*, S. 86f.

5 Menasse: *Sinnliche Gewissheit*, S. 214.

6 Menasse: *Phänomenologie der Entgeisterung*, Rückentext und Vortext.

7 Ebd., S. 8.

8 Strehlow/Rölcke: *Robert Menasse*, S. 5.

der Autor bereits in seiner Rede zur Eröffnung der Frankfurter Buchmesse 1995 ein;<sup>9</sup> im Nachfeld wird *Die Lehre des Rabbi* gar zum Titel von Menasses Dankesrede bei der Prämierung des Romans 2002.<sup>10</sup> Doch die ›Lehre‹ und selbst die Persönlichkeit des Rabbi Menasse, in den Reden eindeutig als historische eingeführt, sind vom Autor fiktional überformt. Das semi-fiktionale Konstrukt fungiert, ohne für das Publikum als solches erkennbar zu sein, als vermeintlich faktualer Beleg für die geschichtsphilosophische und zeitkritische Argumentation des Autors. Die bewusste Missachtung von Diskurskonventionen gipfelt in einem fingierten Doppel-Zitat, das eine historische Klammer zwischen dem Anfang und dem Ende des europäischen Aufklärungsprojekts konstruiert:<sup>11</sup> Rabbi Menasse ben Israel auf der einen und Theodor W. Adorno »in seinen Reflexionen über Auschwitz« auf der anderen Seite hätten, so Menasse in der Rede von 1995, einen identischen Satz formuliert: »Was einmal wirklich war, bleibt ewig möglich.«<sup>12</sup> Der Satz stammt nachweislich von keinem der beiden Autoren, sondern von Robert Menasse selbst.<sup>13</sup> Dass diese nicht etwa en-passant eingestreute, sondern ausführlich fingierte intertextuelle Klammer<sup>14</sup> prompt zum geflügelten Wort geworden und bis heute als vermeintlich authentisches Doppelzitat durch die Diskurse geistert,<sup>15</sup> zeugt von seiner Griffigkeit im Kontext der Erinnerungskultur ›nach Auschwitz‹, freilich auch im Zusammenhang mit

- 9 »Geschichte« war der größte historische Irrtum. Rede zur Eröffnung der 47. Frankfurter Buchmesse 1995. In: Menasse: *Hysterien und andere historische Irrtümer*, S. 21–36. – Ausführlicher zu Menasses narrativem Verfahren in diesem Fall: Beilein: *86 und die Folgen*, S. 174ff.
- 10 Robert Menasse: *Die Lehre des Rabbi*. In: *Friedrich-Hölderlin-Preis. Reden zur Preisverleihung am 7. Juni 2002*. Bad Homburg: Magistrat/Stiftung Cläre Jannsen 2002, S. 35–51.
- 11 Vgl. Menasses Kommentar: »Als ich mit der Arbeit an diesem Buch begonnen hatte, hat mich eine Klammer sehr fasziniert: Die Inquisition hat die Epoche des europäischen Rationalismus eingeleitet. Geendet hat diese Epoche mit Auschwitz.« Zit. nach Beilein: *86 und die Folgen*, S. 177.
- 12 Menasse: *Hysterien und andere historische Irrtümer*, S. 26.
- 13 Zur Faktenlage, geklärt im Nachfeld einer Debatte zwischen Robert Menasse und Peter Cerwenka im Jahr 2002 (wobei Menasse auf der Freiheit der Literatur beharrte und die öffentliche Auseinandersetzung mied), siehe Beilein: *86 und die Folgen*, S. 182f.
- 14 »Es gibt meines Wissens keinen Hinweis darauf, daß Adorno den erwähnten Amsterdamer Rabbi gelesen hat, er kam wohl von diesem unabhängig dreihundert Jahre später zum selben Befund, zur identischen Formulierung, in der Geschichte, Gegenwart und Zukunft in eines zusammenfallen. Es gibt einen einzigen Unterschied zwischen diesem Satz vor über dreihundert Jahren und dem identischen Satz heute: Heute klingt er noch bedrohlicher.« Menasse: *Hysterien und andere historische Irrtümer*, S. 27.
- 15 Die Palette der Bezugnahmen, i.d.R. an exponierter Stelle und oft in Form von umfangreichen (Semi-)Plagiaten aus Menasses Buchmessen-Rede, reicht von der politischen Rede (Elisabeth Pittermann im öst. Nationalrat 1997, vgl. <[https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XX/NRSITZ/NRSITZ\\_00096/SEITE\\_0065.html](https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XX/NRSITZ/NRSITZ_00096/SEITE_0065.html)>; Johannes Rau in einer Dankesrede 1995, vgl. Beilein: *86 und die Folgen*, S. 186, Anm. 228), über Texte und Reden im Rahmen von Gedenk- und Wohlfahrtsprojekten mit Bezug zum Holocaust-Erbe (»Institut Mensch, Ethik und Wissenschaft«; Gedenkkreises Wehnen e. V.) bis zum literarischen Paratext (Motto in



Menasses Status als Vorzeigeeintellektueller der links-liberalen Szene im deutschsprachigen Raum.

Hat das Verfahren falscher Zitation eine programmatische Dimension, da es sogar in der expliziten Poetik des Autors eine Rolle spielt? Menasses Frankfurter Poetikvorlesungen von 2005 sind ein vehementes Plädoyer für kritische Zeitgenossenschaft und die Erneuerung von gesellschaftlichem Engagement in und außerhalb der Literatur. Auch hier wird das Spiel mit Diskurs- und Gattungsgrenzen mehrfach eingesetzt, u.a. in dem offengelegten Verfahren strategischer Fiktionalisierung einer Gedankenbewegung: In seiner kulturkritischen Skizze der westlichen Welt zwischen Aufklärung und globalisiertem Kapitalismus geht der Autor von einer »Denkfigur«<sup>16</sup> aus, die er anschließend als fiktionale Figur erscheinen lässt und auf den Weg durch die Argumentationsgänge seiner Poetikvorlesungen schickt, um schließlich jeden seiner Zuhörer im Spiegel dieser Figur sich selbst als handlungsfähiges Subjekt erkennen zu lassen. Der Weg dieser Figur, so der Autor im Rückblick, »war im Grunde ein umgekehrter, ein rückläufiger bürgerlicher Entwicklungsroman, ein Rückentwicklungsroman«,<sup>17</sup> wie wir ihn schon aus der »Trilogie der Entgeisterung« kennen. Kurz: »[I]ch habe Ihnen einen Roman vorgetragen – und die Hauptfigur dieses Romans waren Sie!«<sup>18</sup>

Die Kurzschaltung von historischer Realität und literarischer Fiktion steht hier, rhetorisch offengelegt, im Dienst von Menasses »politische[r] Poetik«,<sup>19</sup> und diese kämpft gegen den schleichenden Verrat aufgeklärten Denkens und demokratischer Grundwerte. Gerade in diesen argumentativen Kontexten wird der »unredliche« Einsatz eines angeblichen Augustinus-Zitats<sup>20</sup> zur Provokation, zumal das fingierte Zitat – die Metapher vom »Vipernbiß der Imitatio« [...] (eine Formulierung übrigens, um die ich [Menasse] ihn [Augustinus] beneide [...])«<sup>21</sup> – in der vierten Vorlesung der Kommentierung moralphilosophischer Fragen dient. Dabei geht es um die Aporien des ausschließlich moralisch legitimierten Handelns, zum einen im Kontext der christlichen Moralphilosophie des Mittelalters,<sup>22</sup> zum anderen im gegenwärtigen Kontext einer Totalisierung moralischer Ansprüche, in

Milo Dors Roman *Wien, Juli 1999*) und dem lexikographischen Diskurs (s. Strehlow/Rölcke: *Robert Menasse*, S. 9).

16 Menasse: *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung*, S. 116.

17 Ebd., S. 129.

18 Ebd., S. 128.

19 Ebd., S. 142.

20 Zum Status des »Zitats« s. Beilein: *86 und die Folgen*, S. 187.

21 Menasse: *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung*, S. 94.

22 »Augustinus meinte damit, daß alles Handeln augenblicklich von jedem Widerspruch, auf den es sozial stößt, affiziert und damit vergiftet wird und sich dadurch diesem schließlich gleich

deren Nebelschwaden folgenlos das Gegenteil dieser Ansprüche betrieben werde. In der moralphilosophischen Diskussion ist im Nachhinein, besonders nachdem fingierte Hallstein-Zitate zum öffentlichen Skandalon geworden sind, unschwer eine versteckte Selbstdeutung des Fingierungsspiels zu erkennen: Aus dem moralisch, d.h. ›engagement-poetisch‹ motivierten Einsatz objektiv inexistenter, doch inhaltlich ›passender‹ realhistorischer Belege wird zwar »notgedrungen unmoralisches Handeln«,<sup>23</sup> doch ist die ›totalisierende‹ Moralkäule der Öffentlichkeit – so die autoreflexive Implikation von Menasses moralphilosophischen Ausführungen – mitnichten legitimes Medium einer ethischen oder gar ästhetischen Beurteilung dieses Verfahrens.

### Die große EU-Erzählung

Im Selbstverständnis des Autors scheinen alle textstrategischen Verfahren durch ihre Funktion im gesellschaftskritischen Meinungskampf legitimiert zu sein. Dies zeigt sich wohl am deutlichsten in Menasses europapolitischem Engagement seit etwa 2005, das sich inzwischen – nach einer ersten, EU-kritische(re)n Phase, die mit Menasses Brüssel-Aufenthalt von 2010 endete<sup>24</sup> – zu einem veritablen EU-Geschichtsnarrativ verdichtet hat. Dieses Narrativ war aus zahlreichen Essays und Reden des begehrten europapolitischen Feuilletonisten und Festredners bekannt, bevor es mit dem Roman *Die Hauptstadt* eine noch breitere europäische Öffentlichkeit erreicht hat. Im Vorfeld einer Auseinandersetzung mit dem Roman soll das Narrativ daher in seinen Grundzügen skizziert werden.<sup>25</sup>

Dem Anspruch nach geht es um eine umfassende Zeitdiagnose, gestützt auf eine historische Rekonstruktion mit teleologischem Einschlag.<sup>26</sup> Die

macht: aus moralischem Anspruch wird notgedrungen unmoralisches Handeln, aus Liebe zu einem Menschen Selbstliebe etc.« Ebd.

23 Ebd.

24 Die Kritik betraf das institutionelle Demokratie-Defizit des politischen Systems der EU sowie den neoliberalen Charakter der Union. Vgl. die Essays *EUtopia* und *Die Durchflutung aller Lebensbereiche mit Demokratie, die versickert*, in: Menasse: *Permanente Revolution der Begriffe*. Wie die ›Innenansicht‹ der EU-Institutionen in Brüssel seine Perspektive geändert hat, führt Menasse in *Der Europäische Landbote* aus (bes. S. 21–46, 57).

25 Bezug genommen wird vor allem auf den europapolitischen Essay *Der Europäische Landbote* von 2012 (zit. als EL) sowie auf Menasses Europa-Reden der Jahre 2011 bis 2014, in Buchform zusammengetragen unter dem Titel *Heimat ist die schönste Utopie* (zit. als HU).

26 Die teleologische Perspektive bringt der Autor in dem Titel eines Essays treffend auf den Punkt: Die Rekonstruktion der Vergangenheit wird zur »[k]urze[n] Geschichte der europäischen Zukunft« (R. M.: *Kurze Geschichte der europäischen Zukunft. Oder Warum wir erringen müssen, was wir erbt: Das Europa der Regionen*. »Eurozin«, 17.5.2015).

Ausgangsthese lautet: Das gesamte ›Projekt Europa‹, eingeleitet 1951 mit der Gründung der Montanunion als der »erste[n] eigenständig europäische[n] supranationale[n] Institution«,<sup>27</sup> ist die historische Antwort auf die Verheerungen des Nationalismus und somit im Kern und von Anfang an ein auf die Abschaffung der Nationalstaaten abzielendes Friedensprojekt, denn:

Die Gründer der supranationalen europäischen Institutionen hatten begriffen, dass nachhaltiger Friede auf diesem Kontinent nur durch die Überwindung des Nationalismus geschaffen werden kann, und dass [...] ihm langfristig der Boden zur Gänze entzogen werden muss – und sein Boden ist der Nationalstaat. Die Utopie war, die Nationalstaaten durch die Verflechtung ihrer Ökonomien Schritt für Schritt zur Preisgabe von Souveränität zu zwingen, sie immer mehr zurückzudrängen, bis sie schlussendlich absterben und in einem grenzenlosen Europa aufgehen.<sup>28</sup>

Die Abschaffung der Nationalstaaten – diese »kühne und radikal aufgeklärte Idee«,<sup>29</sup> die Menasse den Gründungsvätern der europäischen Institutionen unterstellt und die offensichtlich auf einer pauschalen Gleichsetzung von Nation und Nationalismus beruht<sup>30</sup> – ist die Prämisse, aus der sich ein eindeutiger und alternativloser Entwicklungsauftrag der EU ergibt.

Der Weg in die nachnationale Union führt über den Ausbau einer nachnationalen Demokratie. Kein einfacher Weg, denn das nationale Demokratieverständnis ist der EU als »Konstruktionsfehler«<sup>31</sup> eingebaut: Im Allgemeinen können die »Menschen, die in europapolitische Verantwortung kommen, [...] nur national gewählt oder national nominiert werden«,<sup>32</sup> und im Besonderen funktioniert der Europäische Rat als »Bollwerk der Verteidigung nationaler Interessen«<sup>33</sup> – die bei dem erreichten Stand der Integration objektiv gar nicht mehr existieren: »Nationale Interessen – das ist Fiktion.«<sup>34</sup> So hemmen die national legitimierte Akteure und Institutionen die Entwicklung, indem sie die europapolitische Rationalität und Wirkungsmacht der supranationalen Institutionen – des Europäischen Parlaments und der Europäische Kommission – systematisch beschneiden: »Nationale Demokratie blockiert die nachnationale Entwicklung«.<sup>35</sup> Die Diagnose demokratiepolitischer Defizite der EU erscheint in dieser

27 EL, S. 9.

28 Ebd., S. 12.

29 HU, S. 143.

30 Vgl. die diesbezügliche Kritik von Aleida Assmann in Karich: »Robert Menasse setzt Nation und Nationalismus gleich«.

31 EL, S. 49.

32 HU, S. 19.

33 EL, S. 50.

34 HU, S. 139.

35 EL, S. 98.

Perspektive verfehlt, da sie dem nationalen Demokratieverständnis folgt, zu deren Überwindung die EU doch angetreten sei.

Es gilt also, zu »stoßen, was ohnehin fallen wird«: die Institutionen der nationalen Demokratie »dem Untergang zu weihen« und eine neue, nachnationale »Demokratie [zu] erfinden«. <sup>36</sup> Diese »demokratische Revolutionierung Europas« <sup>37</sup> meint konkret: den Europäischen Rat abschaffen, das Parlament mit allen parlamentarischen Rechten ausstatten und die Wahl der Abgeordneten nicht in den Nationen, sondern in den Regionen stattfinden lassen. Damit wäre auch politisch eine Republik der Regionen etabliert, die qua Subsidiaritätsprinzip im Vertrag von Lissabon bereits verbrieft sei und im regional verankerten Lebensalltag sowie im Zugehörigkeits- und Heimatgefühl der Menschen bereits existiere: »Europa ist in Wahrheit ein Europa der Regionen.« <sup>38</sup> Ungeachtet der heterogenen Landkarte europäischer Nationen und Regionen postuliert das Narrativ einen typologisch reinen Gegensatz von Nation und regionaler Heimat: »Heimat ist ein Menschenrecht, Nation nicht. Heimat ist konkret, Nation ist abstrakt. Nationen haben sich bekriegt, Regionen haben gelitten, sich verbündet, immer wieder ihre Eigenheit bewahrt, Regionen sind die Herzwurzel der Identität.« <sup>39</sup> Der »kühne Traum« vom künftigen Europa, kurzgefasst:

Europa als erster nachnationaler Kontinent der Weltgeschichte, friedlich organisiert in freier Assoziation selbstbestimmter Regionen, innerhalb gemeinsamer, von den Menschenrechten abgeleiteten Rahmenbedingungen, die von den supranationalen Institutionen in Brüssel entwickelt und gehütet werden. <sup>40</sup>

In Menasses Vision steht die Verwirklichung dieses Traums unmittelbar bevor – oder aber es droht sein definitives Scheitern. Somit ist »die wichtigste Debatte unserer Lebenszeit« <sup>41</sup> ein manichäischer Entscheidungskampf: »Entweder geht das Europa der Nationalstaaten unter, oder es geht das Projekt der Überwindung der Nationalstaaten unter. [...] Es gibt keine dritte Möglichkeit.« »So oder so leben wir am Vorabend eines Untergangs.« <sup>42</sup> Die Zeit ist nahe, der »Countdown« läuft. <sup>43</sup>

36 Ebd.

37 Ebd., S. 87.

38 Ebd., S. 67.

39 HU, S. 80.

40 EL, S. 125.

41 HU, S. 166.

42 EL, S. 107, 108.

43 HU, S. 157.

## EU-Erzählung zwischen faktuellem und fiktionalem Diskurs

Eigentlich – so Menasse nach seiner Rückkehr aus Brüssel – hatte er vor, einen realistischen Roman aus dem Inneren der EU-Institutionen zu schreiben.<sup>44</sup> Anstelle des Romans publizierte er in den Jahren 2011 bis 2018 bekanntlich zahlreiche faktuale Texte – politische Essays, Aufsätze, Manifeste und Reden, die der Dringlichkeit des europäischen Entscheidungskampfes Tribut zollen. Die Bündelung literarischer und politischer Interessen in der Konzentration auf »die wichtigste Debatte unserer Lebenszeit« mündete allerdings in einem europapolitischen Metadiskurs und einer Neuauflage der Poetik der Diskursverflechtung. Neu sind dabei nicht die eingesetzten Verfahren, sondern ihre thematische Fokussierung und ihre explizite Einbettung in ein Romanprojekt, nicht zuletzt auch ihre Wirkung im Kontext (tages)politischer Aussagen für eine breite Öffentlichkeit jenseits des Literaturbetriebs.

Zu den offenen, im Leseprozess erkennbaren Formen des Wechselspiels von Realität und Fiktion zählte bereits in der früheren Essayistik das Changieren des narrativen Subjekts zwischen biographischer Person und fiktionalem Erzähler. In den Frankfurter Poetikvorlesungen äußert sich dies u.a. in semi-fiktionalen Episoden, die eine autobiographische Erfahrung oder ein moralisches Dilemma in ein Gedankenspiel überführen, das im identifikationsfördernden Modus eines intimen Bekenntnisses eingeführt wird.<sup>45</sup> Auch im Europadiskurs setzt der Autor gekonnt auf die Karte essayistischer Verflechtung von Meinungsäußerung, Erfahrungsbericht und Erfindung. Der Wechsel narrativer Modi hat das Potenzial einer unbegrenzten Horizonterweiterung, mit der die Effektivität der ›Überzeugungsarbeit‹ gesteigert wird. So ergibt etwa die Anordnung der gesammelt publizierten europapolitischen Reden eine fiktionale Rahmung, bei der die Schlagkraft sachlicher Argumentation mit der Wirkungsmacht des fiktionalen ›Möglichkeitssinns‹ kombiniert wird. Die erste Rede setzt mit dem Bekenntnis ein: »Unlängst hatte ich einen Albtraum.«<sup>46</sup> Es folgt eine vierseitige satirische Endzeitvision in Form eines von dem greisenhaften Jacques Delors einberufenen Krisentreffens mit den Staats- und Regierungschefs, das zum

44 EL, S. 17. Vgl. auch HU, S. 68.

45 Beispielsweise: »Ich muss Ihnen heute etwas gestehen: / Ich bin einer der wenigen Lebenden, die Cassandra persönlich kennengelernt haben.« (*Glaube, Terror – Friede?*, in: *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung*, S. 59–87, hier S. 59); »Ich muss Ihnen heute etwas gestehen: / Ich habe einen Menschen umgebracht.« (*Plädoyer für die Gewalt*, in: ebd., S. 89–114, hier S. 89).

46 Auftakt der Rede *Von der Schwierigkeit und der Notwendigkeit, aus der Geschichte eine Idee zu machen*, Rede beim Kulturfest Emsiana (8. Mai 2014), in: HU, S. 7–22, Zitat S. 7.

Abgesang auf die EU wird. Zur ›Authentifizierung‹ der Vision, mit der ihre reibungslose Einbettung in den Essay als Sachtext gewährleistet wird, dienen Verweise auf die zugrunde liegenden »Tagesreste«<sup>47</sup> und andere Quellen des Albtraum-Protokolls.<sup>48</sup> Die dystopische Vision vom Ende der EU dient als rhetorisches Mahnmal zur Verhinderung einer Entwicklung, die zur Wiederholung des in der Folge thematisierten Untergangs der Habsburgermonarchie als übernationaler Gemeinschaft führen könnte: Traumdichtung und historische Wahrheit bilden schließlich eine quasi realhistorische Parallele.<sup>49</sup> Steht am Anfang der gesammelten Reden ein dystopisches Tableau, so endet das Buch mit der utopischen Parabel vom Sieg der Fantasten über die Realisten und dem Sieg einer friedlich-idyllischen Zukunft über die trübe Gegenwart. Die zwei Schlusssätze machen das Potenzial der strategischen Horizonterweiterung durch den freien essayistischen Moduswechsel explizit: »Aber jetzt hebe ich ab – und lasse es damit bewenden! / Vorläufig.«<sup>50</sup>

Auch Menasses Zitationsverfahren erweist sich im Kontext des EU-Narrativs als Authentifizierungsverfahren eines metadiskursiv operierenden Aussagesubjekts, das die Zitat-Konventionen einsetzt, um ›passende‹ Texte als Fremdtex te zu beglaubigen. Die Beglaubigung meint dabei – ebenso wie bei dem Einsatz angeblicher Träume, Erinnerungen usw. – eben *nicht* die faktische Nachprüfbarkeit der Quellen, sondern lediglich die Plausibilität des narrativen Arrangements, das die Nachprüfbarkeit qua Zitationsverfahren nur behauptet. Hier ist die Adaption von Zitaten somit weder unab-sichtlicher Fehler noch postmodernes Verwirrspiel (das in der »Trilogie der Entgeisterung« oder den Frankfurter Poetikvorlesungen noch mitschwingt), sondern polemisch motivierte Fälschung.<sup>51</sup> So wird aus der berühmten Rede Victor Hugos von 1849 – »Un jour viendra où vous France, vous Russie, vous Italie, vous Angleterre, vous Allemagne, vous toutes, nations du continent, [...], vous vous fondrez étroitement dans une unité supérieure [...].«<sup>52</sup> – in

47 HU, S. 7.

48 Vgl. die Gegenüberstellung von Erfindung und Traum (als quasi authentischer Erfahrung): »Aber ich weiß nicht, ob ich das jetzt nicht erfinde. Was ich auf jeden Fall geträumt habe, ist Folgendes: [...].« HU, S. 9.

49 Vgl. HU, S. 11–15.

50 HU, S. 175. Der Schlusstext von *Heimat ist die schönste Utopie* (unter dem Titel *FAQ Europe*, S. 158–175) findet sich bereits in dem Buch *Der Europäischen Landbote* (unter dem Titel *Nach-schrift*, S. 109–125); allerdings fehlt dort noch der Schlusssatz »Vorläufig.«.

51 Folgt man der Typologie von Klein/Martinez (*Wirklichkeitserzählungen*, S. 5), so haben wir es bei Menasses diskursiven Texten, im Hinblick auf die falsche Zitation, mit »defizitären (nämlich falschen oder lügnerischen) faktualen Texten« zu tun.

52 Hugo: *Discours d'ouverture*, S. 154 (identisch in späteren Ausgaben, vgl. Hugo: *Œuvres politiques complètes / Œuvres diverses*, S. 97).



Menasses Hugo-Zitat kurzerhand Russland ausgelassen: »Der Tag wird kommen, an dem du, Frankreich, du Italien, du, England [...]«. <sup>53</sup> Damit wird die gesamteuropäische Utopie von 1849 auf die politische Karte der heutigen Europäischen Union zurechtgestutzt, und wird Victor Hugo in der teleologischen Rückprojektion zum makellosen Propheten der inzwischen eingetretenen Zukunft im Sinne von Menasses EU-Narrativ stilisiert. <sup>54</sup> Ähnliches betreibt der Autor mit den Zitaten und Behauptungen, die den sog. »Hallstein-Skandal« ausgelöst bzw. die sog. »Causa Menasse« erst eröffnet haben. <sup>55</sup> Ein programmatischer Satz aus einer Rede Walter Hallsteins und die Verortung dieser Rede in Auschwitz (wohin auch die erste Reise aller nachfolgenden Präsidenten der Europäischen Kommission geführt habe) <sup>56</sup> sind Erfindungen, mit denen der Autor weniger die Leitgedanken seiner europapolitischen Kronzeugen »prägnant zusammengefasst«, <sup>57</sup> als vielmehr den Leitgedanken seines EU-Narrativs unter strategischer Zuhilfenahme eines konservativen Kronzeugen <sup>58</sup> konstruiert hat. In diesem »Akt der Geschichtsoptimierung« <sup>59</sup> wird Hallstein an der Seite von Victor Hugo in die Ahnenreihe des nachnationalen Europas eingereiht und Auschwitz der Status eines auf höchster Ebene der EU-Politik institutionalisierten Erinnerungsortes (im Sinne von P. Norra) angedichtet. Auch hier wird das »historische [ ] Implantat« <sup>60</sup> nicht en passant eingestreut, sondern besonders exponiert: eingesetzt als schlagender Beleg für eine faktuale Behauptung und zugleich einer miserablen Gegenwart als leuchtendes historisches Vorbild entgegeng gehalten:

Mit dieser Idee [Absterben der Nationalstaaten] hat es begonnen, das war die Absicht. Und das ist jetzt keine Meinung, sondern ein Faktum. Walter Hallstein, ein Deutscher, der erste Präsident der Europäischen Kommission, sagte in seiner Antrittsrede: »Das Ziel des

53 EL, S. 110; identisch in HU, S. 159.

54 Kurioserweise dient der gleiche (freilich unverstümmelte) Satz aus Hugos Rede auch der Pflege der europäischen Beziehungen zu Russland, siehe z.B. die Pressemitteilung der Gerda Henkel Stiftung zur internationalen Konferenz *Russland als Teil Europas* (Sept. 2011), <[https://www.gerda-henkel-stiftung.de/pressemitteilung?page\\_id=81774#top](https://www.gerda-henkel-stiftung.de/pressemitteilung?page_id=81774#top)> (Zugriff: 23.10.2021).

55 Zur diskursanalytischen Beurteilung des Hallstein-Komplexes und der Selbsterklärung Menasses s. Navratil: *Die doppelte Autorität der Autoren*, S. 170ff.

56 Vgl. EL, S. 102.

57 Menasse: *Ein Gedanke, prägnant zusammengefasst*.

58 »Da hätte ich nicht Hallstein hervorkramen müssen. Aber ich hatte einen guten Grund: Gerade viele deutsche Konservative können sich ein Europa ohne deutsche Nation, gar ohne deutsche Führungsnation, nicht vorstellen [...]. Eben deshalb hat es mir besonderes Vergnügen bereitet, ihnen mit Walter Hallstein einen konservativen CDU-Politiker entgegenzustellen, der vor mehr als einem halben Jahrhundert gedanklich weiter war als sie heute.« Ebd.

59 Radisch: *Umso schlimmer für die Tatsachen*.

60 Aleida Assmann in Karich: »Robert Menasse setzt Nation und Nationalismus gleich«.



europäischen Einigungsprozesses ist die Überwindung der Nationalstaaten!« Solange es heute oder morgen kein Kommissionspräsident und kein deutscher Spitzenpolitiker wagt, diesen Satz frei und geradeheraus zu sagen, so lange haben wir die Krise.<sup>61</sup>

Obwohl hier offensichtlich ein Missbrauch von »Fiktionalitätslizenzen« betrieben wird, der die »(kommunikations-)ethischen Standards« der Mediengesellschaft untergräbt,<sup>62</sup> konnte dieser Missbrauch über Jahre hinweg unwidersprochen betrieben werden, bis der Historiker Heinrich August Winkler im Oktober 2017 auf die Fälschung aufmerksam machte.<sup>63</sup>

Ein zentraler poetologischer Kontext für das Wechselspiel von Realität und Fiktion in Menasses Europa-Narrativ ist schließlich die Programmatik eines europäischen Gesellschaftsromans, mit dem die Grenzen der Diskurse bereits in dem *Landboten*-Essay von 2012 und somit zunächst unabhängig von dem später realisierten Roman ausgelotet und transzendiert werden. Indem der Essay als Ersatz und Alternative für das zunächst gescheiterte Roman-Projekt ausgewiesen wird, erscheinen Roman und Essay im Hinblick auf das politische Anliegen austauschbar.<sup>64</sup> Außerdem wird die epistemische Differenz zwischen fiktionalen und faktualen Perspektiven auf die politische Realität in Brüssel ins Schwanken gebracht: Der »Fiktion« und den »Phantasiebilder[n]« der verbreiteten EU-Vorurteile wird der Erkenntnisgewinn der »überaus lehrreich[en]« Recherche vor Ort gegenübergestellt, die sich in den Überlegungen des Autors schließlich zu der wahrhaftigeren »Fiktion« einer realisierbaren Utopie verdichtet.<sup>65</sup> Und schließlich wird in der essayistischen (Re-)Konstruktion eines kreativen Erkenntnisprozesses, der gleichermaßen einer diskursiven und einer fiktionalen Formulierung der EU-Agenda zuarbeitet, unübersehbar die fiktionale promoviert. Denn als Leitgattung des europäischen Entscheidungskampfes erscheint der große Epochen- und Gesellschaftsroman, der »das Panorama einer Epoche

61 HU, S. 144. Der gleiche Gedankengang wird bereits in dem *Manifest* von Guérot und Menasse von 2013 formuliert (Guérot/Menasse: *Manifest für die Begründung einer europäischen Republik*). Auch in seiner Rede vor dem EU-Parlament zum 60. Jahrestag der Römischen Verträge variiert Menasse die angebliche Kernidee der Gründungsväter (Menasse: *[Rede vor dem Europäischen Parlament]*, Min. 7:52–8:20) als das vergessene und verdrängte »Narrativ« der EU (Min. 12:53–13:38) und zitiert Hallstein auf die übliche Weise (Min. 10:48–11:40).

62 Navratil: *Die doppelte Autorität der Autoren*, S. 176.

63 Winkler: *Europas falsche Freunde*. Die Medienlavine kam freilich erst mehr als ein Jahr später ins Rollen (Dez. 2018), offenbar angeregt durch den sog. Relotius-Skandal. Zu den Anfängen der Debatte in der ›Causa Menasse‹ vgl. exemplarisch: Menasse: *Ein Gedanke, prägnant zusammengefasst*; Pink: »Fühlen, was sein sollte«; Reeh: *Fälschen für Europa*; Ebel: *Die lässliche Sünde von Robert Menasse*; Freudenstein: *Wie Robert Menasse Europa kaputt schreibt*; Radisch: *Umso schlimmer für die Tatsachen*; Karich: »Robert Menasse setzt Nation und Nationalismus gleich«.

64 Vgl. EL, S. 17f. und HU, S. 68.

65 EL, S. 19, 21, 17, 23.

entfaltet«,<sup>66</sup> unter der unübersehbaren Patenschaft großer Vorbilder zwischen Balzac und Musil. Der Autor fühlte sich berufen, nach Brüssel, in den »Maschinenraum der Realitätsproduktion hinein[zu]gehen [...], um einen wahrhaft zeitgenössischen und doch bleibenden Roman zu schreiben«.<sup>67</sup> Die diskursiven Bezüge des EU-Narrativs zum »Habsburgischen Mythos« im Allgemeinen<sup>68</sup> und die Bezüge zu Musils Endzeit-Roman im Besonderen<sup>69</sup> lassen in Menasses Romanprojekt den Ideenroman eines »europäischen Mythos« erkennen. Das Romanprojekt wird in dem *Landboten*-Essay, in einem final exponierten Bekenntnis, in die Tradition der vom Autor schon immer »am heftigsten« bewunderten großen »Vorabend-Romane« gestellt, die »gleichsam den Vorabend vor einem Epochenumbruch« gestalten.<sup>70</sup> In einer abschließenden Metalepse wird die Romantauglichkeit des aktuellen »Vorabends« gleichsam in situ demonstriert, wird im Ernst der Stunde die Grenze zwischen Essay und Roman überspielt: »Wir befinden uns heute sozusagen in der Situation der Figuren der großen Vorabend-Romane, und Du, Leser, bist im Sinne dieser großen Romane jetzt der »Held.«<sup>71</sup>

## II. *Die Hauptstadt* zwischen Fiktion und politischem Engagement

Mit dem von Menasse selbst eingebrachten Begriff des »großen Vorabend-Romans« kommen wir zum Roman *Die Hauptstadt*. Zu fragen ist, ob es sich dabei tatsächlich, wie von Menasse in seiner Programmatik eines europäischen Gesellschaftsromans suggeriert, um einen großen aufklärerischen Epochen- und Gesellschaftsroman oder nicht vielmehr, wie oben bereits angedeutet, um den Ideenroman eines »europäischen Mythos« handelt. Anders als der Gesellschaftsroman lädt der Ideenroman zu einer engagement-poetischen Intervention in den gesellschaftskritischen Meinungskampf regelrecht ein. Nicht ohne Grund versteht man darunter im Deutschen eine Gattung, welche, zumeist abwertend, auch als Thesenroman bezeichnet wird. Im Englischen findet sich diese Wertung wieder, wenn der

66 Ebd., S. 108.

67 HU, S. 62.

68 Zur Vorbildfunktion der Habsburgischen Monarchie und der Analogiebildung zum heutigen Europa vgl. HU, S. 11–15, 19, 146 sowie EL, S. 23.

69 »Die Habsburgermonarchie hatte eine Idee – in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* kann man nachlesen, wie die Idee am Ende verloren ging. Droht der EU dasselbe Schicksal?« (HU, S. 19) Und: »Ich habe [in Brüssel] gelernt, was die Europäische Idee ist [...].« (ebd., S. 62)

70 EL, S. 107.

71 Ebd., S. 108.

›ideologische Roman‹ als eigene Gattung verstanden und unter den ›autoritären Fiktionen‹ eingeordnet wird.<sup>72</sup> Dabei stammen die als Ideenromane bezeichneten Titel mehrheitlich aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert und mithin aus der Zeit der klassischen Moderne. In postmodernen, sich selbst als postideologisch verstehenden Zeiten scheint die autoritäre Gattung auf dem Rückzug. In diesem Sinne sprach Karl Heinz Bohrer bereits in den 1990er Jahren von der »Auslöschung des historischen Futurs« und attestierte den »Verzicht auf den Ideenroman« am Fall der angelsächsischen Moderne.<sup>73</sup>

Menasses *Die Hauptstadt* legt nun eine Renaissance des Ideenromans nahe. Doch lohnt ein genauerer Blick: Folgt man der älteren Forschung, so verfügt der Ideenroman über spezifische formale Eigenschaften. So zeichne er sich seit Aldous Huxley durch ein kontrapunktisches Strukturprinzip aus.<sup>74</sup> Die Rede ist diesbezüglich auch von einem durchdachten Gefüge von Parallelen und Kontrasten und einem immer stärkeren »didaktischen und essayistischen Grundzug«.<sup>75</sup> Peter de Mendelsohn spricht hinsichtlich der Romane Thomas Manns gar von einer »dialektische[n] Struktur des Ideenromans«,<sup>76</sup> während Klaus Mann in André Gides *Die Falschmünzer* ein exemplarisches Beispiel für den »fugenhaften Ideenroman« sah.<sup>77</sup> Für die Struktur des Ideenromans sind demnach Kontrapunkt und Fuge sowie eine didaktische Tendenz zur dialektischen Aufhebung des Widerspruchs und zur Essayistik bezeichnend. Auf *Die Hauptstadt* trifft dies zu. Der Roman bedient sich des Kompositionsprinzips der Fuge und der polyphonen Mehrstimmigkeit. Ein bestimmtes Thema, hier der Gegensatz zwischen nationaler und postnationaler/europäischer Position, wird auf verschiedene Figuren übertragen und, in unterschiedlichen Schärfen variiert, zeitlich versetzt wiederholt. Fraglicher ist, ob es auch zum Einsatz des Kontrapunktes kommt. Versteht man darunter eine Technik, in der mehrere Stimmen gleichberechtigt nebeneinanderher geführt werden, so sucht man diese bei Menasse vergeblich. Stattdessen werden jene Protagonisten, welchen der Autor eine nationale Position zuschreibt, durchgehend vereinzelt und negativ gezeichnet, während die Vertreter der europäischen Position als eine sympathische, optimistisch einer humaneren Zukunft entgegenradelnde Figurengruppe entworfen werden. Dabei sind alle Figuren weitestgehend

72 Suleiman: *Authoritarian Fictions*.

73 Bohrer: *Das absolute Präsens*, S. 167.

74 Boekhorst: *Das literarische Leitmotiv*, S. 33.

75 Gottwald: *Die Erzählformen*, S. 127.

76 Mendelsohn: *Der Zauberer*, S. 1037.

77 Mann: *André Gide*, S. 161 sowie Nicolai: »*Wohin es uns treibt...*«, S. 214.

mit festen Überzeugungen und klaren Handlungsabsichten ausgestattet, womit sich der Text in die Tradition jener Romane stellt, bei denen »das Auswahlverfahren immer ein Zeugnis weltanschaulicher Lenkung« ist.<sup>78</sup> Folgt man Umberto Eco, so war es James Joyce, der diese Tradition mit *Ulysses* aufkündigte. Menasse, so könnte man sagen, geht hinter diesen Bruch zurück.

Überhaupt lässt sich eine deutliche Distanz des Romans zu den literarischen Prinzipien der Moderne beobachten. So legt der Titel eine Stadt und mithin ein gängiges Sujet des modernen Romans seit Balzac, Dickens oder auch Joyce und Döblin nahe. Bei Menasse jedoch erweist sich die Stadt und hier wiederum nachgerade die europäische Hauptstadt allein als Topos. Das eigentliche Sujet und gleichzeitig der Fluchtpunkt des Narrativs ist nicht die reale Hauptstadt der EU, sondern eine neue, postfaktische, weil postnationale EU; eine Utopie, deren Hauptstadt erst noch zu errichten ist. Ginge es nach einem vom Autor mit besonderer europäischer Verve ausgestatteten Protagonisten, so solle die neue Hauptstadt genau dort errichtet werden, wo laut dem Essayisten Menasse die Folgen des Nationalismus zu besichtigen sind: in Auschwitz. Mit der Vision dieser neuen Hauptstadt kehrt das von Bohrer vermisste historische Futur in die zeitgenössische Literatur zurück. Von daher ist Menasses Roman auch nicht, wie etwa Joyces *Ulysses* oder Döblins *Berlin Alexanderplatz*, ein Text, in dem das Flüchtige und Assoziative der modernen Großstadt und die Rast- und Ratlosigkeit ihrer Bewohner die Form der Darstellung dominiert. Was dominiert, ist der engagierte Kampf überzeugter Akteure der Wissenschaft und der Politik für ein postnationales Europa. Und weil Menasse die Herausforderung des Sujets Stadt gar nicht erst annimmt, gibt es in seinem Roman auch keine »zerschnippelte[n] und disparate[n] Lebensläufe«, wie sie die modernen Romane prägen und alle nach Halt suchenden Leser verstören.<sup>79</sup> Flüchtig ist allein ein durch Brüssel irrendes Schwein, mit dessen Hilfe die einzelnen Episoden fabulierend verbunden werden. In diesem Sinne sieht die Literaturwissenschaft in *Die Hauptstadt* einen »Ideenroman, der allzu oft Menasses essayistische Thesen referiert, was ihn stellenweise wie eine überkonstruierte Fortsetzung des Landboten-Plädoyers erscheinen lässt.«<sup>80</sup>

Eine Einordnung dieser Position ergibt sich, wenn man in Anlehnung an Viktor Žmegač die modernen Autoren als »Akteure einer *Problemgeschichte*« versteht, innerhalb derer wiederum eines der größten Probleme

78 Žmegač: *Der europäische Roman*, S. 316.

79 Klotz: *Die erzählte Stadt*, S. 328.

80 Strehlow/Rölcke: *Robert Menasse*, S. 24.

das der »Teilung künstlerischer und kommunikativer Interessen« ist; ein Problem, welches immer dann auftauche, »wenn die Aufgabe und die Domäne des Romans nicht nur am Begriff des Erzählens und der Darbietung von ›Geschichten‹ gemessen wird, sondern an dem der Information, die Neues und historisch Bedeutendes vermittelt.«<sup>81</sup> Vor diesem Problem, so ließe sich sagen, stand auch Menasse, als er sich dafür entschied, den Roman in den Dienst der Vermittlung einer politischen Idee zu stellen. Bezeichnenderweise kommt Žmegač in seiner Diskussion dieses Problems auf Robert Musil zu sprechen und erinnert daran, dass dieser die Grenze zwischen Sprachkunst und pragmatischer Prosa als schlichte Alternative nicht habe gelten lassen und dagegenhielt: »Das ist aber nun nicht ganz richtig. Kommunisten und Nationalisten und Katholiken möchten sich sehr gern etwas erzählen lassen. Das Bedürfnis ist sofort wieder da, wo die Ideologie fest ist. Wo der Gegenstand gegeben ist.«<sup>82</sup> Gerade darum habe Musil seine eigene Schreibweise so angelegt, dass sich der Text dem Verlangen nach ideologischen Rastern entziehe. Musil paraphrasierend hält Žmegač fest: »Der moderne Romanzier, der Kündler der Krise, ist nicht bereit, die Öffentlichkeit mit Texten zu versorgen, die nationalen, politischen, geschichtsphilosophischen und heilsgeschichtlichen Erwartungen entsprechen.«<sup>83</sup>

Anders Menasse: Er bedient das Bedürfnis der EU-Befürworter, sich etwas erzählen zu lassen, und dies exakt in jenem historischen Moment, in dem die Ideologie fest wird und damit der Gegenstand gegeben scheint. Anders als Musil entscheidet er sich nicht für die durch Ungewissheit erkaufte Freiheit. Seine Schreibweise entzieht sich nicht dem Verlangen nach ideologischen Rastern. Stattdessen ist Menasse bereit, die Öffentlichkeit mit Texten zu versorgen, die postnationalen politischen, ja heilsgeschichtlichen Erwartungen entsprechen. Von einem modernen Roman im Sinne Musils kann daher nicht die Rede sein. Auch ist in diesem Zusammenhang zumindest darauf hinzuweisen, dass die sogenannten Vorabend-Romane eines Musil oder Roth nicht primär die Emergenz eines Neuen behandeln, sondern den Untergang des Alten einschließlich all seiner Gewissheiten, konkret das Verlöschen des Habsburgischen Großreichs. Wenn bei Menasse Kakanien zur »Vorstufe der europäischen Idee« und Brüssel zum modernen Wien wird,<sup>84</sup> so weil Menasse in seiner Geste der Anbindung übersieht, dass weder *Der Mann ohne Eigenschaften* noch *Radetzky*

81 Žmegač: *Der europäische Roman*, S. XII (Hervorh. i.O.) und 268f.

82 Zitiert nach ebd., S. 269.

83 Ebd., S. 269f.

84 Strehlow/Rölcke: *Robert Menasse*, S. 24.

den Vorabend einer neuen politischen Ordnung, sondern dezidiert den Zerfall einer imperialen Ordnung thematisieren. War es doch gerade die Erfahrung des Scheiterns eines lange währenden europäischen, multinationalen Großreiches, welche hier zum Anstoß der Reflektion über politische Formbildungsprozesse führte. Nicht als postnationale, sondern als postimperiale Narrative bezeugen sie das Wissen um die Kontingenz jeder Form und mithin die Unmöglichkeit einer idealen politischen Ordnung.<sup>85</sup>

Geschichtsphilosophisch und poetologisch fällt Menasse somit auch hinter den postimperialen Roman zurück. *Die Hauptstadt* ist kein literarisches Werk, das statt Gewissheiten Zweifel verbreiten will und an die Stelle der Identifikation das Bewusstsein der kritischen Distanz treten lässt. Statt der ins Postmoderne hineinreichenden Totalität des Relativen jeder politischen Ordnung gibt es in der *Hauptstadt* die Totalität in Form der Zukunftsvision einer postnationalen europäischen Gemeinschaft. Die zur Überlebensfrage gesteigerte Entscheidung zwischen einem Europa der Nationalstaaten und dem Projekt ihrer Überwindung wird dramatisiert und ein unrealistisches Untergangsszenario entworfen. Kritiker wie Wolfgang Streeck sprechen bezüglich des Romans dann auch von einem »krasse[n] Fall sakralisierender Narrativkonstruktion« aus »der Feder des Hofpoeten der Brüsseler Kommission«.<sup>86</sup> Mehr noch: Der Gesellschaftswissenschaftler Streeck sieht hinter der »abenteuerlichen Rhetorik« Menasses ein Entlastungsmotiv, das davon ablenken soll, dass nicht jeder Nationalstaat in den Faschismus führte, sondern allein der deutsche, und betont, was der Literat zu sehen nicht (mehr) gewillt ist: Das demokratische Defizit der EU und die politische Gefahr hinter der Alternative von »Konföderation und Imperium«.<sup>87</sup>

### Von Mythen und ihrer engagierten Instrumentalisierung

Die leitende Idee einer auf Auschwitz gegründeten postnationalen Gesellschaft und ihr Narrativ gehören demnach zusammen. Bleibt die Frage, inwiefern es sich bei Menasses Roman nicht nur um einen Ideenroman, sondern um einen ideologischen Roman im Sinne einer autoritären Fiktion handelt. Schauen wir zu ihrer Beantwortung kurz etwas genauer auf den Roman: Im auktorialen Ton werden drei Geschichten erzählt, welche in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehen. Jede Geschichte bezie-

85 Siehe hierzu ausführlich Magerski: *Imperiale Welten*.

86 Streeck: *Zwischen Globalismus und Demokratie*, S. 136.

87 Ebd., S. 224–230.



ungsweise jedes Handlungsfeld hat jeweils einen Protagonisten. Da ist die karriereorientierte Beamtin Fenia Xenopoulou, die in ihrer Funktion als Leiterin der Direktion für Kommunikation das Image der Europäischen Kommission aufpolieren und zu deren sechzigstem Jubiläum ein »Big Jubilee Project« organisieren soll. Selbst der Kultur eher abgeneigt, beauftragt sie den österreichischen Sohn eines erfolgreichen Schweinezüchters, Martin Susman, als Leiter der Abteilung »Programm und Maßnahmen Kultur« eine Idee zu entwickeln. Die von Susmann und seinen Mitarbeitern vorgelegte Idee ist, die Überlebenden von Auschwitz zu einem Festakt zu versammeln und damit in einer Zeit der Krise der Europäischen Gemeinschaft an den vermeintlichen Gründungsgedanken der EU zu erinnern. Die hehre Idee wird von Intriganten und Nationalisten innerhalb der EU-Institutionen sabotiert und scheitert. Parallel dazu scheitert eine andere, der Stoßrichtung der Kulturabteilung entsprechende Idee: Der in einer Sitzung des Think-Tanks zur Zukunft Europas unterbreitete Vorschlag Alois Erharts, seinerseits emeritierter Wiener Professor der Volkswirtschaft, eben Auschwitz zur neuen Hauptstadt der EU zu erklären. Alois Erhart fungiert dabei als das »Gewissen des Romans«. <sup>88</sup> Ihm legt das auch hier metadiskursiv operierende Aussagesubjekt (der ›implizite Autor‹) die Worte in den Mund, welche wir aus den Essays bereits kennen. Und auch ein drittes Unterfangen misslingt: Ein überaus korrekter Kommissar mit Namen Brunfaut wird aus politischen Gründen gezwungen, die Aufklärungsarbeit an einem Mordfall einzustellen, dessen Opfer er selbst gesehen hat. Der Täter, ein überzeugter polnischer Katholik, flieht durch Europa. Eingezogen werden jeweils weitere Figuren, wie ein einflussreicher deutscher Büroleiter der Direktion für Handel oder der letzte lebende Holocaust-Zeitzeuge. Auch gibt es Nebenhandlungen wie den Streit um die Lieferung von Schweineohren an China oder den schweren Verkehrsunfall des Bruders von Susman, bei dem Flüchtlinge gleichsam als Verursacher und Retter eingespielt werden. Zusammengeführt werden die ›short cuts‹ und ihre Protagonisten am Ende als Terroropfer eines Bombenanschlags in einem Brüsseler Zug.

Auschwitz fungiert als Leitmotiv und steht für den ›Holocaust‹. Letzterer kann definiert werden als »das zur Metapher gewordene Verbrechen des 20. Jahrhunderts«. <sup>89</sup> Weiter heißt es im *Metzler Lexikon moderner Mythen* unter der Kapitelüberschrift »Instrumentalisierung«: »Die Tatsache, dass die Erinnerung an den Holocaust als Menschheitsverbrechen konsensfähig in der politischen Kultur demokratischer Gesellschaften ist, wird unterschied-

88 Strehlow/Rölcke: *Robert Menasse*, S. 21.

89 Benz: *Holocaust*, S. 196.



lichen Zielen dienstbar gemacht.«<sup>90</sup> Eines dieser Ziele könnte demnach auch die Liquidierung der Nation mithilfe einer Literatur sein, welche die in der politischen Kultur demokratischer Gesellschaften konsensfähige Erinnerung an den Holocaust als Menschheitsverbrechen zum EU-politischen Programm erklärt. Eine solche Instrumentalisierung ist nicht neu und hat in der Vergangenheit bereits einschlägige Kritik provoziert.<sup>91</sup> Entscheidend für den hier interessierenden Zusammenhang ist, dass Menasse mit dem Roman nicht nur ein literarisch und politisch umkämpftes Terrain betritt, sondern dass hinter dem Leitmotiv der *Hauptstadt* auch der Ideologiebegriff in seiner ganzen Breite – angefangen von Bewusstseinsinhalten über Wertessysteme bis hin zu Machtfragen – auftaucht. Wollte man die literarische Instrumentalisierung von Auschwitz ideologietheoretisch hinterfragen, müssten die gesellschaftliche Genese wie auch die Funktions- und Wirkungsweise der Idee von Auschwitz als Gründungsmythos eines Gemeinwesens genauer untersucht und gefragt werden, ob und gegebenenfalls wie diese Idee zur Aufrechterhaltung eines Herrschaftsverhältnisses genutzt wurde und wird. Wem das theoriegeschichtlich zu verstaubt oder zu kritisch erscheint, der könnte unter Rückgriff auf postmoderne Theorien mit Michel Foucault den Begriff der Ideologie durch den des Diskurses ersetzen und versuchen aufzuzeigen, wie der Auschwitz-Diskurs eine Gesellschaft durchdringt und Macht erzeugt. Die zur Ideologie gesteigerte Idee einer an Auschwitz ausgerichteten postnationalen Gemeinschaft wäre dann als diskursives Ordnungsgefüge zu verstehen, das die gesellschaftliche Realität auf eine spezifische Art und Weise regelt.<sup>92</sup>

Auschwitz regelt und ordnet bei Menasse den fiktionalen Text. Das zur Metapher gewordene Verbrechen bestimmt die Auswahl der Figuren, deren Rede und Konstellation wie auch den Verlauf der Handlungen. Die Vision einer postnationalen Gesellschaft wird zur Antwort auf einen Ge-

90 Ebd., S. 198.

91 Immer wieder, so beklagte Martin Walser in seiner umstrittenen Paulskirchenrede, werde Auschwitz politisch instrumentalisiert und dadurch erschwert, im Holocaust noch den Appell an das Gewissen zu vernehmen. Auch sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass bereits der ehemalige deutsche Außenminister, Joschka Fischer, Auschwitz zur Grundlage eines Staatsgebildes erklärte – damals war es die Bundesrepublik Deutschland. Der Historiker Hans-Ulrich Wehler reagierte darauf mit den Worten: »Aber so etwas Furchtbares wie Auschwitz zum Gründungsmythos der Bundesrepublik zu erklären, wie Außenminister Fischer das getan hat, geht ebenfalls nicht. Auschwitz taugt nicht dafür. Ein Gemeinwesen läßt sich nicht auf den Massenmord an den europäischen Juden gründen. Da muß man andere Traditionen heranziehen, etwa den Leistungsstolz über die gelungene zweite deutsche Republik.« (Wehler: »*Auschwitz taugt nicht als Gründungsmythos der Republik*«)

92 Zu dem hier zugrundegelegten Ideologie- und Diskursbegriff siehe Amlinger: *Ideologie*, S. 181–184.

nozid, der ausschließlich dem Nationalismus angelastet wird. Im Kampf für diese Vision werden die Protagonisten – und Leser – zu Heroen. In ihm kreuzen sich Roman- und Lesergeschichte, und dies in einer Weise, die erneut deutlich von der Rezeption moderner Romane zu unterscheiden ist. Während der moderne Roman strikt darauf verzichtet, den »Leser zu bevormunden, zu erbauen, zu belehren, zu unterhalten – oder was es sonst noch an auktorialen Absichten geben mag«,<sup>93</sup> zielt Menasse, wenn nicht auf erbauende Bevormundung, so zumindest auf unterhaltsame Belehrung. Fast nie lässt der Text den Rezipienten im Stich. Eine interessante Ausnahme macht hier allein das Ende: Das terroristische Attentat auf einen Brüsseler Zug. Ob sich die Katastrophe beziehungsweise das Attentat, wie von Menasse in den Essays prognostiziert, an der Haltung zur EU entzündet, bleibt im Roman offen. Der Leser erfährt nichts über die Hintergründe des Bombenanschlags. Vielleicht wird mit dem Ende des Romans auf die Terroranschläge vom 22. März 2016 in Brüssel angespielt. Doch weist nichts innerhalb der Romanhandlung oder der Figurenkonstellation auf das reale Ereignis hin; ein Akt des Radikalismus, bei dem 35 Menschen starben und 340 schwer verletzt wurden. Zu der Tat bekannten sich weder EU-Gegner noch -befürworter, sondern der Islamische Staat. Der Islam in Europa aber wird im Roman nicht thematisiert. Muslime tauchen lediglich als ein plötzlich sichtbar werdender Strom von Flüchtlingen auf, aus dem heraus allein eine madonnenhaft gezeichnete Afghanin an Profil gewinnt. Sie lässt der Autor ausgerechnet einem schwerverletzten österreichischen Lobbyisten der Schweineindustrie das Leben retten – ein Bild, mit dem wir zur ideologisch geleiteten Selektivität des narrativen Verfahrens als dem eigentlichen Fundament des EU-engagierten Ideenromans kommen.

Erschienen im Jahr 2017 fällt der Roman in eine Zeit, in der unter dem Titel *Engagierte Literatur. Die Rückkehr des politischen Romans* bereits ausdrücklich eine Renaissance der engagierten Literatur attestiert wurde.<sup>94</sup> Mit ihr verschwindet der vom Gestus der Desillusionierung und des Zweifels getragene moderne Roman beinahe gänzlich. Dafür aber taucht das alte »Problem einer gesellschaftlichen Ausrichtung von Literatur« wieder auf: der widersprüchliche Anspruch an die Literatur, einerseits eine eigengesetzliche, von anderen Formen des Schreibens zu unterscheidende Ausdruckform zu sein, und andererseits eine über sich hinausweisende gesellschaftliche Wirkung erlangen zu wollen.<sup>95</sup> Die Literaturwissenschaft

93 Žmegač: *Der europäische Roman*, S. 319.

94 Rüdener: *Engagierte Literatur*.

95 Simonis: *Moderne Literatur*, S. 530.

hat dieses Problem dadurch gelöst, dass man engagierte Literatur als spezifische Form einer Verbindung von »verschlüsseltem Text« und »Klartext« verstand.<sup>96</sup> Im Anschluss an diese Differenz versuchte etwa Linda Simonis, eine »immanente Poetik sozial engagierter Literatur« zu entwerfen, und exemplifizierte diese am Dichter Pablo Neruda. Dessen Werk fällt jedoch wesentlich in die Gattung der Lyrik, die *per se* eine gänzlich andere literarische Redeform aufweist als Alltagstexte oder politische Rede.<sup>97</sup> Schon deshalb sind die Verhältnisse im Fall von Menasse verwickelter. Sind alle auch in den politischen Essays zu findenden Elemente »Klartext«, während der ›Rest‹ zu entschlüsseln bleibt? Eine solche Entzerrung wäre kaum zu leisten. Auch ist das eigentliche, von Nikolaus Wegmann deutlich benannte Dilemma der engagierten Literatur – die parteinehmende Verpflichtung auf ein außerliterarisches Ziel – damit nicht behoben.

Weiter kommt man, indem man die strikte Trennung zwischen Literatur und der Rede in anderen Funktionssystemen der Gesellschaft, in diesem Fall der Politik, gleichsam in Rechnung stellt und zu überbrücken versucht. Dazu muss das außerliterarische Ziel nicht nur klar bestimmt, sondern als leitendes Strukturprinzip des literarischen Textes ausgewiesen werden. Bei Menasse wäre dieses Ziel, wie gesagt, die Verhinderung einer Wiederholung von Auschwitz durch ein postnationales Gemeinwesen. Insofern gilt auch für Menasse, was Imre Kertész über sein Schreiben sagte:

Und dennoch verhält es sich so, daß der heute oft beklagte Unstil in der Kunst – ich nenne nur das Stichwort ›Postmoderne‹ – sofort verschwindet, wenn sich die Künstler auf etwas stützen: auf einen Mythos, eine Religion und so weiter. Erst durch seinen Bezug auf einen Fixpunkt schafft der Künstler einen Stil. Von daher bekenne ich als Romancier: Für mich ist Auschwitz eine Gnade.<sup>98</sup>

Gleiches kann für Menasse gesagt werden. Die Funktion des Romans mag damit in den Raum des Politischen geraten, die Form jedoch, die der politische Fixpunkt im Raum des fiktionalen Schreibens hervorbringt, ist eine literarische. Auschwitz als stilbildender Fixpunkt literarischen Schaffens verdankt sich dabei wiederum dem soziologischen Umstand, dass, wie oben ausgeführt, die Erinnerung an den Holocaust als Menschheitsverbrechen in der politischen Kultur demokratischer Gesellschaften konsensfähig ist. Nur so kann aus der soziologischen eine ästhetische Kategorie werden. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an den von Lukács ins Zentrum der Literaturtheorie gerückten Stilbegriff. Dieser setzt eine sozio-ästhe-

96 Wegmann: *Engagierte Literatur*.

97 Simonis: *Moderne Literatur*, S. 531.

98 Reif: »Für mich ist Auschwitz eine Gnade«, S. 1222.

tische Geschlossenheit beziehungsweise eine Harmonie wechselseitiger Erwartungshaltungen voraus. Stil sei »nur innerhalb einer Gemeinschaft vorstellbar«. <sup>99</sup> Auf eine solche Gemeinschaft hofft und baut Menasse. Indem er Auschwitz zum Fixpunkt nimmt, reflektiert er über die Schwierigkeiten der Herbeischreibung einer Gemeinschaft, die sich nach Meinung des Autors gewissermaßen um die historische Erfahrung von Auschwitz sammeln und formieren müsste. Das Auschwitz-Projekt der Kulturabteilung, von Menasse in Anlehnung an die von Musil im Zentrum des Habsburgerreiches inszenierte Parallelaktion entworfen, ist das Zentrum eines Textes, der die Anziehungs- und Abstoßungskräfte eben diesem Zentralisierungsversuch gegenüber narrativ entfaltet. Von daher ist Michael Rölcke zuzustimmen: »Die Hauptstadt« geriert sich als eine Art Parallelroman. <sup>100</sup> Aber handelt es sich dabei um den Versuch, einer neuen Epochenstimmung ihren literarischen Ausdruck zu verleihen, oder nicht vielmehr darum, der Epoche mithilfe des literarischen Ausdrucks ihre Stimmung zuzuschreiben?

### **Neue Gemeinschaft oder autoritärer paneuropäischer Fiktionalismus?**

Die Grundlage des Entwicklungsbegriffs der Literatur ist nach Lukács die soziologische Annahme, dass es Epochenstimmungen gibt. Als ästhetische Annahme gilt, dass es nicht nur adäquate Wirkungen gibt, sondern die jeweilige Weltanschauung der Autoren zugleich Bestandteil der literarischen Werke ist. Bezogen auf Menasses *Hauptstadt* würde dies bedeuten, dass wir es mit einem Stil zu tun haben, dem das Publikum die Möglichkeit der Wirkung eröffnet, während Menasse ihn tatsächlich verwirklicht. Die Entwicklung läge in dem gelungenen Versuch, der »meist verschwommen[en] und immer in der Form des individuellen Erlebnisses empfunden[en]« Epochenstimmung ihren literarischen Ausdruck zu verleihen. <sup>101</sup> Der Roman wäre stilvoll insofern, als er in seiner Zeit adäquat zu wirken vermag. Die Erwartungshaltungen des Lesepublikums und die Form des Werks harmonieren. Menasse träfe nicht nur einen, sondern den Zentralnerv der Leserschaft; eine Annahme, die vom Platz des Romans auf den Bestseller-Listen wie auch von den Literaturpreisen bestätigt wird.

Die große EU-Erzählung scheint demnach in der Form des Romans zu funktionieren. Dem Roman als »paradigmatische[m] Fall« der Erdichtung gelingt, was der Essayistik qua Intervention durch die Wissenschaft nicht

99 Lukács: *Zur Theorie der Literaturgeschichte*, S. 39.

100 Strehlow/Rölcke: *Robert Menasse*, S. 24.

101 Lukács: *Zur Theorie der Literaturgeschichte*, S. 38.

möglich war.<sup>102</sup> In den Raum der Fiktion kann die Geschichtswissenschaft mit ihrem »politische[n] Diskurs der Trennung zwischen methodisch und quellentechnisch begründet Behauptbarem und ideologisch Ersehntem« nicht eingreifen, also kann sich das ideologisch Ersehnte auf diesem Weg voll entfalten.<sup>103</sup> Menasse selbst, so scheint es, wurde dies zunehmend bewusst. In der weitergehenden Diskussion um die Hallstein-Zitate insistierte er auf einer strikten Unterscheidung zwischen Roman und Essay beziehungsweise Fiktion und Wirklichkeit. So heißt es im Januar 2019 gelegentlich der Verleihung der Carl-Zuckmayer-Medaille in einer gemeinsam mit der Landesregierung Rheinland-Pfalz verfassten Erklärung:

Es war ein Fehler von mir, Walter Hallstein in öffentlichen Äußerungen und nicht-fiktionalen Texten Zitate zuzuschreiben, die er wörtlich so nicht gesagt hat. Es war unüberlegt, dass ich im Vertrauen auf Hörensagen die Antrittsrede von Hallstein in Auschwitz verortet habe. Diese hat dort nicht stattgefunden. Das hätte ich überprüfen müssen. Ich habe diese Fehler nicht absichtsvoll und nicht mit dem Ziel der Täuschung begangen. Ich hielt diese Geschichte für ein starkes symbolisches Bild des europäischen Einigungsprojekts, das doch zweifellos mit dem Schwur »Nie wieder Auschwitz« verbunden ist. In meinem Roman ist das stimmig, aber die Vermischung von literarischen Fiktionen mit Äußerungen in europapolitischen Diskussionen bedauere ich sehr und entschuldige mich bei allen, die sich getäuscht fühlen.<sup>104</sup>

Die eingangs skizzierte Poetik der Diskursverwirrung bis hin zur Geschichtsfälschung wäre demnach aus Sicht des Autors für den Roman legitim; eine Einschätzung, die von der Literaturkritik weitestgehend geteilt wird. Folgt man der Begründung der Jury für die Verleihung des Deutschen Buchpreises, so ist mit *Die Hauptstadt* der »Anspruch verwirklicht, den Robert Menasse an sich selbst gestellt hat: Zeitgenossenschaft ist darin literarisch so realisiert, dass sich Zeitgenossen im Werk wiedererkennen und Nachgeborene diese Zeit besser verstehen werden.«

Aber stimmt das, können Nachgeborene mithilfe des Romans die Zeit um 2020 tatsächlich besser verstehen, oder handelt es sich nicht auch bei der *Hauptstadt* um ein Zeugnis jener politischen Poetik, die deutlich von einer Poetologie mit aufklärerischem Anliegen zu unterscheiden wäre? Uns scheint, dass der eigentliche Beitrag des Romans für ein Verständnis der Gegenwartsgesellschaft weniger in dem von ihm Dargestellten als vielmehr in seinem durchschlagenden Erfolg zu suchen ist. Der Roman und die ihm nachfolgende Kritik bezeugen die noch bis in die 1990er Jahre für unmöglich erachtete Wiederkehr des ideologischen Romans und damit der

102 Klauk/Köppke: *Einleitung*, S. 3.

103 Haas: *Fiktionalität in den Geschichtswissenschaften*, S. 517.

104 Dreyer/Menasse: *Erklärung*.

autoritären Fiktion. In ihr, so konnte im vorliegenden Beitrag zumindest ansatzweise gezeigt werden, wird die Realität konsequent politischen Ideen untergeordnet und ungeachtet aller realen Uneindeutigkeiten rigoros ein kontrapunktisches, das Feind-Freund-Schema bedienendes Strukturprinzip durchgezogen. Dabei ist unbestritten, dass Literatur als sekundäres semiotisches System immer eine Auswahl aus dem »Kontinuum kulturell bestimmter, sprachlich konstruierbarer und kommunizierbarer Realität« trifft und ihre eigenen neuen Realitäten erschafft.<sup>105</sup> Gerade darum aber liegt das Gewicht auf der Auswahl und der (Re-)Konstruktion des Ausgewählten. Was von Menasse ausgewählt, rekonstruiert und an die Nachgeborenen weitergegeben wurde, ist nicht die Komplexität der Gegenwart, sondern das bipolar bereinigte und von einer programmatischen Essayistik flankierte Ergebnis einer didaktischen Tendenz. Mit ihr geht die Fiktion über das Bedürfnis nach Unterhaltung hinaus und schreibt sich selbst als Moralerzieherin eine Funktion mit vermeintlich »höherer Dignität« zu.<sup>106</sup> Auf diese Funktion stützt sich der appellative, den politischen Ist-Zustand aufzuheben versuchende Text: Der Autor wird zum Erzieher seiner Leserschaft im Sinne der postnationalen Identifikation, der Text zum Bestandteil einer Postnationalpädagogik. In Anlehnung an Bernhard Giesen könnte man sagen, dass hier – anders als im 19. Jahrhundert – nicht die »nationale Identität zu Thema und Hintergrund literarischer Reflexion« aufsteigt, sehr wohl aber die postnationale.<sup>107</sup>

Ein solcher Aufstieg fordert die Geistes- und Sozialwissenschaften heraus. Mit ihm rückt das Problem der Stichhaltigkeit der von der Sozialtheorie der modernen Gesellschaft attestierten funktionalen Trennung von Literatur und Politik zurück in den Fokus. Sind preisgekrönte literarische Intellektuelle wie Menasse ein Zeichen für die Überschreitung der Grenze zwischen Geist und Macht beziehungsweise Kunst und Politik? Womöglich kündigen die Rückkehr des eingangs mit Bohrer aufgerufenen historischen Futurs und die Indienstnahme der Literatur für neue Gemeinschaftsbildungen ja tatsächlich einen Epochenwandel an: Weg vom berühmten ›Fahren-auf-Sicht‹ hin zu neuerlichen, alle Funktionssysteme einbindenden politischen Großprojektionen. War das 19. Jahrhundert die ›Epoche des *Nationalismus*‹ und das 20. Jahrhundert die Epoche der großen Kriege und des Genozids, so wäre das 21. Jahrhundert die Epoche

105 Decker: *Literaturgeschichtsschreibung*, S. 15.

106 Zu den Funktionen der Fiktion jenseits der Unterhaltung siehe Klauk/Köppke: *Einleitung*, S. 5.

107 Giesen: *Nationale und kulturelle Identität*, S. 9.



des Postnationalismus.<sup>108</sup> Menasse wäre ihr Barde und würde zeigen, dass, wenn die Literatur nur gewillt ist, ihre aktivierende beziehungsweise performative Dimension zum Tragen zu bringen, sie (erneut) eine relevante gesellschaftliche Rolle zu spielen vermag. Und warum auch nicht? Folgt man der Allgemeinen Erzähltheorie und ihren Ausführungen zu den »Zukunftsfiktionen«, so gilt: »Wo Menschen leben, gehen Vorfindliches und Erfundenes die vielfältigsten Verbindungen ein, und es sind gerade diese erfundenen zwischenmenschlichen Wesenheiten, die soziale Komplexität möglich machen.«<sup>109</sup> Dem ist kaum zu widersprechen. Auch nahm gerade die Literatur als polysemantischer Grenzbereich zwischen Fiktionalität und Faktizität schon immer aktiv an der Gestaltung nicht nur der poetischen, sondern auch der politisch-sozialen Wirklichkeit teil.

Gerade daher aber wirft die gegenwärtige Funktionalisierung der Literatur für den politischen Meinungskampf die Frage auf, wie weit die Gesellschaft mit dem Wissen um die Kontingenz jedweder Ordnung zu gehen gewillt ist. Ist die reflexive Spätmoderne mit einem sich avantgardistisch präsentierenden postnationalen Projekt vereinbar? »Zusammenhänge«, so überschreibt Menasse das erste Kapitel seines Romans, »müssen nicht wirklich bestehen, aber ohne sie würde alles zerfallen«. So allgemein gehalten, trifft dies zu. Zu bedenken aber bleibt, dass sich die durch politische und gesellschaftliche Ordnungsprinzipien ergebenden Zusammenhänge trotz aller Homologie deutlich von literarisch konstruierten unterscheiden lassen. Erstere haben, so sie sich nicht ganz einem übermütigen Konstruktivismus verschreiben, ihren Referenzpunkt nicht vorrangig in der Zukunft oder in Utopien, sondern in den komplexen Verhältnissen zeitgenössischer und historischer Realitäten. Anders als bei der Erzählung liegt ihre Leistung nicht vorrangig im Bereich der Kultur beziehungsweise in der Herstellung von Kohärenz oder Sinn. Zudem obliegen sie, auch das dürfte in der politischen Kultur demokratischer Gesellschaften konsensfähig sein, nicht allein einer auktorialen Instanz – und sei diese noch so wohlwollend. Wenn die Geschichte der europäischen Gesellschaft und ihrer Literatur/en eines zeigt, so ist es, dass die Wahrheit politischer und sozialer Formen in ihrer Bewährung in der Wirklichkeit und damit immer schon jenseits der Erfindung liegt. Andernfalls wäre Wien – und daran kann selbst der autoritärste paneuropäische Fiktionalismus nichts ändern – als imperiale Hauptstadt nicht gescheitert.

108 Vgl. hierzu Osterhammel: *Imperien*, S. 584.

109 Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 230.



## Literaturverzeichnis

- Amlinger, Carolin: *Ideologie*. In: *Grundbegriffe der Soziologie*. Hgg. J. Kopp, A. Steinbach. Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 181–184.
- Beilein, Matthias: *86 und die Folgen. Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs*. Berlin: Erich Schmidt 2008.
- Benz, Wolfgang: *Holocaust*. In: *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*. Hgg. Stefanie Wodianka, Juliane Ebert. Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 196–201.
- Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens. Die Semantik der ästhetischen Zeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.
- Boekhorst, Peter te: *Das literarische Leitmotiv und seine Funktionen in Romanen von Aldous Huxley, Virginia Woolf und James Joyce*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1987.
- Decker, Jan-Olivier: *Literaturgeschichtsschreibung und deutsche Literaturgeschichte*. In: *Realismus (1850–1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Hg. Marianne Wünsch. Kiel: Ludwig 2009.
- Dreyer, Malu; Menasse, Robert: *Erklärung zur Verleihung des Carl-Zuckmayer-Preises 2019 an Robert Menasse*. Internetseiten der Landesregierung von Rheinland-Pfalz, 7.1.2019. <<https://www.rlp.de/de/service/pressemeldungen/einzelansicht/news/detail/News/dreyer-und-menasse-vorbehaltlose-erkennung-von-fakten-gehört-zum-wertefundament-unserer-liberalen>> (Zugriff: 10.3.2021).
- Ebel, Martin: *Die lässliche Sünde von Robert Menasse*. »Tagesanzeiger« (Zürich), 4.1.2019. <<https://www.tagesanzeiger.ch/contentstationimport/laessliche-suende/story/18679841>> (Zugriff: 1.8.2021).
- Freudenstein, Roland: *Wie Robert Menasse Europa kaputt schreibt*. »Der Tagesspiegel« (Online-Ausg.), 12.1.2018. <<https://www.tagesspiegel.de/politik/die-zukunft-von-europa-wie-robert-menasse-europa-kaputt-schreibt/20843276.html>> (Zugriff: 10.3.2021).
- Giesen, Bernhard: *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*. Band 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- Gottwald, Johannes: *Die Erzählformen der Romane von Aldous Huxley und David Herbert Lawrence*. Dissertation, Univ. München 1964.
- Guérot, Ulrike; Menasse, Robert: *Manifest für die Begründung einer europäischen Republik*. »Die Presse« (Online-Ausg.), 23.3.2013. <<https://www.diepresse.com/1379843/manifest-fur-die-begrundung-einer-europaischen-republik>> (Zugriff: 1.8.2021).
- Haas, Stefan: *Fiktionalität in den Geschichtswissenschaften*. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. Tobias Klauk, Tilmann Köppke. Berlin, Boston: De Gruyter 2014, S. 516–532.
- Hugo, Victor: *Discours d'ouverture* [Discours prononcé au Congrès de la Paix de 1849 à Paris 21 août 1849]. In: ders.: *Actes et paroles*, Bd. 2. *Avant l'exil 1849–1851*. Paris: J. Hetzel, Maison Quantin 1875, S. 151–158 [Digitalisat vorhanden in: *Wikisource. La bibliothèque libre*].
- Hugo, Victor: *Œuvres politiques complètes / Œuvres diverses*. Réunies et présentées par Francis Bouvet. Paris: Jean-Jacques Pauvert 1964.
- Karich, Swantje: »Robert Menasse setzt Nation und Nationalismus gleich« [Gespräch mit Aleida Assmann]. »Welt«, 6.1.2019. <<https://www.welt.de/kultur/plus186597538/Aleida-Assmann-Menasse-setzt-Nation-und-Nationalismus-gleich.html>> (Zugriff: 8.1.2021).
- Klauk, Tobias; Köppke, Tilmann: *Einleitung*. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. T. Klauk, T. Köppke. Berlin, Boston: De Gruyter 2014, S. 3–34.

- Klein, Christian; Martínez, Matías: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hgg. Ch. Klein, M. Martínez. Stuttgart: J. B. Metzler 2009, S. 1–11.
- Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. Hamburg: Rowohlt 1991.
- Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt/M.: Fischer 2017.
- Kostial, Vera K.: *Robert Menasse und der Hallstein-Skandal. Zu Werkpoetik und Rezeption eines politischen Schriftstellers*. In: *Prekäre Fakten, umstrittene Fiktionen. Fake News, Verschwörungstheorien und ihre kulturelle Aushandlung*. Hgg. Vera Podskalsky, Deborah Wolf. »PhiN. Philologie im Netz«, Beiheft 25 (2021), S. 139–162. <<http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft25/b25t06.pdf>> (Zugriff: 24.10.2021).
- Lukács, Georg: *Zur Theorie der Literaturgeschichte*. »Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur«, Hg. Heinz Ludwig Arnold, H 39/40, Oktober 1973, S. 24–51 [Erstdruck: Budapest 1910; dt. Übersetzung von Dénes Zalán: Erlangen 1910, u.d.T. *Zur Methodologie der Literaturgeschichte*].
- Magerski, Christine: *Imperiale Welten. Literatur und politische Theorie am Beispiel Habsburg*. Weilerswist: Velbrück 2018.
- Mann, Klaus: *André Gide und die Krise des modernen Denkens*. Hamburg: Rowohlt 1984.
- Menasse, Robert: *Phänomenologie der Entgeisterung. Geschichte des verschwindenden Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.
- Menasse, Robert: *Sinnliche Gewissheit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001 (1996).
- Menasse, Robert: *Hysterien und andere historische Irrtümer*. Mit einem Nachw. v. Rüdiger Wischenbart. Wien: Sonderzahl 1996.
- Menasse, Robert: *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.
- Menasse, Robert: *Permanente Revolution der Begriffe. Vorträge zur Kritik der Abklärung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009.
- Menasse, Robert: *Der Europäische Landbote. Die Wut der Bürger und der Friede Europas oder warum die geschenkte Demokratie einer erkämpften weichen muss*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2012.
- Menasse, Robert: *Heimat ist die schönste Utopie. Reden (wir) über Europa*. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Menasse, Robert: [Rede vor dem Europäischen Parlament zum Anlass des 60. Jahrestages der Römischen Verträge am 21.3.2017]. Aufnahme: *Robert Menasse on why the EU matters*. <<https://www.youtube.com/watch?v=8rMt7dgo3pg>> (Zugriff: 1.8.2021).
- Menasse, Robert: *Ein Gedanke, prägnant zusammengefasst*. »Welt«, 4.1.2019. <<https://www.welt.de/politik/deutschland/plus186544900/Robert-Menasse-und-die-Hallstein-Zitate-Eine-Antwort-auf-die-Kritiker.html>> (Zugriff: 1.8.2021).
- Mendelssohn, Peter De: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*. Frankfurt/M.: Fischer 1975.
- Navratil, Michael: *Die doppelte Autorität der Autoren zwischen Fiktionalität und Faktualität. Die Causa Robert Menasse und Juli Zehs Dystopien*. In: *Prekäre Fakten, umstrittene Fiktionen. Fake News, Verschwörungstheorien und ihre kulturelle Aushandlung*. Hgg. Vera Podskalsky, Deborah Wolf. »PhiN. Philologie im Netz«, Beiheft 25 (2021), S. 163–188. <<http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft25/b25t07.pdf>> (Zugriff: 24.10.2021).

- Nicolai, Elke: »*Wohin es uns treibt...*« *Die literarische Generationsgruppe Klaus Manns 1924–1933. Ihre Essayistik und Erzählprosa*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1998.
- Osterhammel, Jürgen: *Imperien*. In: *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*. Hgg. Sebastian Conrad u.a. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 56–67.
- Pink, Oliver: *Fühlen, was sein sollte*. »Die Presse«, 27.12.2018. <<https://www.diepresse.com/5551766/fuehlen-was-sein-sollte>> (Zugriff: 1.8.2021).
- Radisch, Iris: *Umso schlimmer für die Tatsachen*. »Die Zeit« 3 (2019) (Online-Ausg.), 10.1.2019. <[https://www.zeit.de/2019/03/robert-menasse-schriftsteller-fakten-zitate-zuckermayer-medaille-auszeichnung?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.de%2F](https://www.zeit.de/2019/03/robert-menasse-schriftsteller-fakten-zitate-zuckermayer-medaille-auszeichnung?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.de%2F)> (Zugriff: 1.8.2021).
- Reeh, Martin: *Fälschen für Europa*. »taz« (Online-Ausg.), 3.1.2019. <<https://taz.de/Kommentar-Journalismus-und-Fakezitate!/5562629>> (Zugriff: 1.8.2021).
- Reif, Adelbert: »Für mich ist Auschwitz eine Gnade«. *Adelbert Reif im Gespräch mit Imre Kertész*. »Universitas« 12 (1996), S. 1220–1227.
- Rüdenauer, Ulrich: *Engagierte Literatur. Die Rückkehr des politischen Romans*. »SWR2 Wissen«, 12.10.2017. <<https://www.swr.de/swr2/literatur/broadcastcontrib-swr-30354.html>> (Zugriff: 17.3.2021).
- Simonis, Linda: *Moderne Literatur im Spannungsfeld von poetischer Autonomie und Gesellschaftsbezug. Am Beispiel von Pablo Neruda*. In: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Hgg. Sabina Becker, Helmuth Kiesel. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 525–547.
- Streeck, Wolfgang: *Zwischen Globalismus und Demokratie. Politische Ökonomie im ausgehenden Neoliberalismus*. Berlin: Suhrkamp 2021.
- Strehlow, Wolfgang; Rölcke, Michael: *Robert Menasse*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* [Loseblattausgabe]. München: edition text + kritik. Stand 10/2004–10/2019.
- Suleiman, Susan Robin: *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York: Columbia University Press 1983.
- Wegmann, Nikolaus: *Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartexts*. In: *Systemtheorie der Literatur*. Hgg. Jürgen Fohrmann, Harro Müller. München: UTB 1996.
- Wehler, Hans-Ulrich: »Auschwitz taugt nicht als Gründungsmythos der Republik«. »Welt am Sonntag« (Online-Ausg.), 16.1.2005. <<https://www.welt.de/print-wams/article120531/Auschwitz-taugt-nicht-als-Gruendungsmythos-der-Republik.html>> (Zugriff: 17.3.2021).
- Winkler, Heinrich August: *Europas falsche Freunde*. »Spiegel Online«, 23.10.2017. <<https://www.spiegel.de/spiegel/heinrich-august-winkler-ueber-robert-menasse-europas-falsche-freunde-a-1174045.html>> (Zugriff: 1.8.2021).
- Žmegač, Viktor: *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen: Niemeyer 1990.

Jelena Spreicer | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, jspreice@ffzg.hr

## Utopie und ›neuer historischer Roman‹

Uwe Timms *Ikarien*

Eines der langjährigen Forschungsinteressen in der literaturwissenschaftlichen Laufbahn von Marijan Bobinac ist die Inszenierung von Geschichte in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur – ein Bereich, dem viele seiner Vorträge bei wissenschaftlichen Konferenzen und zahlreiche veröffentlichte Fallstudien gewidmet sind.<sup>1</sup> Die Studie *Sjećanje i suvremenost* (Erinnerung und Gegenwart, 2018) stellt den Höhepunkt seiner Auseinandersetzung mit diesem Forschungsgebiet dar. Nach der literaturtheoretischen und literaturgeschichtlichen Verortung des historischen Romans wird seine Entwicklung in der deutschsprachigen Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart skizziert. Den systematischen Teil der Studie beendet Bobinac mit Ausführungen zum ›neuen historischen Roman‹ – einer Weiterführung des historischen Romans, die sich seines Erachtens im deutschen und österreichischen Kontext seit dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts beobachten lässt. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion

Ausgehend von der Studie *Suvremenost i sjećanje* (2018), in der Bobinac den historischen Roman von den 1990er Jahren bis zur Gegenwart analysiert, wird im Beitrag der Roman *Ikarien* (2017) von Uwe Timm untersucht. Die für den ›neuen‹ historischen Roman typische, oft narratologisch komplexe Auseinandersetzung mit den nationalsozialistischen Verbrechen wird dabei auf ihre Verbindung mit dem utopischen Denken geprüft. Da die Handlung des Romans der Frage nachgeht, wie der historisch authentische Arzt Alfred Ploetz (1860–1940) vom überzeugten Kommunisten zum Theoretiker der nazistischen Eugenik wurde, fokussiert die Analyse den Zusammenhang zwischen den Begriffen ›Utopie‹ und ›Rassenhygiene‹.

1 Siehe das Schriftenverzeichnis am Ende des vorliegenden Bandes.

und der Wiedervereinigung Deutschlands kam es, so Bobinac, zur Distanzierung von der »narrativen Verspieltheit und apokalyptischen Visionen«<sup>2</sup> in postmodernen historischen Romanen der 80er Jahre (wie z.B. bei Patrick Süskind in *Das Parfum* von 1985 oder bei Christoph Ransmayr in *Die letzte Welt* von 1988) und zur Neuorientierung des Genres auf intensive Aufarbeitung der (verdrängten) Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung.

Der »neue historische Roman«, wie er von Bobinac verstanden wird, steigert den bereits in früheren literarischen Epochen präsenten Anspruch des Genres auf Authentizität, indem er neue, bislang wenig thematisierte Perspektiven auf geschichtliche Ereignisse miteinbezieht. In diesem Sinne gibt das neue Genre den Autoren »die Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit dem historischen und kulturellen Erbe und ermutigt sie, über die Frage nach dem Sinn historischer Ereignisse nachzudenken«.<sup>3</sup> Eines der Merkmale, die den »neuen historischen Roman« von der klassischen Variante des Genres unterscheiden, sei eine Vielzahl innovativer Erzähltechniken, die unter dem von Barbara Beßlich übernommenen Oberbegriff »literarische Strategien der Irritation«<sup>4</sup> subsumiert werden können. Die Irritation des Lesers, bzw. die Verfremdung »offizieller« historiografischer Positionen zur deutschen und österreichischen Geschichte des vergangenen Jahrhunderts, wird dabei sowohl auf der inhaltlichen wie auch auf der formalen Ebene realisiert.

Inhaltlich handelt es sich in erster Linie um einen auffälligen Verzicht auf das typische Merkmal des politisch engagierten historischen Romans ab den späten 60er Jahren: Beim neuen, von Bobinac besprochenen Genre entfällt die moralische Überlegenheit, welche junge AutorInnen in den 60er und 70er Jahren gegenüber ihrer Vätergeneration wegen der aktiven oder passiven Teilnahme an den Verbrechen im Dritten Reich demonstrierten. Beim »neuen historischen Roman« wird der Leser aufgefordert, seine Vorurteile hinsichtlich der teilweise klischeehaften Opfer- und Täterrollen aufzugeben. In dieser Hinsicht führt, so Bobinac, der »neue historische Roman« das Thema der Leiderfahrung der Deutschen und Österreicher während des Zweiten Weltkriegs und unmittelbar danach ein, ohne die Kollektivschuld für die Verbrechen des NS-Regimes zu relativieren, wofür stellvertretend der Roman *Der Vorleser* (1995) von Bernhard Schlink hervorgehoben wird.<sup>5</sup> Neben dem unbestreitbar großen jüdischen Opfer im Zweiten Weltkrieg werden jetzt auch deutsche Zivilopfer des Krieges zum legitimen Thema des historischen Romans. Die literarische Darstellung des Leidens des deutschen Volkes im 20.

2 Bobinac: *Sjećanje i suvremenost*, S. 65. Die Übersetzung aller Zitate aus dieser Studie stammt von J. S.

3 Ebd., S. 66.

4 Ebd., S. 67.

5 Ebd., S. 68.

Jahrhundert ist im Rahmen des ›neuen historischen Romans‹ jedoch nicht auf den Zweiten Weltkrieg begrenzt, sondern umfasst auch das zweite totalitäre Regime der neueren deutschen Geschichte – die DDR.

In Bezug auf die formalen Merkmale des Genres weist Bobinac auf den Zusammenhang zwischen dem ›neuen historischen Roman‹ und der Krise der Narration in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur nach 1945 hin.<sup>6</sup> Im erzähltechnischen Sinne bedeutet dies die Unzuverlässigkeit der Erzählfigur, die auf zwei Aspekte zurückzuführen ist. Erstens sind die Erzähler der ›neuen historischen Romane‹ in der Regel keine authentischen Zeugen der Geschichte, sondern Vertreter der zweiten oder sogar dritten Generation, die die Erinnerung der Zeitzeugen entweder durch mündliche Überlieferung im Familienkreis geerbt haben, oder aus der verdrängten Familiengeschichte mithilfe historischer Dokumente (Fotos, Tagebücher, Briefe usw.) erst rekonstruieren müssen:

Erzähltexte, die Erinnerungen vermitteln, basieren meist auf der Unterscheidung von zwei, manchmal auch mehr zeitlichen Ebenen, in der Regel der Ebene der Figur, die sich in der fiktiven Gegenwart erinnert/erzählt, und der Ebene der Figur, auf die sich diese Erinnerungen beziehen und die als Träger fiktiver Handlung in der Vergangenheit auftritt.<sup>7</sup>

Aufgrund ihrer zeitlichen Entfernung von den erzählten Ereignissen sind die Erzählerfiguren im ›neuen historischen Roman‹ zunehmend skeptisch gegenüber ihrer Fähigkeit, Geschichte zu verstehen und interpretieren. Daraus ergeben sich oft eine Krise der Narration, eine Vervielfachung der Erzählperspektive und der fragmentarische Charakter der Handlung.

Diese Krise entsteht nicht, wie bei den Zeugnissen der ersten Generation von Überlebenden, aus der Unfähigkeit, traumatische Erfahrungen narrativ zu vermitteln, sondern aus der Kluft zwischen der Erinnerung als eines subjektiven Phänomens und historischen Dokumenten, deren Authentizität ebenfalls angezweifelt werden kann. Überdies wirft die Unfähigkeit des Erzählers, sich auf historiographische Fakten zu stützen und diese mit der Erzählung der Familiengeschichte in Einklang zu bringen, die Frage auf, ob eine mit den historiografischen Erkenntnissen übereinstimmende Geschichtserzählung überhaupt möglich, ja überhaupt notwendig ist. Der höchst problematische Umgang mit Geschichte und Erinnerung spiegelt sich infolgedessen in der Unterscheidung zwischen zwei oder auch mehreren Zeitebenen wider, wobei die strikte Trennung zwischen der Rahmenerzählung in der Gegenwart und der Binnenerzählung in der Vergangenheit meistens nicht für die Dauer der ganzen Erzählung aufrechterhalten werden kann.<sup>8</sup>

6 Ebd., S. 74f.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 74.



Dem systematischen Teil der Studie folgen Analysen von deutschsprachigen Romanen, die zum Genre des ›neuen historischen Romans‹ zugeordnet werden und die inzwischen auch in kroatischer Übersetzung vorliegen: *Der Vorleser* (1995) von Bernhard Schlink; *Rot* (2015) von Uwe Timm; *Austerlitz* (2001) von Winifred G. Sebald; *Im Krebsgang* (2002) von Günter Grass; *Die englischen Jahre* (1999), *Das Handwerk des Tötens* (2003) und *Die Winter im Süden* (2008) von Norbert Gstrein; *Die Mittagsfrau* (2007) von Julia Franck; *Böse Schafe* (2011) von Katja Lange-Müller und *Kaltenburg* (2008) von Marcel Beyer.

Obwohl in den erwähnten Fallstudien die ›Utopie‹ nicht explizit erwähnt wird, handelt es sich um ein im Kontext des ›neuen historischen Romans‹ immer im Hintergrund latent präsentenes Konzept mit wesentlichem Einfluss auf die politischen Verhältnisse und Ereignisse in der zweiten Hälfte des 19. und im 20. Jahrhundert, sowie auf ihre nachfolgende literarische Darstellung. Der Grund für das Ausbleiben der Utopie sowohl aus dem ›neuen historischen Roman‹ in der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur wie auch in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Genre ist zweifach. Erstens erwies sich der utopische Gedanke im Gefolge von totalitären Regimen des 20. Jahrhunderts als ein kompromittiertes Konzept, mit dem im deutschen Kontext nach dem Zweiten Weltkrieg sorgfältig umgegangen wurde. In der deutschen und österreichischen Literatur nach 1945 wird das Genre des ›utopischen Romans‹ konsequent zugunsten seines ›bösen‹ Zwillingsbruders – der Dystopie – vermieden; ein Umstand, der in anderen Nationalliteraturen ausbleibt.<sup>9</sup> Der zweite Grund für die anscheinende Unvereinbarkeit ›historischer Romane‹ mit der ›Utopie‹ ist ihr Inhalt: Als »Entwurf einer glücklichen Menschengesellschaft, den die *Zukunft* einlösen soll«,<sup>10</sup> wird Utopie als Reaktion auf die Unzulänglichkeit der *gegenwärtigen* gesellschaftlichen Lage angesehen. Mit anderen Worten, die klassische Utopie wie diejenige von Thomas Morus (*Utopia*, 1516) oder Tommaso Campanella (*Der Sonnenstaat*, 1623) wird mit Vorstellungen über die potenziell realisierbare Zukunft und nicht mit der Vergangenheit und Geschichte in Verbindung gebracht. Es könnte sogar behauptet werden, dass die Begriffe ›historischer Roman‹ und ›Utopie‹ bzw. ›utopischer Roman‹ einen Gegensatz bilden: Was im historischen Roman unbedingt aufbewahrt werden soll – die Darstellung einer geschichtlichen Epoche mit allen darin enthaltenen Problemen des

9 In der amerikanischen Literatur ist der utopische Roman, v.a. seine SF-Variante, auch nach 1945 eine fruchtbare literarische Gattung. Zu den bedeutenden Titeln gehören: *Childhood's End* (1953) von Arthur C. Clarke, *Island* (1962) von Aldous Huxley, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974) von Ursula Le Guin, *Voyage from the Yesteryear* (1982) von James P. Hogan, um nur einige zu nennen.

10 Gnüg: *Utopie und utopischer Roman*, S. 8, Hervorhebung J. S.



menschlichen Zusammenlebens –, soll in der Utopie zugunsten eines idealen Gesellschaftsentwurfs überwunden und der Vergessenheit überlassen werden. Nach den ›klassischen Utopien‹ der Aufklärung, bei denen in Analogie zum Werk von Thomas Morus der Entwurf einer zukünftigen idealen Gesellschaft als ästhetisch-philosophisches Gedankenspiel betrieben wird (z.B. in Johann Gottfried Schnabels Roman *Insel Felsenburg*, 1731–1743, oder in Martin Wielands *Der goldene Spiegel*, 1772), bezieht sich der Begriff ›Utopie‹ ab der Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr auf die Gegenwart.

Fátima Vieira zufolge waren die utopischen Autoren des 18. Jahrhunderts überwiegend Franzosen, »da in Großbritannien die Idee des unendlichen Fortschritts nur bei der intellektuellen Elite zu finden war«. <sup>11</sup> Dies änderte sich jedoch mit der industriellen Revolution. Hildegard Gnüg weist darauf hin, dass »mit der beginnenden Industrialisierung das Elend der Massen [wuchs]«. <sup>12</sup> Daraus entwickelte sich die Idee, dass es »dem Menschen obliegt, Pläne für den Wiederaufbau der Gesellschaft zu entwerfen und sie in die Tat *umzusetzen*«. <sup>13</sup> In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es die ersten Versuche, utopische Konzepte zu verwirklichen. Einer der ersten praktizierenden Utopisten war Robert Owen (1771–1858), ein walisischer Fabrikant, der durch Textilproduktion reich wurde und anschließend 1824 sein Vermögen in eine experimentelle, sozialistisch-utopische Gemeinschaft in New Harmony, Indiana investierte. Obwohl diese wie auch spätere utopische Gemeinschaften, die Owen und seine Nachfolger gründeten, alle von kurzer Dauer waren, markieren sie den Eingang eines bis dato rein theoretischen, auf die Zukunft bezogenen Konzeptes in die Praxis, d.h. in die Geschichte. Mit anderen Worten kann spätestens seit Robert Owen die Utopie nicht mehr als ein ausschließlich theoretisches Gedankenspiel betrachtet werden. Ganz im Gegenteil: Im Laufe der Zeit wird sie sich durch die auf den Schriften von Karl Marx und Friedrich Engels basierenden politischen Systemen zu einer realen Möglichkeit entwickeln. In diesem Zusammenhang ist es klar, dass nicht nur philosophische und literarische, sondern auch politische Umstände des 19. und 20. Jahrhunderts ohne Rekurs auf die Utopie nicht in allen ihren Facetten verstanden werden können. Deshalb gilt das Augenmerk der utopischen Forschung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr ausschließlich der Frage nach ästhetisch-philosophischen Merkmalen des jeweiligen utopischen Konstrukts, sondern auch dem Einfluss des utopischen Gedankens auf die realen historischen Prozesse und ihre Akteure.

11 Vieira: *The Concept of Utopia*, S. 12, Übersetzung J. S.

12 Gnüg: *Utopie und utopischer Roman*, S. 134.

13 Vieira: *The Concept of Utopia*, S. 12, Übersetzung und Hervorhebung J. S.

Diese Einsicht gilt auch für einige der Texte, die in der Studie von Marian Bobinac analysiert werden, von denen insbesondere der Roman *Rot* von Uwe Timm hervorgehoben werden soll. Als Mitglied der 68er-Bewegung schildert Timm auf der einen Seite den Idealismus der Studentenbewegung, ihren durchaus realisierbaren utopischen Wunsch nach einer antiautoritären Gesellschaft, auf der anderen Seite aber auch die Verzerrung dieser Ideale durch den Linksradikalismus, der seinen Höhepunkt in den terroristischen Akten der 70er Jahre erreichte. Die Entwicklungslinie vom utopischen Idealismus zum Radikalismus ist auch das Thema des letzten Romans von Uwe Timm unter dem Titel *Ikarien* (2017), in dem ausgerechnet der Einfluss des utopischen Denkens auf die historischen Ereignisse thematisiert wird. *Ikarien* ist kein utopischer Roman, sondern ein ›neuer historischer Roman‹ über die schief gelaufene Geschichte der Utopie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In der Darstellung einer faustischen Figur des historisch authentischen Arztes Alfred Ploetz (1860–1940), der eine merkwürdige ideologische Verwandlung vom überzeugten Kommunisten zum Eugeniker und somit Theoretiker nazistischer Rassenideologie durchgeht, erinnert *Ikarien* an einen anderen Text, der in der Studie von Bobinac gründlich analysiert wird: *Kaltenburg* von Marcel Beyer.

Der Protagonist und Erzähler in *Kaltenburg* ist Hermann Funk, der während der Luftangriffe auf Dresden 1945 zum Waisenkind wird und später als Assistent des berühmten deutschen Ornithologen Ludwig Kaltenburg arbeitet. Funk trifft sich in der Erzählgegenwart mit der Übersetzerin Katharina Fischer, die Hilfe mit der ornithologischen Terminologie benötigt. Das Gespräch über die ornithologischen Fachtermini wird jedoch zugunsten Funks Erzählungen über seinen Mentor verdrängt. Funk erzählt Katharina, dass Kaltenburg während des Zweiten Weltkriegs mit dem NS-Regime kollaborierte, und wahrscheinlich Experimente an Menschen durchführte. Nichtsdestotrotz wird nach dem Krieg seine wissenschaftliche Karriere in der DDR relativ ungestört fortgesetzt – der eine Totalitarismus wird von Kaltenburg durch einen anderen ersetzt. Mit der Figur des mysteriösen Einzelgängers Kaltenburg setzt Beyer seine Auseinandersetzung mit dem Thema des moralisch korrupten Wissenschaftlers fort, die er schon in seinem literarischen Debüt (*Flughunde*, 1995) einleitet. Genauso wie Kaltenburg für seine komparative Studie zur Angst bei Tieren und Menschen einen moralischen Ausnahmezustand braucht, sind die Experimente, welche Hermann Karnau, der Protagonist und Erzähler des Romans *Flughunde*, durchführt, im Rahmen der wissenschaftlichen Ethik unvorstellbar: Karnau, der für die akustische Logistik von Reichsparteitagen und anderen NS-Propagandaveranstaltungen zuständig ist, untersucht das Geräusch des Todesröchelns, sammelt Tonaufnahmen sterbender Tiere (und

später auch Menschen, z.B. Gefangener in KZs) und seziert ihre Zungen und Gehörgänge. Obwohl beide von Beyer porträtierten Wissenschaftler auch Verhaltensweisen zeigen, die weit von denen eines stereotypen Nazi-Verbrechers entfernt sind (Kaltenburg übernimmt die Sorge um den verwaisten Funk, während Karnau sich mit den Kindern von Goebbels befreundet und ein inniges Verhältnis zur ältesten Tochter Helga hat), opfern sie ihre professionelle und moralische Integrität im Namen dessen, was sie als wissenschaftlichen Fortschritt in ihren jeweiligen Disziplinen – Akustik und Zoologie – verstehen. Dies wirft die Frage nach einem grundlegenden Fehler im wissenschaftlichen Denken schon in den Jahrzehnten vor 1933 auf. Genau der problematische Aspekt der Wissenschaft, der in *Kaltenburg* viel vager als in *Flughunde* thematisiert wird, steht auch im Mittelpunkt des historischen Dokumentarromans *Ikarien* von Uwe Timm.

*Ikarien* weist zahlreiche Ähnlichkeiten mit früheren Romanen des Autors und viele Merkmale des ›neuen historischen Romans‹ auf. Erstens sind die umfangreichen Recherchen im Vorfeld des Romans autobiografisch motiviert, ebenso wie bei den Romanen *Heißer Sommer* (1974) und *Am Beispiel meines Bruders* (2003). Der Autor schildert im ersten Fall Studentenproteste im Deutschland der späten 60er Jahre, an denen er persönlich teilnahm; im zweiten schließt er in die erzählte Handlung Briefe und Tagebücher seines älteren Bruders, der als Freiwilliger der Waffen-SS an der Ostfront gefallen ist, ein. In *Ikarien* gibt es eine ähnliche autobiografische Verbindung zu Uwe Timm: Alfred Ploetz ist der Großvater seiner Ehefrau Dagmar Ploetz. Darüber hinaus setzt Timm im Roman *Ikarien* seine dokumentarische Methode fort, die schon im Roman *Morenga* (1978) über den Genozid am Herero-Volk in Südafrika zum Einsatz gebracht wurde. Diese dokumentarische Methode umfasst umfangreiche historiografische Recherchen zu den behandelten Themen und die Montage ausgewählter Quellen ohne Quellennachweise in den Akt der Narration selbst, so dass der Übergang aus dem Faktualen ins Fiktionale reibungslos geschieht. Obwohl »ein Roman keine Dissertation [ist]«, <sup>14</sup> wird *Ikarien* ein Literaturverzeichnis mit insgesamt 31 Titeln aus den Bereichen Eugenik, Historiografie und Literaturwissenschaft nachgestellt. Überdies dankt der Autor der Akademie der Künste in Berlin sowie der Staatsbibliothek Berlin für die Einsicht in die Briefkorrespondenz von Carl und Gerhart Hauptmann mit Alfred Ploetz.

Obwohl der historische Hintergrund des Romans vom Autor gründlich recherchiert wurde, erlangt der Protagonist des Romans, ein junger amerikanischer Soldat deutscher Abstammung Michael Hansen, zu keinem

14 Timm: *Ikarien*, S. 503.

Zeitpunkt endgültige Erkenntnisse über den Gegenstand seiner Nachforschungen – Alfred Ploetz. Hansen bekommt von seinen Vorgesetzten den Auftrag, einen ehemaligen Mitarbeiter von Ploetz namens Wagner zu befragen. Das Ziel der Befragung ist herauszufinden, wie sich Ploetz von einem überzeugten Kommunisten zum Theoretiker der nazistischen Eugenik entwickelt hat. Ploetz glaubt ursprünglich an die Verwirklichung der utopischen Gemeinschaft *Ikarien*, die auf den Roman *Voyage en Icarie* (1839) des französischen utopischen Sozialisten Étienne Cabet (1788–1856) zurückgeht, distanziert sich aber allmählich von diesen Überzeugungen. Hansens Interviews mit Wagner, die, ganz im Einklang mit der dokumentarischen Methode, an Protokolle von Polizeiverhören erinnern, sind unvollständig und werden oft unterbrochen. Hansens Fragen und Kommentare werden zugunsten ausführlicher Antworten Wagners weggelassen oder sogar wortwörtlich als »unverständlich« abgetan.<sup>15</sup> Wagner nutzt die Gelegenheit, nicht nur von seinen Erfahrungen im Krieg und in der Zeit, die er als politischer Feind des Staates im KZ Dachau verbrachte, zu berichten, sondern auch von den Jahren vor der NS-Zeit, als die politische Sphäre in der Weimarer Republik durch den Konflikt zwischen rechts- und linksradikalen politischen Gruppen stark polarisiert war.

Wagner gibt zu, dass er immer gewusst hat, dass er nach dem Krieg Zeugnis ablegen wird, und hat sich gründlich darauf vorbereitet. Dies erklärt, warum sein Zeugnis in einer hoch ästhetisierten Sprache abgelegt wird, die von der Alltagssprache so stark abweicht, dass sie bei Hansen manchmal den Verdacht der Fiktion hervorruft. Wagner erzählt demnach seine und die Biografie von Alfred Ploetz in einer fast romanhaften Form, aus der Hansens Unterbrechungen und Kommentare durchgehend herausgestrichen werden, und bei der die Trennungslinie zwischen Fiktion und Fakten nicht eindeutig gezogen werden kann.

Wagners Erzählung von zwei Biografien – seiner eigenen und der Biografie von Alfred Ploetz – stellt dabei zwei entgegengesetzte Richtungen dar, in die sich der utopische Gedanke in den 30er Jahren entwickeln konnte. Auf der einen Seite bleibt Wagner auch im Dritten Reich überzeugter Kommunist, wird wegen dieser Überzeugung ins KZ deportiert und muss sich nach der Entlassung aus dem KZ bis zum Ende des Kriegs im Keller eines Antiquariats verstecken: Dies ist der Preis, den er dafür bezahlt, dass er dem utopischen Sozialismus treu geblieben ist. Auf der anderen Seite kollaboriert Alfred Ploetz mit dem Regime nach seiner Aufstellung der These, dass für die Verwirklichung der perfekten Gesellschaft vor allem Menschen mit einwandfreiem, arischem genetischem Material ausschlag-

15 Siehe z.B. ebd., S. 175: »–unverständlich –« (Hervorhebung im Original).

gebend sind. Für diese pseudowissenschaftlichen Ausführungen, welche die rassistische NS-Ideologie unterstützten, bekommt Ploetz vom Dritten Reich die Forschungsmittel, um seine Untersuchungen ungestört weiterzuführen. Obwohl Ploetz schon 1940 stirbt, finden die später betriebene Euthanasie von älteren, kranken und psychisch gestörten Menschen sowie die Zwangssterilisierung von Personen nicht-arischer Herkunft oder mit physiognomischen Merkmalen, die vom Vorbild der arischen Rasse abweichen, in seinen Schriften eine theoretische Rechtfertigung.

Bei der Schilderung der Ereignisse in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg verzweigt sich Wagners Erzählung jedoch oft in zahlreiche Parallelgeschichten. Aus Wagners Reaktionen auf die in den Protokollen der Verhöre als »*unverständlich*« bezeichneten Kommentare von Hansen kann rekonstruiert werden, dass Hansen immer wieder versucht, Wagner auf das tatsächliche Thema des Verhörs – Ploetz – zu steuern. Die Unvollständigkeit der Protokolle ist Ausdruck des anhaltenden Zweifels an dem Wahrheitsgehalt historischer Dokumente – ein häufiges Thema im ›neuen historischen Roman‹.

Aber nicht nur die Protokolle von Gesprächen zwischen Wagner und Hansen sind unzuverlässig, sondern auch Hansens Tagebücher, die einen Protagonisten in tiefer Identitätskrise zeigen. Da seine Familie, als Hansen 12 Jahre alt war, kurz vor der Machtergreifung Hitlers in die USA übersiedelte, kann er sich weder mit der deutschen noch mit der amerikanischen Nationalität völlig identifizieren, was durch seine sprachliche Unsicherheit zusätzlich erschwert wird. Einerseits ist Deutsch seine Muttersprache; die Sprache, die in der Familie gesprochen wurde; die Sprache, in der er als Kind sozialisiert wurde. Andererseits ist Deutsch ebenso die Sprache des Feindes und die Sprache eines mörderischen Regimes, gegen das Hansen als amerikanischer Soldat kämpfen sollte. Vor seiner Abreise aus Europa lernt Hansen Catherine kennen und hat mit ihr eine kurze Affäre. Trotz der Tatsache, dass Catherine verlobt ist, besteht ihre Anziehungskraft für Hansen darin, dass sie Deutsch spricht, so dass die beiden, wenn sie nicht belauscht werden können, miteinander Deutsch sprechen. Überdies studiert Hansen deutsche Sprache und Literatur: ein Versuch, an die Identität seiner Kindheit anzuknüpfen, der durch die Emigration in die Vereinigten Staaten ein abruptes Ende gesetzt wurde. Vor seiner Abreise nach Europa werden Hansen von einem der Professoren an der Universität zwei Bücher geschenkt: Ernst Blochs *Spuren* und E. T. A. Hoffmanns *Nachtstücke* – eine treffende Prolepsis, denn was ihm in Europa begegnen wird, ist ein radikaler Widerspruch zwischen dem utopischen Impuls, für den stellvertretend Ernst Bloch als Autor der späteren utopischen Abhandlung *Das Prinzip Hoffnung* (1954–1959) steht, und der historischen Realität, die in den Jahren

vor seiner Ankunft nach Deutschland eine Horrorqualität hat, welche die schwarzromantischen Erzählungen von E. T. A. Hoffmann weit übertrifft.

Die verschiedenen Zeitperspektiven des Romans überschneiden sich ständig, so dass es zuweilen immer schwieriger wird, zu erkennen, wem die Stimme der aktuellen Erzählung gehört: dem heterodiegetischen Erzähler der Rahmenerzählung, dem homodiegetischen Erzähler Michael Hansen in seinen Tagebüchern oder dem homodiegetischen Erzähler Wagner in den Protokollen, die der Roman aufzeichnet. Und als ob diese komplexe Vielschichtigkeit des Erzählens nicht genug wäre, wird die Handlung oft ohne ersichtlichen Grund durch Brüche und Leerstellen unterbrochen, die den Leser dazu einladen, auf die ausgelassenen Teile selbst zu schließen, und somit den Protagonisten Michael Hansen auf seiner Suche nach der Wahrheit über Alfred Ploetz zu begleiten.

Die Wahrheit über die faustische Verwandlung von Alfred Ploetz, oder zumindest das, was im Rahmen der Erzählgegenwart für Wahrheit gehalten wird, enthüllt sich in Wagners Erzählung über den Besuch der von Cabet gegründeten ikarischen Gemeinschaft in Texas, den Ploetz und er vor dem Krieg abstaten. Der vorher erwähnte Roman von Étienne Cabet – *Voyage en Icarie* – inspirierte nämlich die Gründung mehrerer ikarischen Gemeinschaften, welche Cabets Umriss einer »sozialistischen Gesellschaftsentwurfs, in dem Privateigentum und Geldverkehr abgeschafft wurden, und keinerlei Standesunterschiede mehr bestehen«,<sup>16</sup> verwirklichen wollten.<sup>17</sup> Zu diesem Zweck wird von Ploetz sogar eine geheime Gesellschaft namens ›Pacific Society‹ gegründet, in der Gerhart Hauptmann die Funktion des Ministers für Kultur und sein Bruder Carl des Ministers für Wissenschaft ausübte.<sup>18</sup> Ploetz ist jedoch von dem, was er in Texas erlebt, zutiefst enttäuscht. Die ikarische Gesellschaft lebt nicht, wie Cabet voraussah, in Harmonie, sondern ist über die praktischen Angelegenheiten zerstritten. Außerdem gibt er sich mit der Position der Frau in der ikarischen Gesellschaft, der das Wahlrecht abgesprochen wurde,<sup>19</sup> äußerst unzufrieden und hält in der Versammlung eine Rede über Egalitarismus und Demokratie; eine Rede, die allerdings fruchtlos bleibt. Da Ploetz im theoretischen Entwurf der ikarischen Gesellschaft aus Cabets Roman keinen Fehler finden kann, kommt

16 Gnüg: *Utopie und utopischer Roman*, S. 137.

17 Zu den ikarischen Gesellschaften in den Vereinigten Staaten vgl. Georgopulos: *Organizing the Impossible*; Hernon/Sweetland/Wheeler: *Icarian Communism*; Kagay: *Icaria*; Roemer: *Paradise Transformed*.

18 Zur Verbindung zwischen Gerhart Hauptmann und Alfred Ploetz s. Marx: *Gerhart Hauptmann*, S. 12–22, 47.

19 Zur Position der Frau in der ikarischen Gesellschaft in Texas s. Gnüg: *Utopie und utopischer Roman*, S. 148f. sowie Garno: *Gender Dilemmas*.



er zur Schlussfolgerung, dass das Misslingen der praktischen Umsetzung der Utopie in der Gemeinschaft in Texas auf die genetische Unvollkommenheit ihrer Mitglieder zurückzuführen ist. Ab diesem Zeitpunkt ist die Entwicklungslinie von Ploetz festgesetzt und er arbeitet nur noch daran, menschliche Misserfolge und Versagen als Produkt des angeblich defekten und im Vergleich zur arischen Rasse minderwertigen genetischen Materials einzustufen.

In der Villa, die ihm vom NS-Regime zur Verfügung gestellt wird, führt er skurrile quasiwissenschaftliche Experimente durch, wie z.B. das Experiment mit Kaninchen, durch das er beweisen möchte, dass der Alkoholkonsum bei Tieren (und infolgedessen in seiner Theorie auch bei Menschen) zum genetischen Verfall der nachfolgenden Generationen führt. Nachdem der Alkoholkonsum von Ploetz ohne jegliche Berücksichtigung seiner potenziellen gesellschaftlichen Ursachen als genetisch vorbestimmt definiert wird, leitet sich für ihn daraus die schreckliche Schlussfolgerung ab, dass angeblich genetisch beeinträchtigte Menschen zwangssterilisiert werden sollen; eine Schlussfolgerung, die in die Praxis umgesetzt wurde. Somit mündet der utopische Impuls in seinen Gegensatz: Ploetz wird mitverantwortlich für die ideologische und pseudowissenschaftliche Rechtfertigung unsäglichere Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Während sein Engagement für die praktische Umsetzung des ikarischen utopischen Entwurfes scheiterte, ist er mitschuldig an der Verwirklichung einer Dystopie im wahren Sinne des Wortes.

Wie Bobinac in seiner Studie zu anderen Romanen bemerkt, ist die Erzählgegenwart auch dieses Romans schließlich untrennbar mit der erzählten Vergangenheit verwoben, so dass *Ikarien* zusammen mit dem Protagonisten in einem Zustand der Paralyse endet – Michael Hansen kann sich nicht entscheiden, ob er in die USA, wo ihm eine Dozentenstelle angeboten wird, zurückkehren, oder ob er in Deutschland bleiben soll. Seine Unfähigkeit, eine Entscheidung zu treffen, resultiert aus dem unbefriedigenden Ausgang seiner Ermittlungen: Es stellt sich heraus, dass die Alliierten nicht so sehr an der moralischen Korruption und der Entwicklung der Eugenik als einer gefährlichen pseudowissenschaftlichen Disziplin interessiert waren, sondern vielmehr an der Verbindung zwischen Ploetz und der ›Pacific Society‹ mit dem Kommunismus. Die sich bereits abzeichnende Drohung des Kalten Krieges verdrängt die Untersuchung der nationalsozialistischen Rassenideologie zugunsten der Bekämpfung der nächsten großen ideologischen Bedrohung mit ebenso utopischem Hintergrund. Die Alliierten versäumen demnach die Gelegenheit, einen der gefährlichsten Aspekte der NS-Ideologie, die Rassentheorie, und ihren Ursprung zu beleuchten, wodurch die Mitverantwortlichen für die Verbrechen der Strafe entgehen.



Was die von den Alliierten durchgeführten Ermittlungen schließlich nicht leisten – die Erkenntnis des negativen Potenzials des utopischen Gedankens, bzw. das Potenzial für seinen Missbrauch in totalitären Gesellschaften –, wird zum Hauptthema des Romans *Ikarien*. Im Roman werden der weitreichende Einfluss des utopischen Gedankens, seine Rezeption und Verarbeitung in intellektuellen Eliten der Weimarer Republik, aber auch seine Verzerrung durch Ploetz und seine Mitarbeiter geschildert. Durch die Auseinandersetzung des Romans mit der historisch authentischen ideologischen Verwandlung von Alfred Ploetz, die für die Euthanasie und Zwangssterilisierung deutscher Bürger im Dritten Reich mitverantwortlich ist, wird das utopische Denken angesichts seines potenziell destruktiven Einflusses auf die deutsche Geschichte hinterfragt. Die formalen und inhaltlichen Merkmale des Romans, bzw. die komplexe Erzähltechnik, die mit der dokumentarischen Methode kombiniert wird, um ein selten behandeltes historisches Thema zu schildern, erlauben die Zuordnung des Romans *Ikarien* zum ›neuen historischen Roman‹, wie er in der Studie von Marijan Bobinac definiert und analysiert wird.

## Literaturverzeichnis

- Bobinac, Marijan: *Sjećanje i suvremenost. Ogledi o novom njemačkom povijesnom romanu*. Zagreb: Disput 2018.
- Garno, Diana M.: *Gender Dilemmas. ›Equality‹ and ›Rights‹ for Icarian Women.* »Utopian Studies« 6.2 (1995), S. 52–74.
- Georgopoulos, Theodore: *Organizing the Impossible: Constitutional Law and Practice in Icaria.* »Utopian Studies« 25.2 (2014), S. 321–340.
- Gnüg, Hiltrud: *Utopie und utopischer Roman*. Stuttgart: Reclam 1999.
- Hernon, Peter; Sweetland, James H.; Wheeler, Wayne: *Icarian Communism: A Preliminary Exploration in Historiography, Bibliography, and Social Theory.* »International Review of Modern Sociology« 6.1 (1976), S. 127–137.
- Kagay, Donald J.: *Icaria: An Aborted Utopia on the Texas Frontier.* »The Southwestern Historical Quarterly« 116.4 (2013), S. 358–385.
- Marx, Friedhelm: *Gerhart Hauptmann*. Stuttgart: Reclam 1998.
- Roemer, Kenneth M.: *Paradise Transformed: Varieties of Nineteenth-Centuries Utopias.* In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature.* Hg. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 79–106.
- Timm, Uwe: *Ikarien*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017.
- Vieira, Fátima: *The Concept of Utopia.* In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature.* Hg. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 3–27.

Ulrich Dronske | Zagreb, uldronske@outlook.de

## Zwischen Traumatisierung und expressiver Individualität

Zu Tijan Silas Romandebüt

*Tierchen unlimited*

Romandebüts sind in der Literaturwissenschaft in gewisser Hinsicht erratische Ereignisse: Es gibt kein Vorher der schon geschriebenen Texte desselben Autors, nicht den Hintergrund eines Werkes, folglich auch keine Sekundärliteratur, die das Spektrum möglicher Lektüren präformiert. Das, was sich finden lässt, sind der Text selbst und eine Reihe von Besprechungen aus den Feuilletons bzw. dem Internet. Diese klingen im Falle von *Tierchen unlimited* zumindest verhalten euphorisch, immerhin liegt ein dynamisch geschriebener,<sup>1</sup> ereignisstarker und auch noch unterhaltsamer Roman vor, der zudem eine beachtliche Leistung im Bereich der Darstellung außerliterarischer Wirklichkeiten erbringt, wenn er etwa

- in unpräziser Weise gleichsam nebenher das Elend des bosnischen Bürgerkriegs verdichtet<sup>2</sup>

Der vorliegende Text intendiert eine am Subjektmodell des Romans orientierte Lektüre, die dessen Textwirklichkeiten nicht im realistischen Register situiert, sondern als Effekte der Strukturen des Erzähl-Ichs begreift. Dabei begegnen wir einem traumatisch grundierten spätmodernen expressiven Ich, dessen Anspruch auf Authentizität und Selbstverwirklichung in einer rein differentiell bleibenden Bewegung der Abweichung, der Übertretung, der Divergenz sich selbst dekonstruiert, während ein omnipräsentes männlich-neofaschistisches Subjekt dabei ist, alle Differenzen in einem homogenen zugerichteten sozialen Raum gewaltsam einzuebnen.

1 »Der mündliche Erzählton ist rasant und von Pointen durchsetzt.« (Bleiber/Hördt/Winkelmann: *Tijan Sila*).

2 »Silas Schilderungen aus Bosnien sind scharf und präzise. Gerade dass sie so selbstverständlich sind, dass der Horror sich in den kleinen Dingen zeigt, [...] macht den Krieg auf

- oder aber zeigt, »dass die Suche nach einem Platz in unserer bundesdeutschen Gesellschaft [...] eine Zerreißprobe ist«,<sup>3</sup>
- oder eben »auf die Unmöglichkeit der raschen Aufarbeitung von traumatischen Kriegserfahrungen gekonnt hinweist«<sup>4</sup>
- oder »geistreiche[] und spitzzüngige[] Deutschlanddiagnosen« stellt, sodass er durch die »vielen Kommentare über Deutschland und seine Bewohner« wirklich »lesenswert« wird,<sup>5</sup>
- oder aber den Leser durch seine dramatischen Bilder schlichtweg in einen »Erkenntnistaumel«<sup>6</sup> versetzt.

Schon diese kurze Aufzählung macht deutlich, dass die Widerspiegelungsqualitäten des Textes an sehr unterschiedlichen Textpassagen festgemacht werden und vermutlich eine wesentliche Voraussetzung in den Vorlieben des Lesers selbst haben. Ich möchte mich von einer anderen Seite dem Text nähern, nämlich vom Subjektmodell her, das sich in den formalen und inhaltlichen Momenten des vom Ich-Erzähler (des-)organisierten Erzählprozesses konturiert. Wie diese Subjektivität aussieht, soll im Folgenden erläutert werden:

1. Die Distanz zwischen erzählendem Ich und erzähltem Ich ist minimal, sie berührt nicht die Struktur des sich erzählenden Subjekts. Die Differenzen liegen auf der Oberfläche – modifizierte Wünsche, veränderte »Objekte der Begierde«,<sup>7</sup> ausgetauschte Beziehungen, die in denselben Mustern rotieren. Rückgriffe geschehen nicht aus reflektierter Distanz, sie fügen sich assoziativ in den Erzählstrom ein und betonen so die nur leicht verschobene Identität zwischen dem erinnerten und dem erinnernden Subjekt. Das assoziative Erzählverfahren beruht nachgerade auf diesen sich durchhaltenden Subjektmustern sowie der damit einhergehenden Erfahrungen und Handlungen, indem es die Gleich-Gültigkeit der unter-

eine Art begreiflich, wie es grausame Details remarquescher Prägung nicht könnten.« (Sophie: *Tijan Sila*.) S. hierzu auch: Schröder: *Literarische Männlichkeitsprobe* oder auch Encke: *Wir könnten den Jaguar nehmen*: »Der Abgrund in *Tierchen unlimited*, das sind die Passagen, die vom belagerten [...] Sarajevo erzählen. Es sind eindrucksvolle Erinnerungen daran, wie der Abfall seit Kriegsbeginn nicht mehr abgeholt wurde und aus den Innenhöfen der Häuser allmählich auf die Straße quoll, wo die Kinder ihn als Zeitvertreib anzündeten. Erinnerungen an Badeszenen in der Miljacka, wo alle, die badeten, unterernährt waren, auf dünnen, behaarten Beinen herumliefen und krank aussahen. Oder Erinnerungen an die Flucht, erst durch den Tunnel, dann mit dem Bus, aus dem sie nicht raus aufs Klo durften.«

3 Bleiber/Hördt/Winkelmann: *Tijan Sila*.

4 Irine: »*Eichhörnchen hatten uns enttäuscht*«.

5 Harmen: *Partout c'est la guerre*.

6 »*Tierchen unlimited*« von Tijan Sila – *Vom Regen in die Traufe*.

7 Herrmann: *Tijan Sila – Tierchen unlimited*.

schiedlichen Zeitebenen, die ineinander montiert werden, exponiert. Ihr Ineinander bildet keinen Reflexionsraum, verdeutlicht keine Kontraste oder Veränderungen, sondern betont Konstanz, Kontinuität, Identität.

2. Dies aber bedeutet, dass das erzählende Ich weder bildungsfähig ist noch eine sonst wie motivierte Entwicklung durchläuft.<sup>8</sup> Es ist ein zugleich statisches und hyperaktives Subjekt, das die fehlende Entfaltung seiner Persönlichkeit aktionistisch kompensiert. Wir haben deshalb einen ereignisreichen Text, der in seinen impulsiven Handlungsabläufen stets nur von drei Dingen erzählt: von Erregung, von Regelverletzungen sowie von Flucht und Paralyse. Dies sind die Grundformen, in denen der Erzähler sich mal als Täter, mal als Opfer, mal als Akteur, mal als Getriebener und eher selten in voller Hilflosigkeit durch die von Gewalt geprägten bosnischen wie deutschen Textwirklichkeiten bewegt.

3. Das erzählende bzw. erzählte Ich wirkt dadurch zutiefst ambivalent.<sup>9</sup> Auf der Textebene zeigt sich dies<sup>10</sup> in einem zwiespältigen Verhältnis des Ich-Erzählers zu einer omnipräsenten Gewalt, die er zugleich für sich ablehnt<sup>11</sup> und an den gewaltbereiten Subjekten begehrt. Aus dieser Perspektive liegt es nahe, dass nahezu das gesamte Figurenrepertoire des Romans mit

8 Siehe hierzu folgendes Zitat: »Aber der Erzähler bleibt zu jeder Zeit so wie er ist – egal ob in Bosnien oder in Deutschland, er verhält sich immer gleich.« (Tuczek: *Wenn Unglück in die Gewaltspirale führt*) oder: »es gibt keine Entwicklung der Protagonisten, dieser wurstelt sich vielmehr einfach immer irgendwie durch« (Herrmann: *Tijan Sila – Tierchen unlimited*).

9 Dies schlägt sich unmittelbar in einer zwiespältigen Rezeption dieser Figur durch die Rezensenten nieder. Denn die Zentralfigur des Romans »ist weder der bemitleidenswerte, »gute« Geflüchtete [...], noch ist er eben der »böse« Geflüchtete« (Herrmann: *Tijan Sila – Tierchen unlimited*). Das Erzählsubjekt empfinden die Rezensenten als »sympathisch« (Samnick: *Bosnien-Flüchtling in der Pfalz*) oder als »extrem unsympathisch« (Tuczek: *Wenn Unglück in die Gewaltspirale führt*), oder eben als beides zugleich.

10 Ambivalenz ist auch ein durchgehendes Kennzeichen formaler Textattribute. Auf der Ebene der Textsorte begegnen wir einem merkwürdigen Mischprodukt aus Schelmenroman und Migrationsroman versetzt mit Elementen der Popliteratur (Herrmann: *Tijan Sila – Tierchen unlimited*), »halb Schelmenstück, halb Kriegsbericht« und folglich eine »Mischung aus Slapstick und bitterem Ernst« (Schröder: *Männlichkeitsprobe*), sodass die traurig traumatisierenden Sachverhalte aus Sarajevo und anderswo mit einer ungewöhnlichen Leichtigkeit behandelt werden. Auf der Ebene der Sprache des Textes wird der eher umgangssprachlich gehaltene und eher mündliche Sprachgestus unvermittelt von einer bildungssprachlich inspirierten Wortwahl durchsetzt. Tuczek spricht von einem »wuchernde[n] sprachliche[n] Mischmasch« (Tuczek: *Wenn Unglück in die Gewaltspirale führt*), für Christian Schröder klaffen »die Sprachebenen [...] so offensichtlich auseinander, dass es nur Absicht sein kann. Mal ist ein Mann »effeminiert«; ein anderer verfügt über »beeindruckend vaskuläre Arme«; Räume werden »für klandestine Zwecke« benutzt, und eine Seite weiter sind wir wieder inmitten der prächtigsten Gossensprache« (Schröder: *Literarische Männlichkeitsprobe*).

11 »und ich mochte Gewalt nicht« (Sila: *Tierchen unlimited*, S. 97).

Gewalt infiziert ist. Schon deshalb wimmelt es in diesem Roman von Neonazis, also von, wie der Erzähler behauptet, »hässliche(n), verkümmerte(n) Hüftspeckmensen«,<sup>12</sup> die »körperlicher Gewalt völlig enthemmt gegenüberstehen« und der Auffassung sind, dass eine entfesselte Brutalität »die Pointe der eigenen Existenz als Mann, Deutscher, Europäer darstellt«.<sup>13</sup> Obwohl die Zentralfigur die Neonazis in diesen Beschreibungen eindeutig ablehnt,<sup>14</sup> – ist ausgerechnet sein einziger männlicher Freund in Deutschland ein bosnischer Neonazi namens Šemso, der sich zum Anführer einer deutschen Neonazigruppe aufschwingen konnte, weil er »so viel stärker und böser« als seine rechtsradikalen deutschen Gesinnungsgenossen war, dass für sie »die eigene Hörigkeit einem Ausländer gegenüber kein Problem mehr darstellte«,<sup>15</sup> – nimmt er – wenn auch nicht aus politischen Motiven, sondern weil er einfach nur dafür gut bezahlt wird – an einem Überfall des von Šemso geführten Neonazitrupps auf die Mitglieder eines linksorientierten Fußballclubs teil, bei dem ein Linker mit einem Schädelbasisbruch zurückbleibt, integriert er in seinen Kleidungsstil Elemente aus dem faschistischen Modearsenal, wenn er die von Šemso an ihn verschenkte grüne »Alpha-Bomberjacke«<sup>16</sup> und das gleichfalls von Šemso stammende »blaue[] Fred-Perry-Polo«<sup>17</sup> trägt.

Damit verschwimmen die Grenzlinien zwischen dem Erzähler und den Neonazis, über die er sich auf allen Ebenen lustig macht und denen er sich doch zugleich zusehends anverwandelt. Sie sind die Wahrheit auf

12 Ebd., S. 99.

13 Ebd., S. 93.

14 Ebd., S. 181. Nazis haben »verzerrte[], irre[] Nazifressen« (ebd., S. 62), sind nicht »kulturfähig«, sie hassen die vom Ich-Erzähler geliebten Rennräder, weil sie sie »mit *haute couture* und Gianni Versace und mit Homosexualität« (ebd., 58f.) assoziieren. Einem Neonazi »wohnt ein Hermann Löns inne; sie sind verkümmert und untalentierte, haben aber zugleich das intensivste Verlangen nach Kitsch – und wenn dieser in der Natur zu finden sein soll, wird das hässliche Mountainbike aus der Garage gezerrt. Es sieht aus wie ein Panzer. Die Cantilever-Bremsen sehen aus wie kleine Zangendrohnen, die von einem unerbittlichen Weltraumgehirn eingesetzt werden, um Menschen aus Kellern und Kanalisationsschächten hinaus in den Lasertod zu treiben« (ebd., S. 59).

15 Ebd., S. 96.

16 Ebd., S. 179. Die grüne Alpha-Bomberjacke ist ein von Alpha Industries produziertes Kleidungsstück. Zu dieser Firma schreibt Wikipedia Folgendes: »Obwohl *Alpha Industries* keine Verbindungen zur Neonazi-Szene hat und sich von dieser Szene distanziert, erfährt die Marke in der Szene Beliebtheit, wohl weil das 1992 eingeführte Logo eine Ähnlichkeit mit dem verbotenen Zivilabzeichen der SA aufweist.«

17 »Die Polos mit dem Fred-Perry-Logo wurden zuerst bei den Mods (1962–1969) und später bei den Skinheads sehr beliebt. Besonders in den frühen 1990er Jahren kam die Marke in Ostdeutschland als angebliche »Neonazimarke« in den Medien in Verruf, ein Image, das Fred Perry inzwischen weitestgehend loswerden konnte.« (*Fred Perry*)

jene patriarchalischen Rollenmuster, die die zentrale Textfigur in Bosnien auch unabhängig von der alle Gewaltbereitschaft auf die Spitze treibenden Kriegssituation eingeläut bekommt: »Für Jungs hatte alles irgendwie Gewalt zu sein, ein Leben aus Starren, Drohen, Reißen, Schlagen«,<sup>18</sup> in dem der Schwache gedemütigt wird und das im gespaltenen Ethos der damaligen kommunistischen Partei seine triebhafte Grundlage findet:

das Ethos der Partei [...] erschloss sich mir damals nur in Gegensätzen: oben ein kaltes, lauerndes appolinisches Gesicht, das Keuschheit, Nüchternheit und Leidensfähigkeit forderte, und darunter ein triebhafter, dämonischer Torso, der Härte, Kampf, Rivalität oder Opfer gut fand.<sup>19</sup>

Der Versuch, ein anderes männliches Rollenbild jenseits der soldatischen Zurichtungen zu entwickeln,<sup>20</sup> verschiebt die eskalierende Gewaltbereitschaft in die Sphäre einer expressiven Subjektivität, die ihre Einmaligkeit genussorientiert über Erregung, Exzess, Regelverletzungen und Grenzüberschreitungen zu erreichen sucht, ohne den eigenen »triebhafte[n], dämonische[n] Torso«<sup>21</sup> wirklich aufzuarbeiten.

4. Die Brisanz der Gewaltproblematik wird noch einmal unterstrichen, wenn man sich die Beziehung des Romanhelden zu den weiblichen Textfiguren ansieht: Sie exekutieren in der Regel eine sublimierte, z.T. mütterlich beschützende und daher in der Regel sozialverträgliche Form jener Gewalt, die ihre meist neofaschistischen Brüder aktiv am politischen Feind ausleben. Schon seine ausnahmsweise ohne faschistischen Bruder aufwachsende serbische Freundin Maja aus Sarajevo dominiert eindeutig die Beziehung der beiden.<sup>22</sup> Bei Melanie wird ihre Affinität zur Gewalt deutlicher. Sie denkt »in einer Sprache, deren Textur vom Kriegsvokabular gefärbt war. Die Streitigkeiten mit ihren Schwestern waren ›Krieg‹, dem Lernstoff musste sie den ›Kampf ansagen‹, ihre schlechten Fächer waren ›eine Front‹, an der sie arbeiten musste.«<sup>23</sup>

Mit ihrem unbedingten Durchsetzungswillen ist sie zudem die Verkörperung einer »deutschen Gewaltbereitschaft«,<sup>24</sup> die die eigenen Interessen mit »einem unbestimmten Volumen an Gewalt verfolgt«.<sup>25</sup> Später an

18 Sila: *Tierchen unlimited*, S. 25.

19 Ebd., S. 26.

20 S. hierzu die Beziehung zu Janez (ebd., S. 24ff.)

21 Ebd., S. 26.

22 S. ebd., S. 44ff.

23 Ebd., S. 82f.

24 Ebd., S. 83.

25 Ebd., S. 84.



der Uni hat Melanie »ein hartes, akademisches Auftreten [...] und sprach nur in Befehlen«. <sup>26</sup> Dass sie die einzige Frau ist, die später selbst dem Kreis der Neonazis angehört, ist logische Konsequenz ihrer »deutschen Gewaltbereitschaft«. <sup>27</sup>

Seine – wie er und gemeinsam mit ihm Häuser bzw. Wohnungen ausraubende – taiwanesisch Freundschaft Grace besitzt einen »soldatisch (Hervorhebung U.D.) bestimmte[n] Blick«. <sup>28</sup> Während der Ich-Erzähler aus Angst vor den möglichen Folgen seiner Teilnahme am Überfall der Neonazis vollständig handlungsunfähig ist, leitet sie »alle Maßnahmen ein«, für die er »tagelang zu paralysiert gewesen war«: »Grace war mein Bollwerk. [...] Sie war so hart und eiskalt.« <sup>29</sup>

Und schließlich Sarah, die zentrale deutsche Freundin für den Flüchtling aus Bosnien: Sie ist als Freistilringerin ohnehin bereits in einer durch Kampf und körperliche Gewalt bestimmten Sportart situiert und als Polizistin in einem nicht gerade gewaltfernen Beruf tätig. Sarah rächt ihren bosnischen Freund an Leo, dem Neonazi, vor dem der Erzähler schwer verprügelt auf dem Fahrrad durch das halbe Südpfalz flieht, und zwar dergestalt, dass Leo »nach seiner Begegnung mit Sarah [...] Zahnimplantate« <sup>30</sup> benötigte. Der Ich-Erzähler bezeichnet sie selbst als »asozial«, <sup>31</sup> wenn sie zufrieden an den von ihr übel zugerichteten Nazi zurückdenkt.

Die Funktion dieser gewaltaffinen Frauenfiguren für den Erzähler – sieht man von Melanie ab – besteht in Folgendem: Sie sind absolut zuverlässig, weil sie »immer« <sup>32</sup> auf seiner Seite stehen. Sie antworten auf die Niederlagen des Erzählers (Sarahs Rache am prügelnden Neonazi), versuchen dessen Probleme energisch zu lösen (Maja in Sarajevo) oder lösen sie wirklich (Grace in Heidelberg). Dabei liefert die Frau auf Konfliktsituation eine männliche Antwort, zu der das erzählende Ich nicht in der Lage ist (physische Rache am physischen Angreifer) oder sie hilft ihm aus seiner angstbedingten Paralyse, die er selbst nicht bewältigen kann. Stets handelt es sich um eine Umkehrung der traditionellen Rollenmuster, indem die durch »Ordnungsliebe« und »Selbstbeherrschung« <sup>33</sup> sich auszeichnende

26 Ebd., S. 98.

27 Ebd., S. 83.

28 Ebd., S. 59.

29 Ebd., S. 105.

30 Ebd., S. 108.

31 Ebd., S. 142.

32 Ebd., S. 108.

33 Ebd., S. 83. Diese Charakterisierung bezieht sich auf die spätere Faschistin Melanie. Sarah bezeichnet sich ebenfalls als »ordnungsliebend« und behauptet zudem von sich mit Recht, sie habe »sich im Griff« (ebd., S. 18).

Frau das Heft des Handelns in die Hand nimmt, mit physischer Gewalt oder soldatischer Haltung energisch und konzentriert agiert, während das von panischer Angst erfasste männliche Subjekt handlungsunfähig auf die befürchtete Katastrophe zutreibt.

5. Die Distanzierung von den patriarchalen Männlichkeitsphantasmen lässt diese folglich in doppelter Form neu entstehen: in den »verzerrten, irren Nazifressen«,<sup>34</sup> in denen ein von »Härte, Kampf, Rivalität oder Opfer« beherrschter »triebhafter, dämonischer Torso«<sup>35</sup> sich von allen apollinischen Sublimierungen freimacht, und in den gewaltaffinen Frauengestalten, die den Mangel an gewaltförmiger Männlichkeit beim Ich-Erzähler kompensieren und gerade in ihrer physischen und mentalen Überlegenheit von diesem begehrt werden. Auch darin ist ein Element von Ambivalenz enthalten: Es sind intensive Bekanntschaften die erotisch aufgeladen zwischen Liebe und Freundschaft oszillieren, ohne dass jemals eine Paarbeziehung zwischen dem manchmal auch unartigen »braven Kerl« und seinen in aggressiver Mütterlichkeit beschützend wirkenden weiblichen »Bollwerk[en]«<sup>36</sup> entsteht.<sup>37</sup>

Schon deshalb sind widerspiegelungstheoretisch motivierte Einordnungen solcher Konstellationen unsinnig: Es geht hier nicht darum, ob eine solche Dichte an zufällig angetroffenen jungen Frauen mit Neonazibrüdern irgendwann in den 1990-er Jahren irgendwo in Deutschland vorhanden war,<sup>38</sup> noch geht es um die Diskreditierung Deutschlands als Neonaziland.<sup>39</sup> Sämtliche Figuren erscheinen wie ein aus dem Innern der Zentralfigur herausgesetztes Panoptikum, ein personelles Kuriositätenkabinett, in dem das Ich seine eigene Misere bespiegelt. Auch deshalb sind alle Figuren klischeehaft angelegt, eben weil sie nicht als Individuen fungieren, sondern sich alle im anderen zumindest partiell wiederholen müssen. Die Häufung

34 Ebd., S. 62.

35 Ebd., S. 26.

36 Ebd., S. 105.

37 Auch Deutschland ist für den Erzähler letztlich eine gewaltaffine Frau, wenn dieser behauptet: »Es gibt keine Einwanderung in meinen Erinnerungen, vielmehr findet mich Deutschland und schließt sich um mich wie eine Faust oder eine Kralle – doch das Bild einer vom Habicht ergriffenen Maus ist falsch, da ich vor Verzückung erstarrt bin, nicht vor Angst.« (Sila: *Tierchen unlimited*, S. 77). Dieses Bild des verzückten Genießens einer absoluten Dominanz des übermächtigen Anderen erinnert stark an die erotisch aufgeladenen Erlebnisse physischer Unterlegenheit im Ringergriff von Sarah, die ihn übrigens »Mausi« (ebd., S. 142) nennt.

38 »Dass es in den 90ern – ähnlich wie heute übrigens – vermutlich ganze Landstriche gegeben hat, wo es halt einfach verdammt viele Nazis gab, ist ja nun auch nicht eben unrealistisch.« (Herrmann: *Tijan Sila – Tierchen unlimited*)

39 So scheint für Stefan Tuczec der Roman nahezulegen, »dass alle Deutschen Neonazis sind oder zumindest einen Neonazi in der Familie haben« (Tuczec: *Wenn Unglück in die Gewaltspirale führt*).

an Neonazibrüdern ist dabei nicht weniger auffällig als die Häufung an gewaltaffinen oder wenigstens dominanten Frauen, die in eindeutiger Funktion fürs Erzähl-Ich von diesem halluziniert werden.

6. Es bleibt der Aspekt der Erregung, der Grenzüberschreitung, der Regelverletzung. Auffällig ist, dass der erzählende Romanheld von Anbeginn an sich als radikal anders als seine Umwelt zu inszenieren gedenkt. Er wird in Sarajevo getrieben von dem »Wunsch nach einem außergewöhnlichen Freund«,<sup>40</sup> den er in Janez gefunden zu haben glaubt. Dieser widersetzt sich entschieden den herrschenden brachialen Männlichkeitsmustern und lebt in einer »flauschig[en]«<sup>41</sup> Welt. Janez ist »völlig weltfremd«, »lebensuntüchtig«, mit seinem »slowenischen Vor- und einem muslimischen Nachnamen« ethnisch schwer zu identifizieren, interessiert sich nicht für den Krieg, sondern für »Computerspiele und Tolkien«, lebt – »vollkommen unvorstellbar«<sup>42</sup> – nur mit seinem Vater zusammen. Kurzum: Janez »schlurfte« »gegen die Laufrichtung«,<sup>43</sup> er »war entschieden anders [...] und ich wollte der einzige Junge in meinem Viertel sein, der mit einer kauzigen Freundschaft prahlen konnte«.<sup>44</sup>

Ähnlich verhält es sich in Sarajevo mit seiner Freundin Maja: »So wie ich in Janez den ungewöhnlichen Freund gesehen hatte, mit dem ich mich schmücken konnte, so sah ich in ihr das ungewöhnliche Mädchen, in das verliebt zu sein mich adelte«.<sup>45</sup> Denn Maja lebt allein mit ihrer Mutter in Sarajevo, vor allem aber ist sie Serbin und wird von seinen Freunden deshalb »häufiger« beschimpft »als andere Mädchen«.<sup>46</sup> Sarah nennt der Erzähler eine »mysteriöse Frau«,<sup>47</sup> Grace eine »Kultfigur« Heidelbergs«, Faruk, sein bester Freund in Bosnien, den »beliebteste[n] Junge[n] weit und breit«.<sup>48</sup> Die Wohnungseinbrüche, Fortsetzung der kleiner angelegten Diebstähle in Sarajevo, verschaffen ihm den Zugang zu Luxus: Die goldene Rolex am Arm adelt den Romanhelden ebenso wie der Burberry-Mantel. Schließlich gegen Ende des Romans reihen sich die überdrehten Geschichten von den eskalierenden Konflikten zwischen Šemso und Murcia aneinander. Sie en-

40 Sila: *Tierchen unlimited*, S. 32.

41 Ebd., S. 25.

42 Ebd., S. 24.

43 Ebd., S. 26.

44 Ebd., S. 25.

45 Ebd., S. 44.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 17.

48 Ebd., S. 72.

den damit, dass »sie ihm in den Mund furzte«,<sup>49</sup> während der Ich-Erzähler wenig später seiner neuen nervigen Nachbarin im Studentenwohnheim auf das von ihr auf der Küchentheke zurückgelassene Skizzenbuch kackt.<sup>50</sup> Und schließlich observiert er noch im Auftrag von Sarah Melanie, die inzwischen eine zwielichtige Existenz zwischen Verfassungsschutz und Rechtsextremismus führt und am Ende als Teil des rechtsterroristischen Untergrunds von Sonderkräften der Polizei »durch die Sitze [ihres Opels, U.D.] gesiebt«<sup>51</sup> wird. In all diesen Beziehungen, in all diesen Anekdoten geht es immer um den Akt einer narzisstischen Ab- und Besonderung. Sich selbst spiegeln im grandiosen oder einzigartigen Anderen, in der Einmaligkeit des Freundes bzw. der Freundin sich selbst als außerordentlich empfinden, dies prägt vor allem die Beziehungen in Sarajevo. Hier schon geht es um Normverletzungen. Janez und Maja sind keine idealen Verkörperungen der Gemeinschaft, zu der sich der Ich-Erzähler zählt, sondern sie durchbrechen deren Normalität, widersprechen ihren Konventionen, ihre Freundschaft ist im Kern bereits ein Normverstoß, den die Kleinkriminalität des Erzählers zum Gesetzesbruch verschärft, während die anal eingefärbten Geschichten rund um Murcija und Šemso bzw. rund um die nervige Studentenwohnheimsnachbarin die Regeln des Anstands bzw. des guten Geschmacks durchbrechen. Es sind also obszöne Ausfälle, kriminelle Gesetzesverletzungen, der euphorisierende Konsum von Luxusgütern, die Aufhebung der Normen der eigenen Gruppe im außergewöhnlichen Anderen, die jene »Art von Erregung« ermöglichen, die sein Leben »jenseits von Krieg und Frieden«<sup>52</sup> wirklich bestimmt.

Was für ein Subjekt tritt uns also in dem Roman gegenüber? Sicherlich eines, das unterhaltsam, anekdotisch, ironisierend, grotesk, also stets mit Abstand zum Geschilderten erzählt und so eine fundamentale Traumatisierung durch das Kriegserleben in Sarajevo, aber auch durch die gewaltsam ausgelebten Männlichkeitsmuster im ehemaligen Jugoslawien in einem entspannten Erzählgestus relativiert. Dabei fungieren die südslawischen Männlichkeitsphantasmen als Resonanzraum für das gewaltvolle Kriegserleben und umgekehrt. Der Roman handelt nicht von einem einzelnen, isolierbaren traumatischen Ereignis, das in Intrusionen sich im traumatisierten Subjekt aktualisiert, sondern von einer langanhaltenden lebensbedrohenden bzw. erniedrigenden Lebenssituation, wie sie sich in der Kombination

49 Ebd., S. 136.

50 Ebd., S. 193.

51 Ebd., S. 213.

52 Ebd., S. 113.

aus extremen gesellschaftlichen und kriegsbedingten Gefahrenlagen einstellt. Die Traumatisierung erkennt man an bestimmten »fehlangepasste[n] (maladaptive[n]) prozedurale[n] [...] Erinnerungen«,<sup>53</sup> also in den vom Trauma unterhaltenen »Aktionsprogrammen« oder »Bewegungsmustern«,<sup>54</sup> die als physische Abläufe in die neuen Gefahrensituationen ganz anderer Art unbewusst eingebracht werden. Dies findet man im Text beispielsweise in der zum Romanbeginn so eindrücklich geschilderten Flucht vor dem prügelnden Neonazi, die sich schon bald nach ihrem Start gleichsam selbst unterhält,<sup>55</sup> oder in jenen Bedrohungslagen, in denen der Ich-Erzähler nicht panisch flieht, sondern hilflos erstarrt. Demgegenüber lässt sich die Erregungsgier als »Überkompensation« der traumatisch besetzten Gefahrenlagen begreifen, bei der das Subjekt »kontraphobisch reagier[t] und die Gefahr geradezu such[t]«. <sup>56</sup> Dieses von einer kontraphobisch motivierten Erregungsgier getriebene Subjekt karikiert in vielerlei Hinsicht die von Andreas Reckwitz beschriebenen »expressive[n] Individualität«,<sup>57</sup> die gleichsam die subjektive Seite des vom »immateriellen Kapital«<sup>58</sup> beherrschten »kognitiv-kulturelle[n] Kapitalismus«<sup>59</sup> der Gegenwart darstellt. Die ökonomische Dominanz eines Kapitals »von Ideen, Wissen und sozialen Beziehungen«<sup>60</sup> verlangt in Produktion und Konsumtion die Abkehr vom »Subjekt der Industriegesellschaft«, das »auf soziale Anpassung ausgerichtet« und dessen Ziel folglich „die Demonstration sozialer Normalität«<sup>61</sup> gewesen war.

Das Subjekt des kognitiv-kulturellen Kapitalismus ist hingegen eins, das kognitive Güter mit einem »symbolischen, narrativen, ästhetischen oder auch ethischen Wert«<sup>62</sup> produzieren kann und zu konsumieren begehrt, also ein kreatives, ästhetisch sensibilisiertes und innovatives Subjekt, das sich auf das Besondere, das Einmalige, das Neue orientiert. Dabei wird das Neue über seinen »momenthaften ästhetischen Reiz in der Gegenwart«, über

53 Levine: *Trauma und Gedächtnis*, S. 73.

54 Ebd., S. 71.

55 Nicht die Flucht an sich ist dabei eine maladaptive prozedurale Erinnerung, da sie ja auf die Gefahrenlage angemessen reagiert, sondern die Tatsache, dass diese vom fliehenden Erzähl-Ich nicht abgebrochen werden kann: »Ich hatte jegliche Vernunft verloren und war nicht in der Lage, innezuhalten und mich an Straßenschildern zu orientieren.« (Sila: *Tierchen unlimited*, S. 11).

56 Ebd., S. 73.

57 Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, S. 239.

58 Reckwitz: *Das Ende der Illusionen*, S. 172.

59 Ebd., S. 163.

60 Ebd., S. 172.

61 Ebd., S. 208.

62 Ebd., S. 168.

seinen Unterschied »zu vorhergehenden Ereignissen«, über seine Differenz »als Anderes zum Identischen [...] als willkommene Abweichung vom Üblichen«<sup>63</sup> erlebt. Das Neue ist Moment einer Bewegung, die aus einer prinzipiell nicht abschließbaren Serie abweichender Reize besteht. Dies aber beschreibt dieselbe Subjektdynamik, die auch den Ich-Erzähler in Silas Roman und den von ihm verantworteten narrativen Prozess vorantreibt. Die starke Präsenz kontraphobischer Reaktionen bedingt das Schlag-auf-Schlag des Erzählprozesses, seine episodische Struktur, die eine Begebenheit nach der anderen aneinanderreihet und die fehlende narrative Kohärenz durch den in den einzelnen Erzählsequenzen erreichten Erregungsgrad kompensiert. Die Begebenheiten aber müssen unerhörte sein, sie gehen »gegen die Laufrichtung«<sup>64</sup> und bestätigen das Subjekt durch die Permanenz der Abweichungen gleich welcher Art mittels der darin gegebenen »einzigartigen Erfahrungen und Erlebnisse«<sup>65</sup> in seinem »singularistischen Lebensstil«.<sup>66</sup>

Dies ist vielleicht die eigentliche Widerspiegelungsleistung des Romans von Tijan Sila: deutlich zu machen, dass am Grunde des vom kognitiv-kulturellen Kapitalismus geprägten expressiven Subjekts eine traumatische Erfahrung ruht, die existenzielle Bedrohung, eliminiert zu werden – durch den Krieg, durch patriarchalische Rollenmuster oder aber durch die den Menschen und die Natur gleichermaßen paralysierenden Praxen des Spätkapitalismus selbst. Dort, wo die »spätmoderne Subjektkultur« dem Einzelnen im Genuss von einzigartigen, nicht standardisierten, nicht austauschbaren Produkten, Haltungen, Ereignissen und Erlebnissen »Authentizität« und »Anerkennung«<sup>67</sup> zu versprechen scheint, agiert letztlich ein zutiefst gefährdetes Subjekt, das der Gefahr seiner Auslöschung in einer nicht enden wollenden Serie von Erregungszuständen zu entgehen sucht. Tijan Silas Debütroman dekonstruiert so das Subjektmodell des kognitiv-kulturellen Kapitalismus, in dessen Schatten sich ein gewaltförmiges männliches neofaschistisches Subjekt etabliert, das alle Differenzen in einem homogenen zugerichteten gesellschaftlichen Feld auszulöschen sich anschickt.

63 Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, S. 45.

64 Sila: *Tierchen unlimited*, S. 26.

65 Reckwitz: *Das Ende der Illusionen*, S. 213.

66 Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 285.

67 Reckwitz: *Das Ende der Illusionen*, S. 218.



## Literaturverzeichnis

- Alpha Industries*. »Wikipedia«. Online: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Alpha\\_Industries](https://de.wikipedia.org/wiki/Alpha_Industries)>. Bleiber, Rachel; Hördt, Judith; Winkelmann, Lisa: *Tijan Sila: Tierchen unlimited*. Online: <<https://pfeil-undbogen.de/tijan-sila-tierchen-unlimited/>> (Zugriff: 16.2.2017).
- Encke, Julia: *Wir könnten den Jaguar nehmen*. »Frankfurter Allgemeine Zeitung«, 21.2.2017. <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/die-literarischen-debuets-des-fruehjahrens-14884322.html>>.
- Fred Perry*. »Wikipedia«. <[https://de.wikipedia.org/wiki/Fred\\_Perry](https://de.wikipedia.org/wiki/Fred_Perry)>.
- Harmen, Samuel: *Partout c'est la guerre. Über Tijan Silas Roman »Tierchen unlimited«*. <<https://trtr.wordpress.com/2017/04/11/partout-cest-la-guerre-ueber-tijan-silas-roman-tierchen-unlimited/>> (Stand: 11.4.2017).
- Herrmann, Katharina: *Tijan Sila – Tierchen unlimited*. <<https://kulturgeschwaetz.wordpress.com/2017/03/29/tijan-sila-tierchen-unlimited/>> (Stand: 29.3.2017).
- Irine: »Eichhörnchen hatten uns enttäuscht« – *Tijan Sila: »Tierchen Unlimited«*. <<https://read-ost.com/2017/09/14/eichhoernchen-hatten-uns-enttaeuscht-tijan-sila-tierchen-unlimited/>> (Stand: 14.9.2017).
- Levine, Peter A.: *Trauma und Gedächtnis. Die Spuren unserer Erinnerung in Körper und Gehirn. Wie wir traumatische Erfahrungen verstehen und verarbeiten*. Übers. Silvia Autenrieth. München: Kösel 2015.
- Reckwitz, Andreas: *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin: Suhrkamp 2019.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp 2019.
- Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp 2020.
- Samnick, Olivia: *Bosnien-Flüchtling in der Pfalz. Diese Erregung, immer diese Erregung*. <<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/teilchen-unlimited-von-tijan-sila-immer-diese-erregung-a-1136141.html>> (1.3.2017).
- Schröder, Christoph: *Literarische Männlichkeitsprobe. Halb Schelmenstück, halb Kriegsbericht: Tijan Silas rasanter Roman »Tierchen unlimited«*. »Süddeutsche Zeitung«, 16.2.2017. <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/debuet-literarische-maennlichkeitsprobe-1.3381848?reduced=true>>.
- Sila, Tijan: *Tierchen unlimited*. München: dtv 2019.
- Tuczek, Stefan: *Wenn Unglück in die Gewaltspirale führt. Tijan Sila erzählt in seinem Debüt »Tierchen unlimited« vom bosnischen Bürgerkrieg*. »literaturkritik.de«. <<https://literaturkritik.de/sila-tierchen-unlimited-wenn-unglueck-gewaltspirale-fuehrt-tijan-sila-erzaehlt-seinem-debuet-tierchen-unlimited-bosnischen-buergerkrieg,23387.html>>.

Goran Lovrić | Sveučilište u Zadru, glovric@unizd.hr

## Zwischen Ankunft und Herkunft

Literarische Identitätsverortung bei  
Saša Stanišić

### AUFENTHALTSERLAUBNIS

Erlischt mit Beendigung der selbständigen Tätigkeit als Schriftsteller und der damit verbundenen Aktivität.<sup>1</sup>

### Einführung

Saša Stanišić ist einer der bekanntesten Autoren der deutschsprachigen Migrantenliteratur der letzten Jahre, wobei nicht alle seine Werke thematisch zu dieser Strömung gezählt werden können. Dazu gehören Stanišićs im Jahre 2019 erschienenes Buch *Herkunft*, in dem seine Ankunft und sein Leben in Deutschland thematisiert werden, sowie sein erster Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006), in dem der Krieg in Stanišićs Herkunftsland Bosnien und Herzegowina, der auch Ursache seines Flüchtlingsschicksals ist, im Mittelpunkt steht.

Im Unterschied zum Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* schreibt Stanišić in *Herkunft* wesentlich persönlicher und authen-

Saša Stanišić ist einer der bekanntesten Vertreter der deutschsprachigen Migrantenliteratur, zu der seine Werke *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006) und *Herkunft* (2019) gezählt werden. In diesen Büchern werden sowohl der Krieg in Bosnien und Herzegowina und seine Folgen für ihn und seine Familie als auch der Versuch der Identitätsverortung in Deutschland thematisiert. Stanišić befasst sich auch mit der Stellung und Definition der Migrantenliteratur, die er als Teil der Nationalliteratur sieht. In *Herkunft* thematisiert er seinen Werdegang vom Flüchtlingskind zum erfolgreichen Autor deutscher Sprache und hinterfragt die Bedeutung der Herkunft für die Erschaffung der Identität.

1 Stanišić: *Herkunft*, S. 214.

tischer über sich, seine Eltern und insbesondere seine Großmutter, die als Symbol der Familie und des Familiengedächtnisses im Mittelpunkt steht und mit deren Tod das Buch auch endet. Gleichzeitig zeigt das Erzählen in *Herkunft* aber auch eine größere Distanz und Objektivität in der Darstellung des eigenen Lebens, wovon auch die Ich-Erzählperspektive und ein wesentlich höherer Grad an Authentizität zeugen. In *Herkunft* werden zudem die langwierige und durchwachsene Gewöhnung an die neue und fremde Kultur sowie der Erwerb der deutschen Sprache und seine Entwicklung zum Schriftsteller in der neuen Heimat dargestellt. Parallel dazu gibt es zahlreiche Erinnerungen an die Kindheit und das Leben in seinem Heimatland Jugoslawien, das im Krieg zerfallen ist und in dieser Form nicht mehr existiert. So gesehen hat Stanišić jetzt zwei neue Heimaten: zuerst Deutschland, wo er seine Werke veröffentlicht und mit seiner Familie lebt, und Bosnien und Herzegowina, das jetzt ein eigenständiger Staat ist und wo zum Zeitpunkt der Arbeit am Buch noch die Großmutter lebte. Die Handlung in *Herkunft* wechselt zwischen Gegenwart und Vergangenheit und besteht inhaltlich zum großen Teil aus Erinnerungen und Erlebnissen sowie aus persönlichen Reflexionen und Recherchen Stanišićs. Klueppel deutet diese Erzählweise der Rückbesinnung als »Vergewisserung der eigenen Identität« und fügt hinzu:

Inmitten all dessen wird Orientierung benötigt, um eine feste Verortung in der Gegenwart zu ermöglichen, in die gleichzeitig immer wieder die Vergangenheit einbricht. Bei Stanišić ist das deutlich zu sehen. Immer wieder unterbricht er seine Erzählung und holt den Leser mit einem Datum in die Gegenwart des Autors.<sup>2</sup>

*Herkunft* ist kein fiktionaler Roman, was bereits mit der ausgelassenen Gattungsbezeichnung auf dem Umschlag angedeutet wird. Das sind in Verbindung mit anderen paratextuellen und textexternen Elementen – wie z.B. Ankündigungen und Rezensionen des Buches in Medien sowie Interviews mit dem Autor und die ausgewiesene Identität von Autor und Erzähler – Aufforderungen an die LeserInnen, bei der Rezeption des Buches Philippe Lejeunes ›autobiografischen Pakt‹ anzuwenden. Dazu gehört auch der Klappentext, in dem sowohl der autobiografische Aspekt als auch die Fiktionalität angedeutet werden:

Es ist ein Buch über die Frage, was zu mir gehört, ein Selbstporträt mit Ahnen. Und ein Scheitern des Selbstporträts. »Herkunft« ist ein Buch über meine Heimaten, in der Erinnerung und der Erfindung. Ein Buch über Sprache und Scham, Ankommen und Zurechtkommen, Glück und Tod. Die Toten sprechen in »Herkunft«, und auch die Drachen, und meine Großtante Zagorka macht sich in die Sowjetunion auf, um Kosmonautin zu

2 Klueppel: *Emotionale Landschaften der Migration*, S. 14.

werden. »Herkunft« ist ein Abschied von meiner dementen Großmutter. Während ich Erinnerungen sammle, verliert sie ihre.<sup>3</sup>

*Herkunft* enthält in zahlreichen seiner insgesamt dreiundsechzig Kapitel auch poetische und fiktionale Teile – insbesondere in Form des Choose-Your-Own-Adventure Spiels »Der Drachenhort«, in dem die LeserInnen aus mehreren Möglichkeiten selbst das Ende des Buches und des Ablebens der Großmutter auswählen können – sowie einzelne Fiktionalitätssignale (es werden z.B. an einigen Stellen Gedanken der Großmutter erzählt) und unterschiedliche Zeit- und Wirklichkeitsebenen.<sup>4</sup> In einem Interview erläutert Stanišić selbst seine Arbeitsweise und die inhaltliche Struktur des Buches:

*Herkunft* ist, ich glaube, eine fruchtbare Mischung aus essayistischem Erzählen, fiktionalem Erzählen und biografischem Erzählen. Ist also fruchtbar, weil ich beim Schreiben bemerkt habe, dass sich die Dinge bedingen. Dass, wenn ich über meine Familie spreche und sie auch zu Rate ziehe, und ihre Geschichten wiederholen möchte, wir schon in den Gesprächen der möglichen Bearbeitung dieser Geschichten darauf kommen, dass sie manchmal besser wären, wenn sie anders abgelaufen wären. Und diese potenziellen Verläufe der Geschichten berücksichtige ich. Die lass ich hineinfließen.<sup>5</sup>

Wenn man Stanišićs Deutung in Betracht zieht, dann kann *Herkunft* auch als autofiktional eingeordnet werden, da den LeserInnen zugleich der autobiografische Pakt und der Fiktionspakt angeboten werden.<sup>6</sup>

Auf der Verwebung unterschiedlicher Wirklichkeitsebenen beruht in der Regel die Literatur bzw. das fiktionale Schreiben an sich, was insbesondere auf Stanišićs Poetik zutrifft. Das literarische Erzählen stellt somit eine Brücke dar, die diese Ebenen verbindet und somit die Speicherung realer Ereignisse und subjektiver bzw. unzuverlässiger Erinnerungen ermöglicht.<sup>7</sup>

Es gibt in *Herkunft* auch zahlreiche metatextuelle Anmerkungen und Abschnitte, in denen der Autor über seinen Werdegang und seine Arbeit als Schriftsteller reflektiert, wobei persönliche und familiäre Erinnerungen eine wichtige Rolle spielen: »Und weil Erinnerung nicht chronologisch abläuft, springt er zwischen Orten, Personen, Lebensphasen. [...daraus wird schließlich] eine Geschichte über das Geschichtenerzählen selbst.«<sup>8</sup> Diese Geschichten sind gleichzeitig auch ein zentraler Teil von Stanišićs Lebensgeschichte der letzten drei Jahrzehnte.

3 Stanišić: *Herkunft*, Klappentext.

4 Für eine ausführlichere strukturelle Analyse des Romans *Herkunft* s. Lovrić: *Literarische Selbstreflexivität*.

5 Saša Stanišić spricht über sein Buch *Herkunft*.

6 Vgl. Kraus: *Faktualität und Fiktionalität*, S. 110f.

7 Lovrić: *Literarische Selbstreflexivität*, S. 47f.

8 Saša Stanišić erzählt vom Zufall der *Herkunft*.

Ich habe das Buch *Herkunft* genannt, aber es geht im Grunde um Familie und Ankunft. Um Orte, die wichtig waren in dieser Entwicklung [...]. Es sind die Befragungen von Augenblicken in meinem Leben, in denen alles hätte anders kommen können. Über Zufälle und Entscheidungen. Ich möchte über Herkunft sprechen, aber was mich wirklich interessiert, waren die Momente, die mich geprägt haben in meinem Leben und zu dem geführt haben, was ich heute bin. Kleine Geburten. Kleine Herkünfte.<sup>9</sup>

Im Weiteren soll eine kurze Definition der MigrantInnenliteratur gegeben werden, was auch Stanišićs Interpretation bzw. Infragestellung dieser Strömung umfasst.

### Saša Stanišić und die MigrantInnenliteratur

MigrantInnenliteratur wird als Literatur von AutorInnen mit Migrationshintergrund (also erste oder zweite Generation der Einwanderer) definiert, ungeachtet dessen, ob sich ihre Werke mit Migration befassen oder nicht, während zur Migrationsliteratur Werke gezählt werden, die sich mit Migration befassen, unabhängig davon, ob ihre AutorInnen einen Migrationshintergrund haben oder nicht.<sup>10</sup> So gesehen ist MigrantInnenliteratur ein Teil der Migrationsliteratur und es müsste eigentlich, wie auch Rösch betont, »[...] konsequenter von Migrationsliteratur von AutorInnen mit Migrationshintergrund gesprochen werden, auch um zu verdeutlichen, dass es um die besondere Leistung dieser AutorInnen für das Genre der Migrationsliteratur geht.«<sup>11</sup>

Die Themenbereiche und Wirkung der MigrantInnenliteratur auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur fasst Elin Nesje Vestli wie folgt zusammen:

Eine Mehrzahl ihrer Werke thematisiert transitorische Erfahrungen, etwa im Rahmen der Migration und des Spracherwerbs, exploriert Grenzüberschreitungen, stellt herkömmliche Zuordnungen wie Nationalität, Muttersprache und Heimat in Frage. Auf diese Weise erhalten globale Themen Eingang in die deutschsprachige Literatur.<sup>12</sup>

Aufgrund dessen ist die deutschsprachige Gegenwartsliteratur »inzwischen eine vielfältige und vielstimmige Literaturlandschaft, die sich jeglicher Schubladisierung auf Grund von Erstsprache und Herkunft versperrt«,<sup>13</sup>

9 Saša Stanišić liest »Herkunft«.

10 Vgl. Rösch: *Von der Migrations- zur postmigrantischen Literatur?*, S. 239.

11 Ebd., S. 240.

12 Nesje Vestli: *Mein fremdes Deutsch*, S. 145.

13 Ebd., S. 145.

was die bisweilen bestehende Einteilung in nationale Literatur und Migrantenliteratur in Frage stellt.

Auch Stanišić hat sich in dem Essay *Wie ihr uns seht. Über drei Mythen vom Schreiben der Migranten* (2008), das zuerst in der Literaturzeitschrift »Words without Borders« in Englisch erschienen ist, mit dem Thema Migrantenliteratur befasst. Stanišić erwähnt zu Beginn die in Deutschland, aber auch in anderen Ländern, übliche Definition der MigrantInnen-, interkulturellen oder multikulturellen Literatur als Literatur von AutorInnen, die aus einer Perspektive, die aus mindestens zwei Kulturen, nationalen Identitäten oder Sprachen zusammengesetzt ist, schreiben.<sup>14</sup> Auf dieser gemeinsamen Grundlage sind Vorurteile über die Migrantenliteratur in Form von drei »Mythen« entstanden, denen Stanišić widerspricht, da er sich selbst die Werke anderer Autoren lesend überzeugt hat, dass sie eigentlich gar nicht so viele Gemeinsamkeiten haben, wie das manche Literaturkritiker und Philologen gerne betonen, wohl deshalb, um sie einfacher einordnen zu können.<sup>15</sup>

Damit widerspricht er zugleich dem ersten »Mythos«, der da lautet: »Die Migrantenliteratur ist philologisch gesehen eine selbständige Kategorie, die insofern im Bezug zu den jeweiligen Nationalliteraturen eine fruchtbare Anomalie erschafft.«<sup>16</sup> Nach Stanišićs Ansicht ist die Biografie eines Autors oder einer Autorin weniger wichtig und aufschlussreich für die Interpretation der Werke als eine objektive thematische Analyse und Berücksichtigung klassischer literarischer Merkmale wie Genre, Stil oder Tradition. Außerdem ist in einem Land mit hoher Einwanderungsquote, was auch für Deutschland zutreffe, die Minderheitenkultur zum Teil der Mehrheitsgesellschaft geworden. Demnach sind die eingewanderten AutorInnen und ihre literarischen Werke kein marginales und exotisches Phänomen, sondern gehören eigentlich schon zum Mainstream bzw. zur nationalen Literatur. Zudem unterscheiden sich die persönlichen Migrationsgeschichten dieser AutorInnen, wie auch ihre kulturellen Hintergründe und Einflüsse, weshalb man sie nicht in eine Kategorie einordnen kann, und wenn schon, dann sollte eher der Begriff »Migrationsliteraturen« benutzt werden, was sich aber gleichzeitig der Definition der Literatur »als Akt der grenzenlosen Kreativität und Erfindung einerseits und als Spiel mit Bezug und Beziehung andererseits«<sup>17</sup> widersetzen würde.

14 Vgl. Stanišić: *Wie ihr uns seht*, S. 104.

15 Vgl. ebd.

16 Ebd., S. 105.

17 Ebd., S. 106.



Der zweite ›Mythos‹ nach Stanišić ist die thematische Eingrenzung bzw. Einschränkung der Migrantenliteratur auf ›typische‹ Themen wie Migration und Multikulturalität, mit der Begründung, dass MigrantInnen einen näheren und somit authentischeren Einblick in bestimmte, mit ihrem Schicksal verbundene Probleme und Themen hätten.<sup>18</sup> Dieser Annahme widersetzt sich Stanišić mit folgender Behauptung:

Jeder »gute« Schriftsteller sollte jederzeit in der Lage sein, einen »guten« Roman über ein Kind, das Krebs hat, zu schreiben, über ein Huhn mit drei Beinen oder einen krummen Hund, der die Geschichte eines Migrantenautors erzählt, ohne dabei jemals mit einem krebskranken Kind gesprochen, Hühner gezüchtet oder meine Bekanntschaft gemacht zu haben. Wer schreibt, der erfindet Welten, die nicht Teil der Welt des Schreibenden sind.<sup>19</sup>

Obwohl sich immigrierte Autoren tatsächlich in ihren Werken häufiger mit eigenen oder fremden Migrationserfahrungen befassen, betont Stanišić die Möglichkeit und das Recht der freien und kreativen Themenwahl sowohl nationaler als auch immigrierter Autoren. Eben das hat er selbst mit seinem Roman *Vor dem Fest* (2015), in dem er über die ostdeutsche Provinz schreibt, und dem Erzählungsband *Fallensteller* (2016), das zwölf Erzählungen über unterschiedliche menschliche Schicksale enthält, unter Beweis gestellt. Thematisch sind diese Werke nämlich – im wahrsten Sinne des Wortes – Welten entfernt von den Erfahrungen und der Biografie eines Kriegsflüchtlings aus Bosnien und Herzegowina, was für Stanišić aber offenbar kein Hindernis darstellte, um diese von LeserInnen und der Literaturkritik gelobten und mit Preisen versehenen Werke zu schreiben. Dies wurde auch bei der Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises an Saša Stanišić im Jahre 2008 gewürdigt, indem der Laudator Wolfgang Herles hervorhob, der Preis würde nicht für die Bewältigung des Schicksals und Darstellung des Lebens eines Kriegsofopfers und Flüchtlings vergeben, sondern wegen allgemeiner literarischer Aspekte wie Sprachgestaltung und Spiel mit phantastischen Elementen.<sup>20</sup> Biografische Tatsachen und Erfahrungen können aber von Bedeutung sein, wenn es sich um die Analyse nichtfiktionaler biografischer Werke handelt.<sup>21</sup>

Dem dritten ›Mythos‹ – »Ein Autor, der nicht in seiner Muttersprache schreibt, bereichert die Sprache, in der zu schreiben er sich entschlossen hat.« – widerspricht Stanišić mit der These, dass für ihn das Schreiben selbst eine Fremdsprache darstellt, die er bei jedem neuen Text in Form von

18 Vgl. ebd., S. 107.

19 Ebd.

20 Vgl. Wolfgang Herles: *Laudatio auf Saša Stanišić*. »P.A.U.L.D.«, Teil 9. Erarbeitet von Markus Apel et al., S. 217.

21 Vgl. Stanišić: *Wie ihr uns seht*, S. 108.

Erzählerstimme, verbaler Charakteristika einer Figur und anderer stilistischer Elemente ›erlernen‹ müsse.<sup>22</sup> Immigrierte SchriftstellerInnen haben zwar die Möglichkeit, Phrasen und bestimmte Ausdrücke aus ihrer Sprache direkt in die deutsche Sprache zu übersetzen sowie andere sprachliche Mittel zu benutzen, um so die Zweitsprache stilistisch zu bereichern, aber es ist natürlich auch einheimischen AutorInnen möglich, mit der eigenen Sprache zu experimentieren und unübliche Sprachstrukturen zu benutzen. Das alles sind bewusste künstlerische Entscheidungen unabhängig von der Herkunft der AutorInnen, weshalb auch das Schreiben in der Zweit- oder Drittsprache kein entscheidendes literarisches Qualitätskriterium sein sollte.

An dieser Stelle sollen aber nicht weiter gattungstheoretische Fragen der Migrantenliteratur erörtert werden, sondern es soll an einigen Textbeispielen gezeigt werden, wie Stanišić in *Herkunft* seine persönlichen Erfahrungen als Flüchtlingskind und die darauffolgende Entwicklung zum Schriftsteller in deutscher Sprache darstellt. Es soll auch untersucht werden, ob das mit den charakteristischen Themen und Motiven der ›echten‹ Migrationsliteratur wie »Unterwegssein, Erfahrungen der Fremde, Annäherung an die Aufnahmegesellschaft und ihre Sprache, aber auch die erlebte Diskriminierung und kulturelle Zerrissenheit sowie die problematische Beziehung zur Fremde bzw. zur schmerzlich vermissten Heimat«,<sup>23</sup> beziehungsweise – mit den Worten von Sargut Sölçün von 1992 – mit »migrationsgesellschaftliche[n] Themen wie Kulturalisierung, Fremd-/Selbstbestimmung, Ausgrenzung und Diskriminierung«<sup>24</sup> umrissen werden kann.

### Zwischen Ankunft und *Herkunft*

*Herkunft* ist, wie schon angedeutet, ein hybrides Werk, das aus autobiografisch-faktualen Teilen, einzelnen fiktionalen Einschüben sowie einem fiktional konstruierten letzten Kapitel besteht. Das Autobiografische wird untermalt durch zahlreiche selbstreflexive Andeutungen und Kommentare, die in einigen Abschnitten mit experimentellen Erzähltechniken vermischt werden, wie in diesem in Form einer *Mise en abyme* verfassten Textabschnitt:

22 Vgl. ebd., S. 109.

23 Krauze-Olejniczak: *Migrationsroman, der gar keiner sei*, S. 100.

24 Rösch: *Von der Migrations- zur postmigrantischen Literatur?*, S. 240.

Ich lege ihr die Hand an die Wange. Ich wünsche meiner Großmutter eine gute Nacht. Ich warte, bis sie eingeschlafen ist. Ich setze mich in den Gemeinschaftsraum. In der Voliere ein Kanarienvogel. Ich öffne die Datei HERKUNFT.doc. Ich schreibe:

Ich lege ihr die Hand an die Wange. Ich wünsche meiner Großmutter eine gute Nacht. Ich warte, bis sie eingeschlafen ist. Ich setze mich in den Gemeinschaftsraum. In der Voliere ein Kanarienvogel. Ich öffne die Datei HERKUNFT.doc.

Und lösche es wieder.<sup>25</sup>

Solche Einschübe verweisen nicht nur auf die Arbeit am Buch, sondern indirekt auch auf den Autor und sein Studium der Philologie. Doch der Weg zu dieser sprachlichen und künstlerischen Virtuosität und zum anerkannten Autor in deutscher Sprache war auch für Stanišić nicht einfach. Zuerst galt es, sich der neuen Kultur anzupassen bzw. den komplexen Schritt der vorher erwähnten »Annäherung an die Aufnahmegesellschaft und ihre Sprache« zu vollenden:

Die neue Sprache lässt sich einigermaßen gut packen, aber ganz schlecht transportieren. Du verstehst mehr, als du sagen kannst. An den Gepäckbändern der Deklination vergisst du Endungen, die deutschen Wörter sind zu sperrig, die Fälle geraten durcheinander und die Aussprache guckt immer raus, ganz egal, wie du die Sätze zusammenlegst.<sup>26</sup>

Der Spracherwerb stellte sich bei Stanišić letztendlich als kein großes Problem dar, denn er erwähnt bereits in der zehnten Klasse erste Schreibversuche in deutscher Sprache, die er mit Unterstützung seines Deutschlehrers machte:

Zuerst übersetzte ich aus dem Serbokroatischen, dann schrieb ich, von ihm ermutigt, die ersten Verse direkt auf Deutsch. Er schlug vor, eines der Gedichte der Klasse zum Interpretieren vorzulegen. Ich sollte mir ein Pseudonym aussuchen und dachte tagelang darüber nach. Wir behandelten die Lyrik von Hilde Domin und Rose Ausländer. Flucht und Heimatverlust, mein Gedicht passte also gut, und ich meldete mich eifrig bei allen Fragen, um meine mündliche Note aufzubessern. Mein Pseudonym war: *Stan Bosni*.<sup>27</sup>

Das Übersetzen stellt zugleich auch einen symbolischen Akt des Übergangs von der Muttersprache in die Fremdsprache dar, was auch bei anderen Autoren der Migranteliteratur der ersten und zweiten Generation der Fall ist. Dies kann auch als schrittweiser und tastender Übergang in die andere Kultur verstanden werden, womit die »kulturelle Zerrissenheit« überwunden werden soll. Dass die Integration jedoch nicht so leicht vonstattengeht, zeigt sich auch daran, dass Stanišić noch als Student und angehender Schriftsteller von Seiten der Mehrheitsgesellschaft Diskriminierung erlebte, unter anderem auch bei der Wohnungssuche:

25 Stanišić: *Herkunft*, S. 323f.

26 Ebd., S. 129.

27 Ebd., S. 209.

Allerdings: Kommt man auch bei der zwanzigsten Wohnungsbesichtigung nicht auf die Shortlist, dann wird aus Saša schon mal Sascha. Es klappt zwar auch dann erst mal nicht, jetzt aber lag es wenigstens am Beruf. [...] Dann bekam ich einen Literaturpreis, und ein halbes Jahr lang sah es aus, als verdiente ich richtig gutes Geld. Da waren plötzlich weder der Name noch der Beruf ein Hindernis.<sup>28</sup>

Auch im Literaturstudium wird er an sein Fremdsein erinnert und auf seine Kriegserfahrungen angesprochen, obwohl in kleinerem Maße und auf einer ›höheren‹ Ebene: »Dass ich Bosnier und Geflüchteter war, blieb in Emmertsgrund eine Randnotiz. Im akademischen Umfeld war es oft Hauptpunkt des Interesses. Ich war vorbereitet, hatte zwei, drei Kriegsanekdoten parat, für mehr Leid reichte die Aufmerksamkeit meist nicht.«<sup>29</sup> Jene »problematische Beziehung zur Fremde« löst sich im Laufe des Studiums aber allmählich auf, indem er als Student und angehender Schriftsteller im akademischen Umfeld und der Gesellschaft immer mehr Fuß fasst und schließlich auch finanziell selbständig wird:

Ich durfte in Deutschland weitersehen. Erst mal nur so lange ich studierte. Danach brauchte ich einen Job, der mit dem Studium zu tun hatte. Ich wollte Schriftsteller werden, musste also nachweisen, dass Literaturwissenschaft mit Schriftstellern zu tun hat. Als Nächstes, dass Schriftsteller überhaupt ein Beruf ist. Und schließlich, dass dieser Beruf einen erwachsenen Menschen ernähren kann. [...] Ein paar Monate später hatte ich den Vertrag für meinen ersten Roman geschlossen.<sup>30</sup>

In Stanišićs Fall kommt es letztendlich mit Hilfe der Literatur, aber auch in seinen literarischen Texten selbst, zu einer Verortung. Diese Verortung offenbart sich in literarischer Hinsicht bereits in seinem zweiten Roman *Vor dem Fest* (2014), der einen radikalen Themenwechsel darstellt, aber gleichzeitig auch bereits aus dem Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* bekannte Motive der Abstammung und Identität enthält. Stanišić erläutert das selbst in *Herkunft* in einem programmatischen Zitat:

In den meisten meiner Texte nach Oskoruša beschäftige ich mich in irgendeiner Form explizit mit Menschen und Orten und damit, was es für diese Menschen heißt, an diesem bestimmten Ort geboren zu sein. Auch, wie das ist: dort nicht mehr leben zu dürfen oder zu wollen. Was ist einem, qua Abstammung oder Hervorbringung, gegeben oder vergönnt? Und genauso: Was bleibt einem qua Abstammung vorenthalten? Ich schrieb darüber, über Brandenburg, über Bosnien, die geographische Verortung war gar nicht so entscheidend, Identitätsstress schert sich nicht um Breitengrade. Ich schrieb über Rassismus, Gewalt und Flucht. Kaum eine meiner Figuren bleibt. Wenige kommen dort an, wo sie ursprünglich hinwollten. Selten sind sie sesshaft glücklich. Sie fliehen vor etwas mal mehr, mal weniger Existentiellem. Das Unterwegssein ist mal Last und mal Geschenk.<sup>31</sup>

28 Ebd., S. 61.

29 Ebd., S. 124.

30 Ebd., S. 213.

31 Ebd., S. 63.

Am Ende setzt sich die Suche nach Identität und Heimat fort, denn die bloße Ankunft garantiert nicht Verbleiben und Bleiberecht. Zu stark sind Ausgrenzung und die Grenzen in der Gesellschaft und Familie, weshalb sich Stanišić zwischen Gegenwart und Vergangenheit verortet, was auch bei anderen AutorInnen der Migrantenliteratur, wie Klueppel angibt, der Fall ist:

Ihre Erzählungen von der Ankunft in Deutschland und davon in der Liminalität zwischen Geflüchtetem, Anderem (the other) und deutschem Staatsbürger eine Identität zu finden, sind Ausdruck der Grenzen innerhalb eines gespaltenen gesellschaftlichen Selbstverständnisses: Einerseits sind sich viele des Werts der kulturellen Vielfalt bewusst, andererseits jedoch treffen viele Menschen auf Ignoranz, Benachteiligung oder ganz unverhohlenen Rassismus. Diese unsichtbaren Grenzen prägen die emotionalen Landschaften der Migration.<sup>32</sup>

Genauso unsicher und undefinierbar ist auch der Begriff Herkunft, denn der geografische Herkunftsort ist beliebig austauschbar und ist nicht Bedingung und Garantie für eine bleibende Identität. Herkunft ist ein andauernder transitärer Zustand, wobei sich das bei Stanišić nicht nur auf die geografische, sondern auch auf die zeitliche Ebene und das Erzählen selbst bezieht: »Solange ich erzähle, gibt es mich da.«<sup>33</sup>

Erinnerungen stellen also in Stanišićs Fall eine Art Selbstvergewisserung dar und das Erzählen über sie ist ein Versuch der Positionierung in einer Gesellschaft mit sichtbaren und unsichtbaren Grenzen und Hindernissen, die einem Zugewanderten eine ständige Verortung erschweren oder sogar unmöglich machen können.

## Literaturverzeichnis

- Klueppel, Joscha: *Emotionale Landschaften der Migration: Von unsichtbaren Grenzen, Nicht-Ankommen und dem Tod in Stanišićs [sic] Herkunft und Varatharajahs Vor der Zunahme der Zeichen.* »TRANSIT« 12 (2020), Nr. 2. Berkeley: University of California.
- Kraus, Esther: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts.* Marburg: Tectum 2013.
- Krauze-Olejniczak, Alicja: *Migrationsroman, der gar keiner sei. Malin Schwerdtfegers Café Saratoga. Überlegungen zu der (so genannten) Migrationsliteratur.* In: *Pluralität als Existenzmuster. Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur.* Hgg. Raluca Rădulescu, Christel Balthes-Löhr. Bielefeld: Transcript Verlag 2016, S. 97–116.
- Lovrić, Goran: *Literarische Selbstreflexivität in Saša Stanišićs Herkunft.* In: *Brücken überbrücken in der Literatur- und Sprachwissenschaft.* Hgg. S. Jazbec, B. Kacjan, A. Lesskovich, V. Kučič. Hamburg: Dr. Kovač 2020, S. 45–56.

32 Klueppel: *Emotionale Landschaften der Migration*, S. 1.

33 *Zürcher Poetikvorlesungen I: Saša Stanišić.*

- Nesje Vestli, Elin: »*Mein fremdes Deutsch*«. *Grenzüberschreitungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Katja Petrowskajas Vielleicht Esther*. In: *Language and Nation. Crossroads and Connections*. Hgg. G. E. Barstad, A. Hjelde, S. Kvam, A. Parianou, J. Todd. Münster: Waxman 2016, S. 143–160.
- Rösch, Heidi: *Von der Migrations- zur postmigrantischen Literatur? Ansätze einer postmigrantischen Lesart*. In: *Neue Formen des Poetischen. Didaktische Potenziale von Gegenwartsliteratur*. Hgg. Irene Pieper, Tobias Stark. Frankfurt/M.: Peter Lang Edition 2016, S. 239–263.
- Stanišić, Saša: *Wie ihr uns seht. Über drei Mythen vom Schreiben der Migranten*. In: *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur*. Hgg. Uwe Pörksen, Bernd Busch. Göttingen: Wallstein 2008, S. 104–109.
- Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: Luchterhand 2019.
- Saša Stanišić erzählt vom Zufall der Herkunft. »Süddeutsche Zeitung« (übernommen von dpa), 14.10.2019 <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-sasa-stanisis-erzaehlt-vom-zufall-der-herkunft-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-191014-99-294399>> (Zugriff: 10.10.2020).
- Saša Stanišić liest »Herkunft«. Heidelberg, 20.5.2019, »YouTube«, <<https://www.youtube.com/watch?v=EHvYJd44W6Q>> (Zugriff: 28.9.2020).
- Saša Stanišić spricht über sein Buch *Herkunft*. »YouTube«, 20.3.2019 <<https://www.youtube.com/watch?v=dwocYKZhDqY>> (Zugriff: 7.10.2020).
- Zürcher Poetikvorlesungen I: Saša Stanišić*. Literaturhaus Zürich, 9.11.2017. Archiviert in: »Voice Republic« <<https://www.voicerepublic.com/talks/zurcher-poetikvorlesungen-isasa-stanisis>> (Zugriff: 10.12.2019).





Johann Georg Lughofer

Univerza v Ljubljani, johanngeorg.lughofer@ff.uni-lj.si

## Südöstlicher Wind in der deutschsprachigen Poetry Slam-Szene<sup>1</sup>

### 1. Poetry Slam als »die paradigmatische Literaturveranstaltung des 21. Jahrhunderts«

Viele Jahre wurde die Popularität des Poetry Slams als kurzfristige Mode abgetan, die nicht lange anhalten würde. In all dieser Zeit weitete sich der Triumph des Formats aber aus: in mehr Städten, vor größerem Publikum, an mehr Orten – darunter auch in ehrwürdigen Kulturstätten. Dazu steigt die Bedeutung von Poetry Slam ständig. Nach mehreren Dekaden des anhaltenden Erfolgs kann sich die Szene zu Recht selbstbewusst geben; so schreibt der österreichische Slampionier und -veranstalter Markus Köhle: »Poetry Slam hat sich durchgesetzt und ist die paradigmatische Literaturveranstaltung des 21. Jahrhunderts [...] und kann aktuell durch nichts ersetzt werden.«<sup>2</sup>

Poetry Slam ist aus der heutigen Literaturszene nicht mehr wegzudenken. Innerhalb weniger Jahrzehnte wurde das Format zur bedeutendsten Literaturveranstaltung im deutschsprachigen Raum, wo Poetry Slam auf einzigartige Weise reüssiert. Die deutschsprachige Slamszene ist in mehrerer Hinsicht die größte der Welt. Slam lässt dabei in besonderem Maße verschiedene Sprachen und Hintergründe zu. So sind auch manche Stimmen mit jugoslawischen Hintergründen im deutschsprachigen Slam zu hören. Der Beitrag unternimmt einen Blick auf deren transkulturelle Literaturproduktion und stellt exemplarisch Texte vor.

1 Dieser Aufsatz wurde an der Philosophischen Fakultät der Universität in Ljubljana geschrieben im Rahmen des Forschungsprojekts »Moutaineering Literature: Slovenia and Beyond« (J6-1808) und des Forschungsprogramms »Intercultural Literary Studies« (P6-0265), die von der Slowenischen Forschungsagentur finanziert sind.

2 Köhle: *Erfolgsgeschichte*, S. 330f.

In der deutschsprachigen Welt fand die Idee besonders starken Anklang und in mancherlei Hinsicht befindet sich nun dort die größte Slamszene der Welt – beispielsweise mit den weltweit größten Slamereignissen: Auf Hamburgs Bahrenfelder Rennbahn wurde der Weltrekord mit mehr als 5000 Zusehern bei einem Open Air-Slam 2015 aufgestellt.<sup>3</sup> Der mit 28 Stunden längste Poetry Slam wurde 2016 in Salzburg durchgeführt.<sup>4</sup> Auch die jährlich stattfindenden Deutschsprachigen Poetry Slam-Meisterschaften versammeln ein Publikum von vielen Tausenden. Das Halbfinale dieser Meisterschaften in Berlin 2019 fand im Admiralspalast und das Finale im Tempodrom mit 3500 Sitzplätzen statt. Die oft jungen Besucher\*innen waren dafür bereit, Eintrittsgelder von bis zu 40 Euro hinzublättern. Auch bei regelmäßigen Slams sind die Veranstaltungen häufig ausverkauft und es kommt nicht selten vor, dass weitere Interessierte an den Türen abgewiesen werden müssen. Manche honorigen Kulturstätten begreifen das Format als besten Weg überhaupt, junge Leute anzusprechen und zu einem Besuch zu bewegen. Es sind auch die Slams, welche in manchen Literaturhäusern das größte Publikum anziehen. Beispielsweise wird im Programm des Wiener Literaturhauses nur bei Poetry-Slam Lesungen darauf hingewiesen, dass die Platzanzahl beschränkt ist und wann der Einlass beginnt. Nicht nur Literaturhäuser haben ihre Türen für das Format geöffnet. Auch besonders honorige Kulturstätten wie die Hamburger Elbphilharmonie, das Wiener Burgtheater, die Kammerspiele München, aber auch kommerziellere Orte wie der bereits genannte Berliner Admiralspalast bieten immer wieder Slamabende.

In immer mehr Großstädten werden regelmäßig solche Ereignisse veranstaltet. Für Deutschland hatte das »Zeitmagazin« schon vor Jahren über 700 Slams gezählt.<sup>5</sup> Das Portal »poetryslam.ch« kann in der Schweiz mehrere Slams in der Woche ankündigen. In Österreich gibt es ebenso über 50 regelmäßige Slamveranstaltungen.<sup>6</sup> Viele davon haben schon lange einen intimen Club- oder Kulturcaférahmen hinter sich gelassen. Beispielsweise finden in Österreich in der Linzer Tabakfabrik, der Innsbrucker Kulturbackstube oder in Grazer Hörsälen Slams vor monatlich mehreren Hunderten Interessierten statt.

Selbst der nach eigenen Angaben größte Slam Poetry-Verlag weltweit sitzt in Deutschland, in Paderborn. Es ist erstaunlich, dass diese doch zu-

3 Vgl. Westerhaus: *Weltrekord*.

4 Vgl. *Poetry Slam Weltrekord*.

5 Vgl. Milbradt: *Deutschlandkarte Poetry Slam*.

6 Vgl. Medusa/Köhle: *Slam, Oida!*, S. 257.

meist sehr bühnenbezogenen Performancetexte ihren Weg in Anthologien, Monographien und Zeitschriften finden. Der erwähnte Verlag – Lektora – hat sich sogar rein dem Phänomen verschrieben. Andere Verlage wie Voland & Quist in Leipzig, Satyr in Berlin oder Ariel in Riedstadt und literarische Zeitschriften verweisen auf ein breites Angebot an Slam Poetry. Noch immer werden manche Anthologien von CDs und DVDs begleitet, doch eigentlich findet man heute auf Videoplattformen wie »YouTube« oder »Vimeo« eine beeindruckend breite Palette an deutschsprachigen Slammitschnitten und vereinzelt Poetry clips im Stile der Musikvideos, die mitunter Klickhäufigkeiten von Pophits erreichen. Der Text *one day/reckoning* von Julia Engelmann machte das Phänomen Poetry Slam endgültig in der deutschen Medienwelt bekannt, indem er 2014 zum viralen Hit, in kürzester Zeit über fünf Millionen Mal angeklickt wurde. Bis heute wurde übrigens allein die erste Fassung des Beitrags aus dem 5. Bielefelder Hörsaal-Slam weit über 13 Millionen Mal aufgerufen.<sup>7</sup>

Nicht nur im Internet, auch im Fernsehen erreicht Slam Poetry ein weiteres großes Publikum: Überregionale deutsche, sowie lokale Sender füllen eine beträchtliche Sendezeit mit Poetry Slam. Der WDR begann schon im Jahr 2007 mit wöchentlichen Slam-Übertragungen; die Sender wie Arte, 3sat, aber auch Sat1, ZDF und andere folgten nach. In manchen Lokalsendern erfüllen Slamveranstaltungen die Funktion des Pokers bei amerikanischen Fernsehveranstaltungen: ganze Nachtstunden werden damit bespielt.

Als ein weiterer Indikator des großen Erfolgs können die Variationen des Formats gesehen werden. Längst existiert nicht nur der ›klassische Slam‹, bei dem selbstverfasste Texte ohne Requisiten, Verkleidungen und durchgängige Musik innerhalb weniger Minuten vorgetragen werden. Universitäten veranstalten bei größeren Konferenzen oder Jubiläumsfeiern Science Slams. Schauspieler\*innen treten in renommierten Theatern mit kanonisierten Texten mit Slammer\*innen in Dead or Alive-Slams in einen amüsanten Wettstreit. Abänderungen des Formats wie Gebärde-, Singer-Songwriter-, Accessoire-Slams und viele andere werden immer neu erfunden und umgesetzt. Ohne Wettbewerb gibt es Performanceliteratur bei Lesebühnen oder Open-Mike-Veranstaltungen.

Auch Bildungsinstitute beziehen Slams in ihre Arbeit ein. Schulen gestalten Projektwochen, aber auch reguläre Deutschstunden mit Poetry Slam. Für professionelle Slammer\*innen, von denen es mittlerweile nicht so wenige gibt, sind Workshops an Schulen und bildungsnahen Institutionen

7 Engelmann: 5. Bielefelder Hörsaal-Slam.

eine wichtige Einnahmequelle. Auch in der sogenannten Auslandsgermanistik spielt Slam mittlerweile eine wesentliche Rolle. Die Tourneen der Slammer\*innen führen weit über den deutschsprachigen Raum hinaus. Auf Einladung des Goethe-Instituts, der Österreichischen Kulturforen, Pro Helvetia und weiterer Institutionen performen sie ihre Literatur vor internationalen Zuhörer\*innen und leiten genauso Workshops für Germanistikstudierende und Deutschlernende.

Die Zahl der Künstler\*innen, die vom Slam leben können, nimmt damit zu. Die Szene hat sich soweit professionalisiert und kommerzialisiert, dass sogar spezialisierte Agenturen zur Vermittlung und Organisation von Veranstaltungen und Workshops existieren – wie in Wien das Kollektiv »FOMP«, in der Schweiz die Agenturen »dreh&angel« und »Kunstprojekte«, in Deutschland unter anderen »WortLautRuhr« mit immerhin sieben fixen Mitarbeiter\*innen.

Des Weiteren zeigt sich Slam als Sprungbrett für junge Künstler\*innen, die dann in den Unterhaltungs- und Kulturbranchen reüssieren. Als Literat\*innen kennt man heute die beiden anerkannten Bachmannpreisträger\*innen Nora Gomringer – die Tochter Eugen Gomringers, des Begründers der Konkreten Poesie – und Michael Lentz, die als Pionier\*innen des Slams ihre Karriere begonnen haben. In Österreich kommen die jüngeren Autor\*innen Elias Hirschl, Ann Cotten und Robert Prosser aus dem Poetry Slam. Die österreichischen Wegbereiter\*innen der Szene Markus Köhle und Mieke Medusa legten ebenso schon vielbeachtete Bücher vor. In der Schweiz wären Melinda Nadj Abonji, Raphael Urweider und Jürg Halter bekannte Beispiele.

Für das literaturnahe Kabarett erwies sich Poetry Slam auch als ideale Nachwuchsbühne: Stars wie die kontroversielle Lisa Eckhart, Hazel Brugger, Jan Philipp Zymny, Nico Semrott, Marc-Uwe Kling, Tereza Hossa, David Scheid oder Paul Pizzera, der mit seinem Partner Otto Jaus mit rockigen Mundartsongs auch die Hitparade stürmt, wären hier zu nennen. Yasmin Hafedh und Mieke Medusa wiederum sind ebenso durch ihre Rapmusik bekannt, die der Spoken Word-Kunst vieler Slamtexte nahesteht.

Doch nicht nur als Nachwuchsschule beeinflusst der Slam mittlerweile die Literatur, ebenso wenig nur als Schlüssel, der junge Leute für eine Arbeit mit der Sprache und mit Texten zu begeistern vermag. Darüber hinaus hat Slam nämlich die Literaturszene dahingehend geprägt, dass heute Lesungen viel mehr Wert auf Performance und Lebendigkeit legen.

## 2. Gründe für den Erfolg

Diese Popularität im deutschsprachigen Raum errang die Idee des Poetry Slams in kurzer Zeit. Überhaupt entstand das Format erst 1986 in der kulturaffinen Clubszene Chicagos. Dort erfand es Marc Kelly Smith im legendären Green Mill Jazz Club. Es bedeutete eine Neuaufstellung der Schriftstellerleistung, die sich in ihrer traditionellen Form mit Wasserglas und Leselampe für viele als unpersönlich, langweilig und abgehoben totgelaufen hat:

Ich sog alles auf, was ich bekommen konnte. Und dies nicht aus Bildungsgründen. Mich interessierte vor allem der Umgang mit Sprache und die damit verbundenen Gefühle, die ein Gedicht bei mir und anderen auszulösen in der Lage war. Was ich jedoch niemals verstehen konnte, war die Art der Textvorträge und die Orte, an denen sie abgehalten wurden. Wie konnte jemand etwas, was ihm offensichtlich wichtig erschien, derart schlecht vorbereitet vortragen, und dieses dann auch noch häufig in der sterilen Atmosphäre eines nüchternen weißen Raums mit Stuhlreihen, ohne Bar, ohne flairerzeugende Beleuchtung, ohne die Möglichkeit, den Rest des Abends angenehm miteinander verbringen zu können. Hier hinkte die Dichtkunst den von mir ebenfalls geliebten Jazz- und Blueskonzerten in Chicagos Clubs noch um Meilen hinterher. Die Zeit machte neue Schritte nötig.<sup>8</sup>

Diese Schritte erreichten bald New York, wo Bob Holman das Format im Nuyorican Poets Cafe etablierte und 1991 den zentralen Fernsehkanal der Jugendkultur überzeugte, mit MTV Poetry Unplugged den Slam endgültig zum globalen Trend werden zu lassen. Wenige Jahre später gab es bereits in vielen Staaten der USA, in Kanada, Europa, Japan und Südafrika Poetry Slams auf den lokalen Clubbühnen.

Der Erfolg der Slambewegung rührt vor allem von der Offenheit und Niedrigschwelligkeit her. Bei Veranstaltungen mit offenen Listen können alle Interessierten aktiv auf der Bühne teilnehmen und ihre eigenen Texte präsentieren. An vielen Orten werden sogar vor Veranstaltungen Workshops zur Einstiegserleichterung für Newcomer angeboten und eigene U20-Wettbewerbe für jüngere Slammer\*innen veranstaltet. Die aktive Nachwuchsarbeit wird auch weiter beispielsweise mit speziellen Stammtischen für weibliche Beginnerinnen gefördert. Interaktivität wird aber auch mit Publikumsbewertungen, einer zufälligen Jury oder Kampfapplaus gesichert – sowie mit der im Slam traditionell kurzweiligen Kommunikation der Moderation mit den Zuseher\*innen. Einzelne Bühnenautor\*innen beziehen das Publikum mit ein, indem sie z.B. Worte oder ganze Verse im Chor sprechen lassen. Ein gelungener Slamabend hängt also genauso vom Publikum wie von den Beiträger\*innen auf der Bühne ab. Die Moderator\*innen, altbewährte und junge Slammer\*innen sowie Publikum begegnen sich auf

8 Zit. nach Poetry Slam Erlangen: *Phänomen Poetry Slam. Ursprung und Geschichte.*

Augenhöhe. Oft übernimmt ein und dieselbe Person mehrere Rollen bzw. können engagierte Newcomer schon in kurzer Zeit die ganze ›Karriereleiter‹ der Szene durchlaufen, an nationalen Wettbewerben teilnehmen<sup>9</sup> und eventuell Slams veranstalten sowie moderieren.

Die Szene ist also besonders offen und generiert damit eine große Heterogenität bei Gender, Generationen und Hintergründen.

### 3. Deutschsprachige Poetry Slammer\*innen mit Hintergrund aus den südslawischen Ländern

Darunter gibt es selbstverständlich Slammer\*innen mit jugoslawischem Migrationshintergrund. Die detaillierte, ›exotische‹ Biographie wird von diesen Autor\*innen zumeist nicht auf ihre Fahnen geheftet, was sonst im Literaturbetrieb recht üblich ist: Kein Verlag verzichtet auf eine Nennung eines Geburtsortes in anderen Weltteilen oder einer Fluchtgeschichte. Ganz im Gegensatz dazu wird dies in der Slamszene als keine Außergewöhnlichkeit markiert und an mehreren Stellen sogar die übliche Herkunftsfrage an Leute mit Migrationshintergrund aufs Korn genommen bzw. kritisch beleuchtet. Jasmin Hafedh hinterfragt so die Notwendigkeit der nationalen Einordnung von Personen in ihrem Text *Wo kommst du her*.<sup>10</sup> Mario Tomic empfiehlt in einer Anmoderation bei diesen typischen Fragen als klares Statement statt einer Antwort von seinen Genitalien zu sprechen.<sup>11</sup>

Doch wird die eigene Geschichte der Autor\*innen literarisch zum Thema und die persönliche Mehrsprachigkeit in den Texten umgesetzt. Eine große Vielfalt ist damit gesichert – und es können manche deutschsprachige Slammer\*innen mit Familie in Südosteuropa genannt werden. Manche davon waren nur eine gewisse Zeit in der Slamszene tätig. Selbst in Italien machte ein deutschsprachiger, aus Tuzla stammender Slammer Furore, nämlich Haris Kovacevic. Er war 2014 Südtiroler Meister, eigentlich Morgenstern-Poetry Slam-Sieger, was ihm wie im Jahr zuvor die Teilnahme an den 8. Österreichischen Poetry Slam-Meisterschaften sicherte. Er war dort Finalist und konnte bei der großen Deutschsprachigen Meisterschaft in Dresden teilnehmen. Im darauffolgenden Jahr ging er für den Innsbrucker Bäckerei Poetry Slam ins Rennen der Österreichischen Meisterschaft. Er gab in seinen aktiven Slamjahren auch Workshops, moderierte und organisierte

9 Vgl. Tomic: *Szene in Szene setzen*, S. 279f.

10 Hafedh: *Wo kommst du her*.

11 Tomic: *Bosnische Eier*.

Veranstaltungen. In Bruneck betätigte er sich auch bei einer regelmäßigen Lesebühne. Nunmehr konzentriert er sich auf seine berufliche Tätigkeit und verzichtet auf Slamauftritte. Natürlich gibt es in der Szene auch einen großen Abgang, den Mario Tomic folgendermaßen kommentiert: »Das ist manchmal schade. Aber es ist auch natürlich und entlastet irgendwo auch die Slam-Szene. Denn egal, wie viel wir machen und welche Perspektiven wir bieten können, nüchtern betrachtet gibt es in der Slam-Szene nicht so viel Platz für Profis wie für Amateur\*innen.«<sup>12</sup>

Mehrere Künstler\*innen tauchen überhaupt nur kurz in der Szene auf. So gab es am 20. August 2013 auf der Grazer Murinsel den deutschsprachigen Murton Balkan Cup Poetry Slam. Dabei sprachen Nikolas Haag aus Rijeka sowie Ines Jokic aus Frankfurt bzw. Rijeka, die auch als Gewinnerin des Wettbewerbs hervorging. Ihr ergreifender Text *Ich will auch schweigen* handelt über Kriegsflucht, die Abschiebung aus Deutschland und die Identitäts- und Sprachfragen eines Mädchens mit kroatischer Familie aus Bosnien zuerst in Deutschland und später in Kroatien.<sup>13</sup> Trotz des Siegs folgten nicht viele weitere Slamauftritte – zumindest gab es einen im darauffolgenden Jahr beim Grazer Kombüsenlam.<sup>14</sup>

Viele Slammer\*innen mit Hintergründen aus dem südöstlichen Raum können also erwähnt werden, doch unser Hauptaugenmerk soll auf zwei professionelle und bereits lange Zeit tätige Künstler und deren Schaffen gelenkt werden.

#### 4. Dalibor Marković

Ein Pionier der deutschen Slam-Szene kommt aus kroatischer Familie, wenn dies auch in keinem seiner Selbstbeschreibungen auftaucht. Wikipedia nennt den in Frankfurt am Main geborenen und lebenden Marković einen deutschen »Dichter, Beatboxer und Spoken-Word-Lyriker«. Er selbst benennt seine künstlerische Vielschichtigkeit mit einem künstlerischen Lebenslauf, der schon seine literarische Fähigkeit sowie seine Nähe zur konkreten Poesie unterstreicht:

Als kleiner Junge schon die Fähigkeit entdeckt,  
Rhythmen mit Mund und Zunge nachzuahmen.  
Neudeutsch Beatbox. Mit Anfang zwanzig dann  
Texter und Sprecher in einem Musikprojekt. Mo

12 Tomic: *Szene in Szene setzen*, S. 286.

13 Murton Balkan Cup: *Slammer und Gewinnerin*.

14 Kombüsen Slam: *Nachlese 19.02*.



dern übersetzt heißt das Rappen auf Beats. Mit te zwanzig dann die ersten Ausflüge ohne musikalische Untermauerung. Auf kleinen Bühnen. Deutschlandweit. Stichwort Poetry Slam. Daraufhin Bruch mit der Musik und nur noch Beschäftigung mit Text und Vortrag für Bühnen. Amerikanisch ausgedrückt ist das Spoken Word. Die Liebe zur Musik ist weiterhin in kleinen Dosen mittels Beatbox aber auch durch die rhythmisierte Art und Weise des Sprechens repräsentiert. Der Stil wird außerdem auch durch die Verwendung von filmischen Mitteln und dialogischen Sequenzen mit imaginären Partnern ergänzt. Sogenannte Solologe. Inhaltlich gibt es keine klare Linie. Es ist eher ein Scharren mit Fuß und Hand im Bodensatz der Gesellschaft. Dabei bleibt mitunter ein klein wenig Schmutz im Schuh oder unter dem Fingernagel. Dieser Schmutz wird eingeht und untersucht. Aber nicht ganz ohne Humor.<sup>15</sup>

Offensichtlich liegen seine künstlerischen Wurzeln in der Musik. In seinen Bühnentexten verbindet der ›Lautpoet‹ Marković seine Lyrik mit Soundelementen – v.a. dem Beatboxing. Der vielfach ausgezeichnete Poet und Lautmaler war deutschsprachiger Poetry Slam-Meister 2014 in der Kategorie Teamwettbewerb mit dem »team scheller«, das er zusammen mit Dominique Macri darstellt. Erwähnenswert sind seine Gewinne des Poetry Slam Festivals Zürich 2010, der Slam Symphony 2015 (mit den Bamberger Symphonikern), der Box Poetry-Meisterschaften 2014 oder des Opera Slams 2019. Er ist nicht nur seit 2002 auf deutschen und internationalen Bühnen unterwegs, sondern gibt auch sehr erfolgreich in Medien gefeierte Workshops an Schulen und Universitäten – bis hin zu Cambridge und dem Londoner King's College 2019.

Seine Texte hinterfragen Literaturproduktion, Sprache sowie deren Zusammenhänge mit Identitäten. Mehrsprachigkeit ist dabei mitunter seine gelebte Textpraxis – z.B. im Folgenden bekannten, viel verwendeten Stück:

wenn ich deutsch rede,  
dann bemerkt man meinen deutschen Akzent gar  
nicht so sehr

when I speak  
wenn ich spreche  
is it weak?  
ist es Schwäche?  
not to mention all the things

15 Marković: *Dossier*.

auszublenden all die Dinge  
 that keep forcing me to think  
 die mir Gedanken auferzwingen  
 that a language protects all her babies  
 dass eine Sprache ihre Kinder schützt  
 and therefore translating poems is crazy?  
 also sind Lyrikübersetzungen verrückt?

when you read em  
 ako čitam  
 wenn es rausmuss  
 with a rythm  
 imam ritam  
 mit 'nem Rhythmus  
 with some help of a rhyme  
 ako rim mi pomaže  
 mit der Hilfe von Reimen  
 there's a big chance to shine  
 onda može da se kaže  
 ist es möglich zu zeigen  
 even if the words you don't know 'em  
 čak sa riječima nisu ti jasne  
 auch mit Wörtern du kennst sie nicht  
 you still understand the poem  
 ipak razumiješ pjesme  
 verstehst du dieses Gedicht

je suis hereux because now  
 você está em meu coração  
 irgendwann sind wir kao baka i dida  
 juntos hasta el final de la vida<sup>16</sup>

In einer guten Minute werden darin ganze sechs Sprachen verwendet: Deutsch, Englisch, Kroatisch, Französisch, Portugiesisch und Spanisch. Ein Verständnis fällt dem Publikum nicht schwer, auch wenn es manche darin vorkommende Sprachen oder Deutsch eigentlich nicht versteht, denn beim Poetry Slam geht es um Folgendes: »If you don't understand the poem – feel it!«<sup>17</sup> Dies machen die in den die Macht der Poesie reflektierenden Text eingewobenen Wiederholungen bzw. parallele Strukturen möglich. Damit wird die im Text erwähnte Einstellung, Lyrikübersetzungen wären verrückt, performativ konterkariert. Die korrekte Sprachverwendung des Deutschen wird auch einmal gebrochen – mit dem Vers »auch mit Wörtern du kennst sie nicht« – eine Konstruktion, die in anderen Sprachen wie dem Englischen funktionieren würde; es kommt also eine transsprachliche Aus-

16 Auf »YouTube« ist ein Video mit weiteren kurzen Texten aus einer Aufführung in der ehrwürdigen Hamburger Elbphilharmonie zu sehen. Marković: *Wenn ich deutsch rede*.

17 Z.B. Steger: »If you don't understand the poem – feel it«.

einandersetzung auch in der Syntax vor. Die beeindruckende Performance, die Lautmalerei sowie die gefällige Stimme des Poeten finden viel Anklang und Zustimmung bei den Zuhörer\*innen. Dies verhilft wiederum zu einer offenen Einstellung, welche dem Verstehen mehr als zuträglich ist.

Es ist nicht sein einziger Text, der mehrsprachig funktioniert. Spannend diesbezüglich ist sein Beitrag bei der zweiten Staffel des Formats »Lokalrunde« – einem kurzen Slamduell mit der übrigens nicht weniger interessanten Tanasgol Sabbagh vor Publikum für »YouTube« zum Thema »Sprachmische«. Darin spielt er ebenso mit kroatischen Versen, Wörtern und Aussprache zum Thema Übersetzungen, die auf verschiedenen Ebenen reflektiert werden. So werden kroatische, deutsche und englische Verse – sprachlich wie thematisch mit Fragestellungen der Migration – assoziativ übersetzt, was auf überraschende Weise Tiefsinn und Humor zulässt.<sup>18</sup>

Dalibor Marković gibt mit seinem Werk Zeugnis, dass Spoken Word und rhythmische Lyrik sehr wohl ein großes Publikum mit technisch raffinierten Rhythmen und reizvoller Lautmalerei ansprechen und tiefgehende Fragen wie zur Mehrsprachigkeit, Transkulturalität und Migration auf reflektiertem, intellektuellem Niveau behandeln können.

## 5. Mario Tomic<sup>19</sup>

»Architekt und Konzeptionist«<sup>20</sup> der steirischen Szene wird Mario Tomic genannt. Er ist der Begründer und Obmann vom »Verein P LuS, Performte Literatur und Slam« sowie Gründungsmitglied der »1sten Grazer Lesebühne: Gewalt ist keine Lesung«, Kurator und Moderator mehrerer Lesebühnen- und Slamformate, darunter auch des Hörsaal Slams oder des Slams an der Mur – bei Schönwetter direkt an der Flussstiege – in Bruck, sowie Erfinder des Formats Slam-Theater. Dazu wurde er zweifacher steirisch-kärntnerischer Landesmeister im Poetry Slam (2012 und 2014) sowie österreichischer Vize-Meister 2012. Im Rahmen des Ö-Slams wurde Tomic zweimal aufeinander folgend zum besten Moderator gekürt (2017 und 2018). Nicht zuletzt aufgrund Tomics wichtiger Szenearbeit wurde Graz im Jahr 2019 Austragungsort der 13. Österreichischen Meisterschaften im Poetry Slam – eines Wettbewerbs in immerhin zwei Kategorien und über mehrere

18 Lokalrunde II: *Es war einmal die Sprache*.

19 Ich übernehme die Schreibweise Tomic, die der Künstler normalerweise bei seinen Auftritten und Publikationen benutzt.

20 Obermoser/Szanto: *G'scheit goschert*, S. 287.

Runden, wobei er natürlich auch mitmoderiert. Unter anderen Malen stand er übrigens im Januar 2019 gemeinsam mit Dalibor Marković auf der Bühne im Salzburger Literaturhaus.<sup>21</sup> Dazu hält er auch Workshops und Vorträge an Schulen und Universitäten – oftmals im Ausland, wie beispielsweise umfangreich in Rijeka 2013 oder Maribor 2016. Der südslawische Raum ist dabei für ihn von großem Interesse. Im Jahr 2014 organisierte er den ersten internationalen Poetry Slam der Buchmesse in Pula.

Seine persönliche Geschichte in Bosnien und Deutschland thematisiert er nur literarisch; seine Biographie betont er sonst nicht – kurz beschreibt er sich so: »Der Tomic lebt und liebt und freut sich, dass er zu beidem fähig ist. Sonst das Übliche: schreiben gelernt, vorm Krieg geflohen, abgeschoben worden, nochmal zurückgekommen, und jetzt bin ich da und jetzt find dich damit ab.«<sup>22</sup> Auf humorvolle, reduktionistische Weise werden traumatische Ereignisse seiner Kindheit damit benannt, sowie auch der latente Fremdenhass der deutschen oder österreichischen Gesellschaft – auch des lesenden Gegenübers – mit einem amüsanten Seitenhieb aufgezeigt.

Seine Texte zeigen insgesamt eine große Bandbreite auf – von Spoken-Word-Texten bis zu kabarettnahen, pointenreichen Texten; von engagierter Politik- und Sozialkritik bis hin zu teilweise ironischen Befindlichkeitstexten.

Er slammt ebenso in bosnischer Sprache bzw. mit bosnischen Sprachanteilen und mitunter sehr betroffen über seine kroatisch-bosnische Herkunft. Ein Slambeitrag beschreibt den Frühling 1992, als es in Tuzla erst später zu kriegerischen Handlungen gekommen, seine Familie dann ohne Vater zu Verwandten nach Deutschland geflohen ist. Einerseits erfreuen Frieden, Süßigkeiten und Kabelfernsehen das Kind; doch der in Bosnien zurückgebliebene Vater fehlt. Außerdem trifft es auf rassistische Lehrer und Klassenkameraden. »So gerne hätte ich denen gesagt: ›Mann, pisst euch nicht ins Hemd. Ich nehm euch schon nichts weg. Denn ich bin wie die Sonne: ich komme aus dem Osten, scheine im Süden am hellsten, habe im Norden nichts verloren und gehe im Westen bloß unter‹.« Weiters wird Identität – »die kann ich nicht einmal errahnen« – sowie die Ausgrenzung aufgrund der Sprache diskutiert. Die Bühnenfigur bzw. der Autor, die sich im Slam hinsichtlich der hohen Authentizität bzw. ›street credibility‹ häufig nahestehen oder gar zusammenfallen, fühlt sich nicht wirklich als Bosnier,

21 Medusa/Tomic: *Slam Oida!*

22 Zit. nach Medusa/Köhle: *Slam, Oida!*, S. 141.

Kroate, Deutscher («dass ich nicht lache») oder Österreicher («vielleicht»), sondern »alles in allem bin ich Jugoslawe, unterm Strich ein Kommunist«. <sup>23</sup>

Mario Tomic setzt sich mit seinem Werk insgesamt für eine gegenseitige Anerkennung, internationale Freundschaft und auch linke gesellschaftliche Positionen ein. Sein kumpelhafter, lockerer Zugang mag wahrhaftig manche Zuhörer\*innen, die trotz des studentischen Ambientes latent xenophobe Ansichten vertreten, zum Nachdenken, Reflektieren und Meinungsändern bringen. Selbstsicher stellt er performativ den gesellschaftlichen Gewinn der Migration dar.

Mit dem österreichischen Slampionier Markus Köhle performt er so auch den Text *Mehrsprachigkeit is a gift – Grenzen sind das Gift!* für ein Projekt des Büchereiverbandes Österreichs im Rahmen von »Österreich liest. Treffpunkt Bibliothek« im Oktober 2015. Mit bosnischen, spanischen und englischen Elementen feiert dieser die Mehrsprachigkeit und die Grenzenlosigkeit der Literatur. <sup>24</sup> Mario Tomic schwingt seine Arme tänzerisch im Takt mit. Der rhythmische Text basiert auf Anaphern, die das »grenzenlose Lesen« und »grenzenlose Texte« definieren und hochhalten, worin durch kurze, Verständnislosigkeit ausdrückende Fragen – wie alle Textteile in mehreren Sprachen – und eingeleitete, dialogische Gesprächspassagen eingeschoben werden:

...

Grenzenloses Lesen lässt nicht erahnen, wer dein Lehrer war  
 Grenzenlose Texte sind die Titeltracks zu Turteltäubchentheater  
 Grenzenloses Lesen mit Grüßen an Papa Pepo und die Slam Poeten  
 Bezgranicne tekstove tipkam tu i tamo, kud god da krenem

Grenzenloses Lesen lässt die Welt zusammen wachsen  
 Grenzenlose Texte lösen Streit und andre Faxen  
 Grenzenloses Lesen kann auch dann und wann verwirren  
 Grenzenlose Texte lassen Worte, Sätze schwirren

Grenzenloses Lesen impliziert Alliterationen  
 Grenzenlose Texte liefern Melodien in alle Ohren

Was? What? Che cosa? Šta? Häh!

Slušaj:

Kräuter kauend grast die Kakaokuh Krava das Trava und gedeiht glücklich zur guten Größe.  
 Wenn die Krava dann ins Trava beißt, landet sie in der Tava meist.

Tava? - Pfanne

Aj aj aj. Aj, war Ajvar leider keiner da.

23 Tomic: *8.S'N'W Fest*.

24 Köhle/Tomic: *Library Slam*.

Ajvar? Ajvar. Kein Ajvar? Na, leider.  
 Aj aj aj aj aj.  
 Mach isch dir mit Kajmak!  
 Kajmak? Kajmak. Kajmak.  
 Kai mag Sarma.  
 Sarma? Sarma. Ah, Sarma!  
 Alma macht Sarma am Samstag.  
 Samstag – Sarma-Tag bei Alma.  
 Danach Baklava.  
 Ajajaj.

Auf behutsame Weise mit Sprachwitzen und direkten Übersetzungen führen die beiden also einen bosnisch-deutschen Dialog, der in Österreich leicht verständlich ist. Die kulinarischen Köstlichkeiten der Balkanküche sind ja höchst erfolgreich. Die Slammer unterstreichen damit den wichtigen und beliebten Beitrag von Migrant\*innen zur zeitgenössischen Gesellschaft und Kultur, der gerade wenn es sich um die österreichische Küche handelt, lange Tradition hat. Was wäre die österreichische Küche ohne die Einflüsse aus allen Bereichen der alten Donaumonarchie sowie aus dem Osmanischen Reich? Nicht nur ohne Kaffee, sondern wohl auch ohne Schnitzel, ohne die heute bekannten Knödel oder Desserts. Spielerisch bewegt sich der Text so zwischen den Sprachen – auf einem Niveau, das leicht von einem breiten Publikum verstanden werden kann.

Der Text wechselt zwischen Kontexten und verzichtet so auch nicht auf das passende, bekannte Wittgenstein-Zitat: »Die Grenzen deiner Sprache sind die Grenzen deiner Welt« und schlägt am Ende ernstere Töne an:

Die Traumwelt vieler Menschen endet im Mittelmeer  
 Das Meer ist eine Grenze, der Übergang zu schwer  
 Ein guter Text ist grenzenlos, ein schlechter Text grenzt aus  
 Wenn alle Menschen läsen bloß – wir wären ganz fein raus

Dem ist nichts mehr hinzuzufügen – und glücklicherweise gibt es auch Literaturvermittler wie Marijan Bobinac, die erfolgreich unterstützen, dass junge Menschen sich weiter der Literatur zuwenden und neue Sprachen lernen.

## Literaturverzeichnis

### Slamauftritte auf »YouTube«

- Engelmann, Julia: *5. Bielefelder Hörsaal-Slam. Campus TV 2013*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DoxqZWvt7g8> (Zugriff: 2.12.2020).
- Hafedh, Yasmin: *Wo kommst du her*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9Zl3fNQ-miCo> (Zugriff: 4.12.2020).
- Köhle, Markus; Tomic, Mario: *Library Slam. Mehrsprachigkeit is a gift*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=exFfoBOM45Y> (Zugriff: 4.12.2020).
- Lokalrunde II: *Es war einmal die Sprache..., Sprachmische*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r6A09OHsp4E> (Zugriff: 1.12.2020).
- Marković, Dalibor: *Wenn ich deutsch rede*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Dt-VZgW8N9bo> (Zugriff: 4.12.2020).
- Medusa, Mieze; Marković, Dalibor; Tomic, Mario: *Slam Oida!* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ualWjrekjhY> (Zugriff: 1.12.2020).
- Moumoini, Fatima: *Poetry Slam Meisterschaft 2012, 09/50*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Ts\\_PY-sgfM4](https://www.youtube.com/watch?v=Ts_PY-sgfM4) (Zugriff: 4.12.2020).
- Moumoini, Fatima: *Poetry Slam Meisterschaft 2012, U20-Finale, 24/50*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ODy2M8tXfpM> (Zugriff: 4.12.2020).
- Murton Balkan Cup: *Slammer und Gewinnerin*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SXpOmvMKwBo> (Zugriff: 2.12.2020).
- Tomic, Mario: *Bosnische Eier, SlamIYC*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u9xt-FVbKiAg> (Zugriff: 2.12.2020).
- Tomic, Mario: *8.S'N'W Fest*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QpUx2c9MiTg> (Zugriff: 4.12.2020).

### Quellen- und Literaturverzeichnis

- Allocca, Daniela: *One Day – werden die Meistersinger wiederkommen: Poetry Slam oder die Wirkung des Performativen*. In: *Im Hier und Jetzt. Konstellationen der Gegenwart in der deutschsprachigen Literatur seit 2000*. Hgg. Valentina Di Rosa, Jan Röhnert. Köln: Böhlau 2019, S. 223–236.
- Anders, Petra: *Poetry Slam im Deutschunterricht. Aus einer für Jugendliche bedeutsame kulturelle Praxis. Inszenierungsmuster gewinnen, um das Schreiben, Sprechen und Zuhören zu fördern*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2012.
- Anders, Petra: *Intermedialität der Slam Poetry*. »Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik« 82/1 (2012): *Literatur inter- und transmedial*, S. 281–310.
- Böttcher, Bas; Hoge Kamp, Wolf (Hgg.): *Die Poetry-Slam-Fibel 2.0. 25 Jahre Werkstatt der Sprache*. Berlin: Satyr 2020.
- Böttcher, Bas: *Die Poetry-Slam-Expedition: Bas Böttcher. Ein Text-, Hör- und Filmbuch*. Braunschweig: Schroedel 2009.
- Carnal, Marc: *In fünf Schritten zur Poetry Slam-Karriere*. »fm 4« (30.4.2017). URL: <https://fm4.orf.at/stories/2840253/> (Zugriff: 4.12.2020).
- Ditschke, Stephan: *»Ich sei dichter, sagen sie«*. *Selbstinszenierung beim Poetry Slam*. In: *Schriftsteller-Inszenierungen*. Hgg. Gunter E. Grimm, Christian Schärf. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 169–184.



- Gasteiger, Carolin: *Hype um Julia Engelmann. Generation Mutlos meldet sich zu Wort*. »Süddeutsche Zeitung« (21.1.2014). URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/hype-um-julia-engelmann-generation-mutlos-meldet-sich-zu-wort-1.1867901> (Zugriff: 4.12.2020).
- Grothe, Simon: *20 Jahre Poetry Slam in Deutschland. Wolf Hogeckamp: Vater des Wortwettbewerbs*. »Der Tagesspiegel« (17.04.2014). URL: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/20-jahre-poetry-slam-in-deutschland-wolf-hogeckamp-vater-des-wortwettbewerbs/9775126.html> (Zugriff: 4.12.2020).
- Hugendick, David: *Hazel Brugger. Komik als Kampftechnik*. »Die Zeit« (14.9.2017). URL: <https://www.zeit.de/kultur/2017-09/hazel-brugger-comedy-kabarett-heuteshow-schweiz> (Zugriff: 4.12.2020).
- Köhle, Markus: *Eine Erfolgsgeschichte mit besten Aussichten*. In: *G'scheit goschert. Die österreichische U20-Poetry-Slam-Anthologie*. Hgg. Anna-Lena Obermoser, Henrik Szanto. Paderborn: Lektora 2019, S. 329–331.
- Kombüsen Slam: *nachlese* 19.02. 13.03.2014. URL: <https://kombuesenslam.wordpress.com/tag/ines-jokic/> (Zugriff: 1.12.2020).
- Lughofer, Johann Georg: *Poetry Slam – vieles, aber kein kurzfristiger Boom*. »Literatur und Kritik« (November 2019), S. 33–43.
- Marković, Dalibor: *Und sie schreiben auf Deutsch?* Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2016.
- Marković, Dalibor: *Dossier*. URL: <https://www.daliborpoesie.com/home/dossier/> (Zugriff: 1.12.2020).
- Masomi, Sulaiman: *Poetry Slam. Eine orale Kultur zwischen Tradition und Moderne*. Paderborn: Lektora 2012.
- Masomi, Sulaiman (Hg.): *Wir sind gekommen um zu schreiben. 30 grenzenlose Texte*. Berlin: Satyr 2019.
- Medusa, Mieke; Köhle, Markus: *Mundpropaganda. Slam Poetry erobert die Welt*. Wien: Milena 2011.
- Medusa, Mieke; Köhle, Markus: *Ping Pong Poetry. Die neuen besten Slamtexte*. Wien: Milena 2013.
- Medusa, Mieke; Köhle, Markus: *Slam, Oida!* Paderborn: Milena 2017.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Stuttgart: J. B. Metzler 2020.
- Milbradt, Friederike: *Deutschlandkarte Poetry Slams*. »Zeitmagazin« 50 (29.12.2015). URL: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2015/50/deutschlandkarte-poetry-slams> (Zugriff: 4.12.2020).
- Obermoser, Anna-Lena; Szanto, Henrik (Hgg.): *G'scheit goschert. Die österreichische U20-Poetry-Slam-Anthologie*. Paderborn: Lektora 2019.
- Poetry Slam Erlangen: *Phänomen Poetry Slam. Ursprung und Geschichte*, 2002. URL: <https://www.e-poetry.de/2002/02/phaenomen-poetry-slam-ursprung-und-geschichte/> (Zugriff: 2.12.2020).
- Poetry Slam Weltrekord*. In: »Salzburgwiki.at«. URL: (Zugriff: 2.12.2020).
- Porombka, Stephan: *Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur*. In: *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Hg. Matthias Harder. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 27–42.
- Preckwitz, Boris: *Slam-Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde*. Marburg: Tectum 2002.
- Preckwitz, Boris: *Spoken Word & Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik*. Essays. Wien: Passagen 2005.

- Preckwitz, Boris: *Poetry Slams: Mehr und mehr eine Farce*. »Süddeutsche Zeitung«, (9.11.2012). URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/poetry-slams-mehr-und-mehr-eine-farce-1.1518545> (Zugriff: 4.12.2020).
- Preckwitz, Boris: *Kitsch in Performance*. »Exot. Zeitschrift für komische Literatur« 18. Berlin: Satyr 2014, S. 94–96.
- Riedel, Margit: *Slam Poetry – interkulturell. Zur Didaktik mündlich vorgetragener deutschsprachiger Texte*. »Temeswarer Beiträge zur Germanistik« 7 (2010), S. 35–66.
- Smith, Marc Kelly; Krainak, Joe: *The Complete Idiot's Guide to Poetry Slam*. New York: Alpha Books 2004.
- Steger, Christian: »If you don't understand the poem – feel it«. *Tokyo – Poetry Slam – Fortbildung und Workshop mit Fabian Navarro*. URL: <https://www.goethe.de/ins/jp/de/spr/eng/pas/pak/21315257.html> (Zugriff: 4.12.2020).
- Strack, Karsten; Serrer, Michael (Hgg.): *Poetry Slam – das Handbuch*. Paderborn: Lektora 2017.
- Tomic, Mario: *Szene in Szene setzen*. In: *G'scheit goschert. Die österreichische U20 Poetry Slam Anthologie*. Hgg. Anna-Lena Obermoser, Henrik Szanto. Paderborn: Lektora 2019, S. 276–286.
- Westerhaus, Sara: *Weltrekord in Bahrenfeld – es war wirklich der größte Poetry Slam der Welt!* In: *Hamburg Mit Vergnügen*. URL: <https://hamburg.mitvergnuegen.com/2015/der-groesste-poetry-slam-der-welt-ein-rekordversuch/> (Zugriff: 4.12.2020).
- Westermayr, Stefanie: *Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform*. Marburg: Tectum 2010.
- Wirag, Lino: *Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters*. »KulturPoetik« 14.2 (2014). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 269–281.

# Marijan Bobinac

## Schriftenverzeichnis 1984–2021

### Buchveröffentlichungen

*Otrovani zavičaj. Njemački pučki komad u dvadesetom stoljeću.* Zagreb: cekade 1991.

*Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu.* Zagreb: Zavod za znanost o književnosti 2001.

*Der kleine Mann auf der Bühne. Aufsätze zum deutschsprachigen Volksstück im 20. Jahrhundert.* Beihefte zum Orbis Linguarum Bd. 34. Wrocław: ATUT. Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2005.

*Zwischen Übernahme und Ablehnung. Aufsätze zur Rezeption deutschsprachiger Dramatiker im kroatischen Theater.* Beihefte zum Orbis Linguarum Bd. 64. Wrocław, Dresden: ATUT. Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Neisse Verlag 2008.

*Njemačka drama u hrvatskom kazalištu 19. stoljeća.* Zagreb: Leykam international 2011.

*Uvod u romantizam.* Zagreb: Leykam international 2012.

*Sjećanje i suvremenost. Ogledi o novom njemačkom povijesnom romanu.* Zagreb: Disput 2018.

*Austrijski kazališni klasici.* Zagreb: Leykam international 2020.

### Editionen

*Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag.* »Zagreber Germanistische Beiträge«, Beiheft 5 (1999).

Johann Wolfgang Goethe: *Patnje mladog Werthera. Vilinski kralj i druge pjesme.* Übers. Vera Čičin-Šain. Zagreb: Školska knjiga 1999.

*Porträts und Konstellationen I. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen.* »Zagreber Germanistische Beiträge«, Beiheft 6 (2001).

*Die Wiener Moderne* (mit Wendelin Schmidt-Dengler). In: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000.* »Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«. Hg. Peter Wiesinger. Bern etc.: Lang 2002, S. 341–524.

- Viktor Žmegač. *Professor emeritus Facultatis Philosophicae Universitatis studiorum Zagrabensis*. Posebna izdanja vol. VIII. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu 2003.
- Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts* (mit Wolfgang Düsing und Dietmar Goltschnigg). »Zagreber Germanistische Beiträge«, Beiheft 8 (2004).
- Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raumes und ihrem deutschsprachigen Kontext* (mit Wolfgang Müller-Funk). Tübingen, Basel: Francke 2008.
- Kulturanalyse im zentraleuropäischen Kontext* (mit Daniela Finzi, Ingo Langgaus, Wolfgang Müller-Funk, Oto Luthar, Frank Stern). Tübingen, Basel: Francke 2011.
- Narrative im (post)imperialen Kontext. Literarische Identitätsbildung als Potential im regionalen Spannungsfeld zwischen Habsburg und Hoher Pforte in Zentral- und Südosteuropa* (mit Daniela Finzi, Milka Car, Wolfgang Müller-Funk, Matthias Schmidt). Tübingen, Basel: Francke 2015.
- Postimperiale Narrative im zentraleuropäischen Raum* (mit Johanna Chovanec, Wolfgang Müller-Funk, Jelena Spreicer). Tübingen: Narr Francke Attempto 2018.
- 100 godina Republike Austrije. Postimperijalno naslijeđe u austrijskoj književnosti* (mit Jelena Spreicer). »Književna smotra«, Jg. L, Nr. 188 (2) (2018).
- Mehrsprachigkeit in Imperien. Multilingualism in Empires* (mit Wolfgang Müller-Funk, Jelena Spreicer). Zagreb: Leykam international 2019.
- Europa im Schatten des Ersten Weltkriegs. Kollabierende Imperien, Staatenbildung und politische Gewalt* (mit Wolfgang Müller-Funk, Andrea Seidler, Jelena Spreicer, Aleš Urválek). Tübingen: Narr Francke Attempto 2021.
- Ivo Runtić: *Antologija njemačkoga pjesništva*. Hg., mit Vorwort und Dichterbiographien versehen von Marijan Bobinac. Zagreb: ArTresor naklada 2021.

## Aufsätze

- Ödön von Horvith. »Književa smotra« 54–55 (1984), S. 23–36.
- Proturječja Hansa Magnusa Enzensbergera. »Književna smotra« 56 (1984), S. 62–70.
- Pučki teatar njemačkoga govornog područja. »Umjetnost riječi« 4 (1984), S. 335–346.
- Dramski svijet Botha Strauša. »Republika« 9 (1985), S. 140–155.
- Miroslav Krleža und der Erste Weltkrieg. In: *Österreich und der Große Krieg 1914–1918*. Hgg. Klaus Amann, Hubert Lengauer. Wien: De Gruyter 1989, S. 242–247.
- Je li danas još moguć pučki komad. »Umjetnost riječi« 2–3 (1990), S. 211–223.
- Bockerer i gospodin Karl. »Književna smotra« 77–80 (1990), S. 31–36.
- Die Sprachkonzeption im österreichischen und süddeutschen Volksstück. »Znanstvena revija« 1 (1991), S. 119–128.
- Aspekte des Trivialdramas. Dargestellt an zwei Stücken von Franz Xaver Kroetz. »Germanistische Mitteilungen« 34 (1991), S. 15–29.
- Aspekti trivijalne drame. »Umjetnost riječi« 1 (1992), S. 81–97.
- Der Bockerer und der Herr Karl. *Das österreichische Volksstück in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten*. »Zagreber Germanistische Beiträge« 1 (1992), S. 53–64.
- Jakob i Hanno. *Neugoda na satu latinskoga*. »Umjetnost riječi« 4 (1992), S. 345–357.
- Deutschsprachiger Jugendstil aus Kroatien. Tito Strozzi's Die trauernde Cascade. »Zagreber Germanistische Beiträge« 2 (1993), S. 89–98.

- Ivo Brešan i tradicija hrvatskoga pučkog komada.* »Umjetnost riječi« 3–4 (1993), S. 183–210.
- Das Geschichtsbild in Turrinis Stücken seit 1980.* In: *Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980.* Hg. Dragutin Horvat. »Zagreber Germanistische Beiträge«, Beiheft 2 (1994), S. 69–78.
- Die Haberer treiben in's Haberfeld. Zu einem wichtigen Motiv im bayerischen Volksstück von Arthur Müller bis Ludwig Thoma.* »Zagreber Germanistische Beiträge« 3 (1994), S. 25–46.
- Josip Freudenreich – utemeljitelj hrvatskoga pučkog komada.* »Umjetnost riječi« 3–4 (1995), S. 171–185.
1968. *i novi pučki komad.* »Književna smotra« 96–97 (1995), S. 42–47.
- Die Wiener und die kroatische Moderne.* »Most/Die Brücke. Literarisches Magazin« 1–2 (1996), S. 139–150 (mit Krešimir Nemeč).
- Schrecken der Kindheit und ewige Beziehungskisten. Zur Lyrik Peter Turrinis.* In: *Einschließung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995.* Hgg. Johann Holzner, Dragutin Horvat. »Zagreber Germanistische Beiträge«, Beiheft 3 (1996), S. 153–163.
- Für den kleinen Mann muß endlich etwas geschehen! Zum österreichischen Volksstück der Jahrhundertwende.* »Zagreber Germanistische Beiträge« 5 (1996), S. 77–128.
- 1968 und das neue Volksstück. »Jahrbuch der ungarischen Germanistik« 4 (1995), S. 63–72.
- Arnolt Bronnen – između avangardnoga i pučkoga kazališta.* »Književna smotra« 103 (1997), S. 3–12.
- Josip Freudenreich – Ein kroatischer Nestroy?* »Balagan« 1 (1997), S. 37–55.
- Nemčićev Kvas bez kruha u kontekstu bečkoga pučkog kazališta.* »Umjetnost riječi« 3 (1997), S. 177–200.
- Slučaj izbjeglog apatrida. Horváth i egzil.* »Književna smotra« 104–105 (1997), S. 23–30.
- Bečka i hrvatska moderna: poticaji i paralele.* In: *Fin de siècle. Zagreb-Beč.* Hg. Damir Barbarić. Zagreb: Školska knjiga 1997, S. 84–105 (mit Krešimir Nemeč).
- Arnolt Bronnen und das Volksstück.* In: *Bronnen Info N° 93* (1997). Hg. Friedbert Aspetsberger, Bernhard Doppler, S. 27–36.
- »Tugujuća kaskada« i »Žalobna igra«. *Strozzijevi mladenački radovi na njemačkom jeziku.* In: *Julije Benešić. Tito Strozzi. Zbornik radova znanstvenih kolokvija HNK 1992. i 1993.* Hg. Nikola Batušić. Zagreb: Školska knjiga 1994, S. 117–131.
- Kurt Tucholsky (1890–1935).* In: Ders.: *Rheinberg & Dvorac Gripsholm.* Übers. Zlatko Crnković. Rijeka: Otokar Keršovani 1996, S. 223–232.
- Prošlost i suvremenost u pučkom ruhu. Pučki komadi Josipa Eugena Tomića.* »Umjetnost riječi« 3–4 (1998), S. 141–184.
- Die Wiener und die kroatische Moderne in Literatur und Poetik.* In: *Ambivalenz des Fin de siècle Wien-Zagreb.* Hgg. Damir Barbarić, Michael Benedikt. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 1998, S. 91–113 (mit Krešimir Nemeč).
- Die Satire in kroatischen Volksstücken vom Vormärz bis zur Jahrhundertwende.* In: *Satire – parodie – pamphlet – caricature en Autriche à l'époque de François-Joseph (1848–1914).* Hgg. Gilbert Ravy, Jeanne Benay. Rouen: 1999, S. 39–60.
- Satira, utopija, afera. O Ladanjskoj opoziciji Marijana Derenčina.* »Republika« 7–8 (1999), S. 213–227.
- Der Ingenieur zwischen Chaos und Ordnung. Zu Arnolt Bronnens Anarchie in Sillian und Ödön von Horváths Die Bergbahn.* In: *Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag.* Hgg. Marijan Bobinac. »Zagreber Germanistische Beiträge«, Beiheft 5 (1999), S. 335–354.

- Nastanak hrvatskoga pučkog komada u kontekstu bečkoga pučkog kazališta.* In: *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu. Prva knjiga.* Hg. Branko Hećimović. Zagreb, Osijek: HAZU 1999, S. 25–44.
- Tugujuća kaskada – Strozzijsva mladenačka secesijska proza.* In: *Secesija u Hrvatskoj. Zbornik radova.* Hgg. Julijo Martinčić, Dubravka Hackenberger. Zagreb: HAZU, Osijek: Zavod za znanstveni i umjetnički rad 1999, S. 361–366.
- Rani komadi Josipa Kosora u kontekstu suvremenoga bečkog kazališta.* In: *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu. Druga knjiga.* Hgg. Nikola Batušić, Boris Senker. Zagreb, Osijek: HAZU 2000, S. 45–51.
- Brešanova poetika i dramska praksa.* In: *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost.* Hg. Branko Hećimović. Zagreb, Osijek: HAZU 2000, S. 170–180.
- Između socijalne tendencije i romantike. O pučkom teatru Kalmana Mesarića.* »Umjetnost riječi« 2–3 (2000), S. 125–151.
- Überlebensstrategien. Zum österreichischen Volksstück der Nachkriegszeit.* »Zagreber Germanistische Beiträge« 9 (2000), S. 45–66.
- Jelačić, kroatische Schriftsteller und das Jahr 1848.* In: *Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848–1849.* Hgg. Hubert Lengauer, Primus Heinz Kucher. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2001, S. 201–224.
- »Kuss mit Biss«. *Kroatische Essays über die Dramatik Ödön von Horváths.* In: *Geboren in Fiume. Ödön von Horváth 1901–1938.* Hgg. Ute Karlavaris-Bremer, Karl Müller, Ulrich N. Schulenburg. Wien 2001, S. 153–165.
- Hrvatski pučki komad. Stoljeće i pol jedne dramske vrste.* In: *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – Inventar milenija, 1. dio.* Hg. Branko Hećimović. Zagreb, Osijek: HAZU 2001, S. 125–134.
- Poetika i dramska praksa Ive Brešana.* »Republika« 9–10 (2001), S. 51–91.
- »Wir sind keine Verehrer der Wiener Posse«. *Zur Rolle der Wiener Volkstheatertexte in den Anfängen des Kroatischen Nationaltheaters.* In: *Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen.* Hg. Marijan Bobinac. »Zagreber Germanistische Beiträge«, Beiheft 6 (2001), S. 19–53.
- Razoriti, obnoviti, nastaviti. O njemačkom pučkom komadu u dvadesetim i tridesetim godinama 20. stoljeća.* »Umjetnost riječi«, 3–4 (2001), S. 233–249.
- Nestroy auf kroatisch.* »Nestroyana« 3–4 (2002), S. 132–155.
- Bečka lakrdija u hrvatskom kazalištu između Demetra, Freudenreicha i Šenoe.* In: *Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – Inventar milenija, 2. dio.* Hg. Branko Hećimović. Zagreb, Osijek: HAZU 2002, S. 45–59.
- Das Wiener Volksstück um die Jahrhundertwende. Zerfall und Neuanfänge.* In: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000.* »Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«. Hg. Peter Wiesinger. Bern etc: Lang 2002, S. 511–518.
- Julius von Gans-Ludassy. Ein vergessener Autor des Wiener Naturalismus.* In: *Literatur im Zeugenstand. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur- und Kulturgeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hubert Orłowski.* Hgg. Edward Bialek, Manfred Durzak, Marek Zybura. Frankfurt/M.: Lang 2002, S. 529–540.
- Theodor Körner im kroatischen Theater.* »Zagreber Germanistische Beiträge« 11 (2002), S. 59–96.
- Theodor Körner i drama njemačkog romantizma.* »Umjetnost riječi« 4 (2002), S. 261–277.
- Dramski svijet Arthura Schnitzlera.* »Književna smotra« 127 (2003), S. 69–89.



- »Was ich mitmach', wegen dem bissel Mitmachen«. *Zu Fritz Kortners Nachkriegssatire Donauwellen*. In: *Österreichische Satire (1933–2000). Exil – Remigration – Assimilation*. Hgg. Jeanne Benay, Alfred Pfabigann, Anne Saint Sauveur. Bern: Lang 2003, S. 341–361.
- Theodor Körner i hrvatska junačka igra*. In: *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*. Hg. Branko Hećimović. Zagreb, Osijek: HAZU 2003, S. 89–100.
- Gaismair – Hofer – Jeanne d'Arc. Zur Figur des scheiternden Rebellen im historischen Volksstück um 1900 und um 2000*. In: *Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts*. Hgg. Marijan Bobinac, Wolfgang Düsing, Dietmar Goltschnigg. »Zagreber Germanistische Beiträge«, Beiheft 8 (2004), S. 101–122.
- Zerstörung, Neubelebung, Fortsetzung. Zum deutschsprachigen Volksstück um 1930*. In: *Briefe in die europäische Gegenwart. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag*. Hgg. Edward Białek, Jacek Rzeszutnik. Wrocław: ATUT 2004, S. 173–186.
- »Čovjek duha« – *od propalog umjetnika do nacističkog monstruma. O dramskom djelu Thomasa Bernharda u sedamdesetim godinama*. »Književna smotra« 134 (2004), S. 5–21.
- Nestroy na hrvatskim pozornicama*. »Umjetnost riječi« 2–4 (2004), S. 221–247.
- Jakob und Hanno. Unbehagen in der Lateinstunde*. »Zagreber germanistische Beiträge« 13 (2004), S. 203–216.
- Bernhards Heldenplatz und Šnajders Kroatischer Faust. Zum Phänomen des ›Nestbeschmutzers‹ in der österreichischen und kroatischen Literatur*. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*. Hgg. M. Huber, M. Mittermayer, W. Schmidt-Dengler, S. Lacko Vidulić. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2005, S. 141–148.
- Zwischen Provokation und Einfühlung. Zum österreichischen Volksstück der 60er und 70er Jahre*. In: *Österreichische Literatur: Moderne und Gegenwart*. Hgg. Alexander W. Belobratow. »Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg« Bd. 6. (2003–2004), S. 176–193.
- Hugo von Hofmannsthal*. »Književna smotra« 136–137 (2005), S. 107–129.
- Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. Zu den Widersprüchen der österreichisch-kroatischen Literaturbeziehungen im 19. Jahrhundert*. In: *Germanistik im Kontakt*. Hgg. Sveltan Lacko Vidulić, Doris Moser, Slađan Turković. »Zagreber germanistische Beiträge«, Beiheft 9 (2006), S. 89–98.
- Slika Hrvata u njemačkoj književnosti. Prilog raspravi o kulturnim stereotipima*. »Umjetnost riječi« 2–3 (2006), S. 269–286.
- Körnerov Zrinjski – Hrvat, Mađar ili Nijemac?*. In: *Kulturni stereotipi. Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*. Hgg. Dubravka Oraić Tolić, Ernő Kulcsár Szabó. Zagreb: FF Press 2006, S. 111–125.
- Zur Rezeption Gerhart Hauptmanns in Kroatien*. In: *Carl und Gerhart Hauptmann. Zwischen regionaler und europäischer Perspektivierung*. Hgg.: Edward Białek, Mirosława Czarnecka. Wrocław, Dresden: ATUT 2006, S. 251–266.
- Der deutsche Picaro und seine kroatischen Begleiter*. In: *Germanistentreffen Deutschland – Süd-Ost-Europa. Dokumentation der Tagungsbeiträge*. Hg. Werner Roggausch. Bonn: DAAD 2007, S. 161–170.
- Begehrt, verschwiegen, verabscheut. August von Kotzebue auf der kroatischen Bühne*. »Zagreber Germanistische Beiträge« 15 (2006), S. 15–52.
- Der wilde Krieger und der treue Vaterlandsverteidiger. Zum Kroatienbild in der deutschsprachigen Literatur*. In: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. Germanistik im Konflikt der Kulturen*, Bd. 9. Hg. Jean-Marie Valentin. Bern etc.: Lang 2007, S. 131–137.



- Zum Einfluß der deutschsprachigen Dramatik auf die Entstehung des neueren kroatischen Dramas.* In: *Zwischeneuropa/Mitteleuropa. Sprache und Literatur in interkultureller Konstellation.* Hg. Walter Schmitz. Dresden: Thelen 2007, S. 316–330.
- Die Grillparzer-Feier 1941 in Zagreb: Die Vereinnahmung des österreichischen Klassikers im Ustascha-Staat.* In: *Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raumes und ihrem deutschsprachigen Kontext.* Hgg. Marijan Bobinac, Wolfgang Müller-Funk. Tübingen, Basel: Francke 2008, S. 169–180.
- Niedergang des deutschen und das Aufkommen des kroatischen Theaters in Zagreb nach 1848.* In: *Deutschsprachige Öffentlichkeit und Presse in Mittelost- und Südosteuropa (1848-1948).* Hg. Andrea Corbea. Iași 2008, S. 205–222.
- Die Intendanten Stjepan Miletić und Max Burckhard.* In: *Kultur in Reflexion. Beiträge zur Geschichte der mitteleuropäischen Literaturwissenschaften.* Hgg. Ernő Kulcsár Szabó, Dubravka Oraić Tolić. Wien: NAP 2008, S. 175–186.
- Lebensarten der Melancholie und verzweifelter Aktivismus. (Selbst)Inszenierungen der Achtundsechziger in Uwe Timms Roman Rot.* »Zagreber germanistische Beiträge« 17 (2008), S. 103–114.
- 1968 – dicht beschrieben. Zu Uwe Timms (auto)biographischer Erzählung Der Freund und der Fremde.* In: *Mobilität und Kontakt. Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum.* Hgg. Slavija Kabić, Goran Lovrić. Zadar: Filozofski fakultet Zadar 2009, S. 393–402.
- Bernhardov Trg heroja i Šnajderov Hrvatski Faust.* »Književna smotra« 151 (2009), S. 137–140.
- »*Ins Exotische [...] und doch nicht zu weit weg.*« *Zum Kroaten- und Kroatienbild in der deutschsprachigen Literatur bei Doderer und vor ihm.* In: *Nur über die Grenzen hinaus! Deutsche Literaturwissenschaft in Kontakt mit »Fremdem«.* Hg. Željko Uvanović. Osijek: Filozofski fakultet Osijek 2010, S. 407–423.
- »*Hin- und Herkippen der Zeit.*« *Zur Inszenierung der neueren kroatischen Geschichte in Norbert Gstreins Roman Die Winter im Süden.* »Zagreber germanistische Beiträge« 18 (2009), S. 175–195.
- L'élément allemand aux origines du théâtre croate moderne.* In: *Mémoire et histoire en Europe centrale et orientale.* Hgg. Daniel Baric, Jacques Le Rider, Drago Roksandić. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2010, S. 189–196.
- Ulazak u modernu – Gerhart Hauptmann na hrvatskoj pozornici.* In: *Trajnost čina. Zbornik u čast Nikoli Batušiću.* Hgg. Boris Senker, Sibila Petlevski, Marin Blažević. Zagreb: Hrvatski centar ITI 2011, S. 164–172.
- Zwischen Jugoslawismus und kroatischem Exklusivismus. Kroatien und die Doppelmonarchie.* In: *Von der Doppelmonarchie zur europäischen Union. Österreichs Vermächtnis und Erbe.* Hgg. Pierre Béhar, Eva Philippoff. Hildesheim: Olms 2011, S. 137–154.
- Mit dem Dichten gegen das Dichten arbeiten. Das Geschichtsbild in Marcel Beyers Roman Kaltenburg.* »Zagreber Germanistische Beiträge« 20 (2011), S. 115–131.
- Zwielichtige Exilanten. Erinnerung und Exil bei Norbert Gstrein.* In: *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit, Bd. 9: Nationale Erinnerungskulturen im Zeitalter der Globalisierung.* Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Hg. Francizek Gruzca. Frankfurt/M. etc.: Lang 2012, S. 193–198.
- Nation(en) auf der Bühne. Zu den Anfängen des neueren kroatischen Theaters im Kontext der dominanten deutschsprachigen Kultur.* In: *Die Lust an der Kultur/Theorie. Transdisziplinäre Interventionen. Für Wolfgang Müller-Funk.* Hgg. Anna Babka, Daniela Finzi, Clemens Ruthner. Wien, Berlin: Turia&Kant 2012, S. 401–412.

- Metropole i periferije u romanu Zanat ubijanja Norberta Gstreina.* In: *Imaginacije prostora. Centri i periferije, metropole i provincije u srednjoeuropskim književnostima.* Hgg. Dubravka Oraić-Tolić, Ernő Kulcsar-Szabo. Zagreb: Disput 2013, S. 215–226.
- Der Tod in Zagreb. Zur gescheiterten Identitätssuche in Norbert Gstreins Jugoslawien-Texten.* In: *Literaturwissenschaft – Raum und Medialität.* Hgg. Wojciech Kunicki, Jolanta Szafarz, Irena Światłowska-Prędoła. Wrocław, Dresden: ATUT 2013, S. 251–260.
- Cultural Transfer in the Habsburg Empire. Croatia and German-Langugage Culture from a Postcolonial Perspective.* In: *(Post-)Colonialism across Europe. Transcultural History and National Memory.* Hgg. Dirk Göttsche, Axel Dunker. Bielefeld: transcript 2014, S. 305–319.
- Imperiale, nationale und transnationale Diskurse im essayistischen Werk Miroslav Krležas.* In: *Narrative im (post)imperialen Kontext. Literarische Identitätsbildung als Potential im regionalen Spannungsfeld zwischen Habsburg und Hoher Pforte in Zentral- und Südosteuropa.* Hgg. D. Finzi, M. Car, W. Müller-Funk, M. Schmidt, M. Bobinac. Tübingen, Basel: Francke 2015, S. 207–222.
- Ein selbstbewusster Aristokrat oder ein treuer Diener seines Herrn? Zur Rolle des Schlussbildes in den Bankbanus-Dramen von Józef Katona, Franz Grillparzer und Franjo Marković.* In: *Ein Land mit Eigenschaften: Sprache, Literatur und Kultur in Ungarn in transnationalen Kontexten.* Hgg. M. Csire, E. Erlinghagen, Z. Gáti, B. Pesti, W. Müller-Funk. Wien: Praesens 2015, S. 225–237.
- Kroatische Identitäten in den Romanen Das Handwerk des Tötens und Die Winter im Süden von Norbert Gstrein.* In: *History as a Foreign Country. Historical Imagery in the South-Eastern Europe. Geschichte als ein fremdes Land Historische Bilder in Süd-Ost-Europa.* Hgg. Zrinka Blažević, Ivana Brković, Davor Dukić. Bonn: Bouvier 2015, S. 329–342.
- Grillparzer und Kroatien. Zur Geschichte einer ungewöhnlichen Rezeption.* In: *The Entangled Histories of Vienna, Zagreb and Budapest (18<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Century). Verflechtungsgeschichte: Wien, Zagreb und Budapest.* Hg. Iskra Iveljić. Zagreb: FF Press 2015, S. 121–155.
- Schnitzlers Pazifismus und das Medardus-Drama.* In: *Kriegstaumel und Pazifismus: Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg.* Hgg. Hans Richard Brittnacher, Irmela von der Lühse. Frankfurt/M.: Lang 2016, S. 33–49.
- Bankbanus – ungarisch, österreichisch, kroatisch. Zur Inszenierung eines umstrittenen historischen Stoffes im 19. Jahrhundert.* »Zagreber Germanistische Beiträge« 24 (2015), S. 107–126.
- Julia Francks Familienromane.* In: *Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur.* Hgg. Goran Lovrić, Marijana Jeleč. Frankfurt/M.: Lang 2016, S. 61–84.
- Das essayistische Werk Miroslav Krležas.* In: *Der Essay als Universalgattung des Zeitalters.* Hgg. Michael Ansel, Jürgen Egyptien, Hans-Edwin Friedrich. Leiden, Boston: Brill Rodopi 2016, S. 262–282.
- The Habsburg Legacy from a Postcolonial and Postimperial Perspective.* »Umjetnost riječi« 3–4 (2015), S. 239–260.
- Persiflage oder Verherrlichung des k.u.k.-Heerführers Conrad von Hötzendorf? Zu Miroslav Krležas Zeitungstext Barun Konrad (1915) und daraus folgenden Polemiken.* »Zagreber Germanistische Beiträge« 25 (2016), S. 119–138.
- Europäischer Binnenkolonialismus in interdisziplinärer Perspektive (mit Epp Anus, Dirk Göttsche, Julia-Karin Patrut).* In: *Handbuch Postkolonialismus und Literatur.* Hgg. Axel Dunker, Gabriele Dürbeck, Dirk Göttsche. Stuttgart: Metzler 2017, S. 87–96.
- Körners Zriny – ein Ungar, ein Kroat, ein Deutscher? In: Deutsche Sprache und Kultur in Kroatien. Studien zur Geschichte, Presse, Literatur und Theater, sprachlichen Verhält-*

- nissen, *Wissenschafts-Kultur- und Buchgeschichte, Kulturkontakten und Identitäten*. Hgg. Wynfrid Kriegleder, Andrea Seidler, Jozef Tancer. Bremen: edition lumière 2017, S. 199–208.
- Den Zweiten Weltkrieg neu erkämpfen. Zum Bleiburg-Mythos in Norbert Gstreins Roman Die Winter im Süden*. In: *Myth and Its Discontents. Memory and Trauma in Central and Eastern European Literature*. Hgg. Danijela Lugarić, Milka Car, Gábor Tamás Molnár. Wien: Praesens 2017, S. 123–134.
- Ein Abgesang auf Alt-West-Berlin: Zu Katja Lange-Müllers Roman Böse Schafe*. In: »Und die Brücke hat gezogen, die vom Ost zum West sich schwingt«. *Literarische, kulturelle und sprachliche Vernetzungen und Grenzüberschreitungen. Festschrift für Mira Miladinović Zalaznik*. Hgg. Petra Kramberger, Irena Samide, Tanja Žigon. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete 2017, S. 51–68.
- Das Germanistikstudium in Kroatien nach der Bologna-Reform*. In: *Wege des Deutschen. Deutsche Sprache und Germanistik-Studium aus internationaler Sicht*. Hg. Dietmar Goltschnigg. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2017, S. 267–280.
- Wien, Zagreb, Slunj. Zu den zentralen und peripheren Räumen in Heimito von Doderers Roman Die Wasserfälle von Slunj*. In: »Toposforschung (...) im Lichte der U-topie«. *Literarische Er-örterungen in/aus MittelOsteuropa*. Hgg. Andrea Corbea-Hoisie, Ion Lihaciu. Iași, Konstanz: Editura Universitatii, Hartung-Gorre Verlag 2017, S. 267–282.
- »Grillparzer hat uns alle verdorben«. *Zum Grillparzer-Bild bei Miroslav Krleža*. In: *Germanistik Grenzenlos. Festschrift für Wynfrid Kriegleder zum 60. Geburtstag*. Hgg. Veronika Hofeneder, Nicole Perry. Wien: Praesens 2018, S. 249–255.
- Ein Skandal in der »postimperialen Stunde null«. Zu Miroslav Krležas Text Eine betrunkene Novembarnacht (Requiem für Habsburg)*. In: *Postimperiale Narrative im zentraleuropäischen Raum*. Hgg. M. Bobinac, J. Chovanec, W. Müller-Funk, J. Spreicer. Tübingen: Narr Francke Attempto 2018, S. 187–206.
- Miroslav Krleža und das Jahr 1918*. In: *Zwischen Trauer und Triumph. Das Jahr 1918 in der mitteleuropäischen Literatur*. Hgg. Peter Becher, Florian Kühner-Wielach. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 2018, S. 225–246.
- Književnost u postimperialnom ključu. Razmišljanja o austrijskoj književnosti nakon 1918. godine*. »Književna smotra« 188 (2018), S. 3–18.
- Die Hingabe an den Rattenfänger. Zu Slobodan Šnajders Roman Die eherne Zeit*. In: *Die Darstellung Südosteuropas in der Gegenwartsliteratur*. Hgg. Goran Lovrić, Marijana Jeleč. Berlin: Lang 2018, S. 173–190.
- Lieber blieb ich in der Kulisse. Zu Hans Magnus Enzensbergers Erinnerungsbuch (2014)*. In: *Literarische Freiräume. Festschrift für Neva Šlibar*. Hgg. V. Kondrič-Horvat, D. Kos, A. Leskovec, Š. Virant. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete 2019, S. 331–344.
- Nostalgische Rückblicke, von Unbehagen begleitet. Reflexionen kroatischer Intellektueller zur Lage der deutschen Sprache und Kultur in Kroatien um 1900*. In: *Mehrsprachigkeit in Imperien. Multilingualism in Empires*. Hgg. Marijan Bobinac, Wolfgang Müller-Funk, Jelena Spreicer. Zagreb: Leykam 2019, S. 145–162.
- Habsburško nasljeđe u postkolonijalnoj perspektivi*. In: *Zbornik Drage Roksandića*. Hgg. Damir Agičić, Hrvoje Petrić, Filip Šimetin Šegvić. Zagreb: FF press 2019, S. 331–345.
- Rasap imperija i njegove posljedice. Uz Krležinu Pijanu novembarsku noć 1918*. In: *Povijest, tekst, kontekst. Zbornik radova posvećen Krešimiru Nemeću*. Hgg. Maša Kolanović, Lana Molvarec. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada 2020, S. 115–128.
- Goetheova ideja svjetske književnosti. Uz jubilej »časopisa za svjetsku književnost«*. »Književna smotra« 194 (201), S. 7–16.

- Ein dionysisches Fest oder eine hysterische Tragikomödie? Zur literarischen Darstellung von D'Annunzios ›Fiume-Unternehmen‹ bei Giovanni Comisso und Viktor Car Emin.* In: *Europa im Schatten des Ersten Weltkriegs. Kollabierende Imperien, Staatenbildung und politische Gewalt.* Hgg. M. Bobinac, W. Müller-Funk, A. Seidler, J. Spreicer, A. Urválek. Tübingen: Narr Francke Attempto 2021, S. 231–259.
- »Ein großer, herzerhebender Moment«. *Zu den Wechselwirkungen zwischen dem Zagreber deutschen Theater und der neubegründeten kroatischen Nationalbühne.* In: *Deutsche Sprachminderheiten im östlichen Europa – Sprache, Geschichte, Kultur.* »Linguistica« LX/2. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete 2020, S. 313–323.
- Zrinski-Myths: A Vehicle for Imperial and National Narratives.* In: *Narrated Empires: Perceptions of Late Habsburg and Ottoman Multinationalism.* Hgg. Johanna Chovanec, Olof Heilo. London u.a.: Palgrave Macmillan 2021, S. 151–168.
- Pijana novembarska noć 1918. *Miroslava Krleža: O raspadu Austro-Ugarske i nastanku Jugoslavije u književnosti.* In: *Sarajevski filološki susreti 5: Zbornik radova* (Bd. 2). Hg. Mirza Sarajkić. Sarajevo: Bosansko filološko društvo 2021, S. 184–198.

## Lexikonartikel

- Osmojezični enciklopedijski rječnik.* Bd. 1, Artikel C1–C805; Bd. 2, Artikel G1–G2143. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža 1987/1995.
- Opća enciklopedija JLZ. Dopunski svezak.* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1988 (Artikel zur deutschen Literatur).
- Lexikon stranih pisaca.* Zagreb: Školska knjiga 2001 (35 Artikel).
- Hrvatska književna enciklopedija.* Zagreb: Školska knjiga 2010–2012 (Artikel zu V. Žmegač, Z. Škreb, F. Schiller, A. Schnitzler u.a.)

## Miscellanea

- Prvi Enzensbergerov roman.* »Književa smotra« 24 (1976), S. 99.
- Knjiga proze. Botho Strauß:* »Teorija proze«. »Književna reč« 225 (1984), S. 20.
- Proza Ödöna von Horvıtha.* »Republika« 9 (1983), S. 99–101.
- Peter Turrini.* »Republika« 10 (1983), S. 95–96.
- Razgovor s Peterom Turrinijem.* »Republika« 2–3 (1984), S. 58–69.
- Teorija i analiza drame. Manfred Pfister:* »Das Drama«. »Umjetnost riječi« 4 (1984), S. 353–355.
- Peter Handke.* Radio-Zagreb I. Školski radio, veljača 1985.
- Franz Xaver Kroetz.* Radio-Zagreb I. Školski radio, travanj 1985.
- Botho Strauß.* Radio-Zagreb I. Školski radio, lipanj 1985.
- Peter Turrini.* Radio-Zagreb I. Školski radio, prosinac 1985.
- Sjediniti rasuto. Elias Canetti:* »Masa i moć«. »Književna reč« 249 (1985), S. 31.
- O recepciji Ödöna von Horvıtha. Uz knjigu Ch. Balme,* »The Reformation of Comedy«. »Umjetnost riječi« 2 (1985), S. 205–209.
- Razgovor o stablima. Deset suvremenih njemačkih pjesnika.* »Književna reč« 268 (1985), S. 20.
- Klasik za danas. Heinrich von Kleist:* »Michael Kohlhaas«. »Književna reč« 310 (1987), S. 21.

- Političko kazalište. Siegfried Melchinger: »Povijest političkog kazališta«. »Quorum«, 56 (1989), S. 732–733.*
- Čuđenje u Zagrebu. Benno Meyer-Wehlack: »Zagrebačke bilježnice«. »Republika« 7–8 (1990), S. 268–270.*
- Pobjeda pripovjedne proze. Zdenko Škreb: »Gattungsdominanz im deutschsprachigen Taschenbuch«. »Umjetnost riječi« 4 (1990), S. 395–400.*
- Radovi Zdenka Škreba na njemačkom jeziku. »Umjetnost riječi« 4 (1990), S. 293–296.*
- Manfred Pfister: Drama. Teorija i analiza. Hrvatski radio III., August 1991.*
- Bio-bibliografske bilješke uz članak Norberta Freia Zakašnjeli modernizam. »Književna smotra«. 84 (1991), S. 71–72.*
- Jura Soyfer: Broadway-Melodie 1492. »Treći program Hrvatskog radija« 39 (1993), S. 123.*
- Transcendentalni pripovjedač. O jednom aspektu teorije pripovijedanja u Žmegačevoj »Povijesnoj poetici romana«. »Encyclopaedia moderna« 2(42) (1993), S. 170–172.*
- Sealsfields »Austria as it is«. P.-H. Kucher. »Zagreber Germanistische Beiträge« 3 (1994), S. 147–150.*
- Eine experimentelle Biographie. Friedbert Aspetsberger: »arnolt bronnen«. Biographie. »Zagreber Germanistische Beiträge« 4 (1995), S. 157–159.*
- Tin Ujević in deutscher Übersetzung. Spielzeug der Winde/Igračka vjetrova (Ausgewählte Gedichte und Prosa). »Smotra/Rundschau« 2 (1995), S. 119–121.*
- »Kobold« – ein österreichisches Witzblatt aus der Vormärzzeit. »Zagreber Germanistische Beiträge« 5 (1996), S. 217–219.*
- Hofmannsthal zwischen Historismus und Moderne. »Zagreber Germanistische Beiträge« 6 (1997), S. 213–218.*
- Universitätsgermanistik in Kroatien. Geschichte – Stand – Ausblicke. In: Deutsch und Auslandsgermanistik in Mitteleuropa. Geschichte – Stand – Ausblicke. Hgg. Franciszek Gruzca u.a. Warszawa 1998, S. 46–57.*
- Scenski realiziran tekst. Pfisterova Drama u kontekstu njemačke teorije drame i kazališta. »Vijenac« 125 (5.11.1998), S. 30.*
- Odsjek za germanistiku. Povijest i današnjica. In: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. Monografija. Hg. Stjepan Damjanović. Zagreb: FF Press 1998, S. 175–185.*
- Das Wiener Volkstheater: zwischen Massenunterhaltung und ambitioniertem Drama. »Zagreber Germanistische Beiträge« 7 (1998), S. 183–186.*
- Döblin rekonstruiert. »Zagreber Germanistische Beiträge« 7 (1998), S. 196–198.*
- Der Fall Weinheber. »Zagreber Germanistische Beiträge« 8 (1999), S. 191–194.*
- Endlich ein Horváth-Handbuch. »Zagreber Germanistische Beiträge« 9 (2001), S. 241–245.*
- Današnja čitanja Goetheova Werthera. »Književna smotra« 112–113 (1999), S. 29–33.*
- Protiv konvencija, za čistoću srca – Goetheov Werther između Odiseja i Osijana. Nachwort in: Johann Wolfgang Goethe: Patnje mladoga Werthera. Vilinski kralj i druge pjesme. Zagreb: Školska knjiga 1999, S. 167–192.*
- Širina historijskog zahvata. Peter Szondi: Teorija moderne drame 1880–1950. »Kazalište« 7–8 (2001), S. 190–191.*
- Einleitung zu »Die Wiener Moderne« (zus. mit Wendelin Schmidt-Dengler). In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Hg. Peter Wiesinger. Bern u.a.: Lang 2002, S. 341–346.*
- Ungleichzeitigkeit der österreichischen Prosa. »Zagreber Germanistische Beiträge« 11 (2002), S. 280–283.*
- Österreich – das Land der Satire. »Zagreber Germanistische Beiträge« 11 (2002), S. 298–300.*



- Die Zukunft der deutschen Sprache und der Germanistik in Kroatien.* In: *Zukunftschancen der deutschen Sprache in Mittel-, Südost- und Osteuropa.* Hgg. Dietmar Goltschnigg, Anton Schwob. Wien: Praesens 2004, S. 293–299.
- Dramsko stvaralaštvo Rainera Wernera Fassbindera.* In: Rainer Werner Fassbinder: *Anarhija u Bavarskoj.* Zagreb: DAF 2004, S. 5–19.
- Eichendorff i njegov Danguba.* In: Joseph von Eichendorff: *Iz života jednog dangube.* Übers. Damir Pažan. Zabok 2004, S. 127–135.
- Povijest njemačke kulture (V. Žmegač: Od Bacha do Bauhauasa, Zagreb 2007).* »Novi Omatnut« 84, IX–X (2007), S. 9–10.
- Bis zum Lorbeer versteig' ich mich nicht.* *Festschrift für J. Hein.* Buchbesprechung. »Nestroyana«. 3–4 (2007), S. 217–220.
- Eine neue Geschichte der deutschen Kultur.* »Zagreber germanistische Beiträge« 16 (2007), S. 185–189.
- Dossier über Gstrein.* »Zagreber germanistische Beiträge« 16 (2007), S. 205–207.
- Komplex Österreich.* »Zagreber germanistische Beiträge« 18 (2009), S. 419–421.
- Friedrich Schiller: Razbojnici. Marija Stuart.* In: Friedrich Schiller: *Razbojnici. Marija Stuart.* Zagreb: Školska knjiga 2010, S. 165–183, 403–423.
- Bertolt Brecht: Turandot.* »Kazalište« 55–56 (2013), S. 112–117.
- Pisac koji je Nijemce suočio s prošlošću. Günter Grass (1927–2015) – jedan od najvažnijih njemačkih pisaca druge polovice 20. stoljeća.* »Vijenac« 552 (2015), S. 12–13.
- Hoffmannov mačak Murr.* »15 dana« 1–2 (2015), S. 8.
- Deutsche Sprache, kroatische Identität (D. Baric: Langue allemande, identité croate. Paris 2013).* »Zagreber germanistische Beiträge« 22 (2013), S. 111–114.
- Krausova enciklopedija ništavila (K. Kraus: Posljednji dani čovječanstva, Zagreb 2015).* »Vijenac« 552 (2015), S. 16–18.

## Übersetzungen

- Jürgen Habermas: *Problemi legitimacije u kasnom kapitalizmu [Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus].* Zagreb: Naprijed 1982.
- Norbert Elias: *O procesu civilizacije [Über den Prozeß der Zivilisation].* Zagreb: Antibarbarus 1996.
- Manfred Pfister: *Drama. Teorija i analiza [Das Drama. Theorie und Analyse].* Zagreb: ITI 1998.
- Karl-Markus Gauss: *Europski abecedarij [Das europäische Alphabet].* Zagreb: Durieux 2001.





---

# **ABSTRACTS**



Hans-Jürgen Schröder

**»Beyond Language and National Borders [...] the Insatiable Urge for Humanity«. Zdenko Škreb's (1904–1985) Letters to Göttingen**

Published in this paper for the first time is a selection of ten from one hundred personal letters that the internationally renowned philologist Zdenko Škreb (1904–1985), a leading member of the Zagreb School of Literary Theory, and a significant promotor of German studies and comparative literature in Zagreb, wrote to his friends Eveline and Hans-Jürgen Schröder in Göttingen during the ten years between his 70<sup>th</sup> birthday and his death. The celebration of the 70<sup>th</sup> birthday and retirement of his student, friend, and later chair successor Marijan Bobinac, is an opportunity to return the entire collection of letters to Zagreb.

Key words: Zdenko Škreb, correspondence

Viktor Žmegač

**Cinema. The ›Jerky‹ Images**

The paper examines the interrelationship of film, Expressionism, and contemporary literature, as well as the origin of the metaphor ›jerky‹ images. Special attention is paid to Döblin's theoretical writings as well as to Béla Balázs' study *Der Geist des Films* (1930). In addition to Döblin, the article considers the prominent role played by Thomas Mann in this respect.

Key words: film, cinema, Expressionism, Alfred Döblin, Béla Balázs, Thomas Mann

Wolfgang Müller-Funk

**The ›Poor‹ Werther and the Bold Don Juan. Twelve Reflections on an Archetypology of Love in Dialogue with Lukács, Kristeva, Stendhal, Camus, Barthes, Truffaut, and Luhmann**

This paper, divided into twelve miniatures, is methodologically grounded in the publications *Die Dichter der Philosophen* (2013) and *Erfahrung und Experiment* (1995), in which literature is conceived as a medium of philosophy and theory. By using such an approach, Goethe's early novel *The*

*Sorrows of Young Werther* is read as a template for a theory of love. In the sense of intertextual theories (Bakhtin, Kristeva), this creates a dialogical connection between Goethe's novel and treatises, essays, and commentaries by other prominent authors, including one cinematic work.

Key words: Johann Wolfgang Goethe, *The Sorrows of Young Werther*, theory of love, Georg Lukács, Judia Kristeva, Stendhal, Albert Camus, Roland Barthes, François Truffaut, Niklas Luhmann

Tatjana Jukić

### **Austen und Osterhimmel. Die Transformation der Welt und des Romans im 19. Jahrhundert**

Der Beitrag konzentriert sich auf Jane Austens Konzept-Romane (*Verstand und Gefühl, Stolz und Vorurteil, Überredung*) und behauptet, dass *Überredung* diese zu einer Trilogie verbindet und Austens Theorie des Romans auf die Spitze treibt, bis sie aufgegeben und verraten wird. In *Überredung* sind die Napoleonischen Kriege für Austens Roman das, was Herr Darcy für Elizabeth Bennet ist: ein Fremdkörper, den der Roman in Bezug auf Erziehung, Intimität und Erotik zu beherbergen lernt, bis der Roman selbst, oder das Selbst des Romans, für die Beziehung, die er geschmiedet hat, aufgegeben wird. Es ist also nicht nur die Geschichte, der Austen die Erziehung des Romans in *Überredung* überlässt; es ist die Geschichte der Revolution, oder vielleicht die Geschichte als Revolution.

Schlüsselwörter: Jane Austen, *Verstand und Gefühl, Stolz und Vorurteil, Überredung*, Geschichte, Revolution

Endre Hárs

### **»Actenmässig erwiesene Thatsachen«. Data Management and Propaganda in the Tisza-Eszlár Trial (1882/83)**

The paper analyzes four historiographical studies of the Tisza-Eszlár affair (1882/83). The unbroken topicality of the notorious trial can be attributed, on the one hand, to the lack of proven facts and, on the other hand, to the character of political discourse ranging from the testimonies to press reports. In the context of this analysis, the connection between testimony and symbolic feedback is explained and confronted with the sustainability of the case as a historicist dilemma.

Key words: Tisza-Eszlár trial, testimony

Iskra Iveljić

### **Literatur und Aristokratie in Kroatien und Slawonien im 19. Jahrhundert**

Die Literatur spielte im aristokratischen Milieu eine ausschlaggebende Rolle: Sie sollte die Aristokraten veredeln, ihr Allgemeinwissen und ihre Kultur erweitern und sie zur Einnahme ihres Platzes auf der gesellschaftlichen Bühne befähigen. Die Adelige in Kroatien und Slawonien waren nicht nur ausgesprochen belesen, sondern selbst Verfasser von Sachbüchern und seltener auch belletristischen Werken. Der nicht-aristokratische Adel übertraf die Aristokraten quantitativ und qualitativ als Autoren von Belletristik, aber der Adel im Allgemeinen war den bürgerlichen Autoren nicht gleichwertig. Es scheint, dass kroatische und slawonische Adelige nach 1918 nicht versucht haben, ihre Erzählung über die Habsburgermonarchie zu konstruieren. Dies steht im Einklang damit, dass sie sich im neuen jugoslawischen Staat, in dem sie im Allgemeinen als Feinde behandelt wurden, zurückhielten.

Schlüsselwörter: Aristokratie, Literatur, Kroatien, Slawonien

Cvijeta Pavlović

### **Die weichen Grenzen der Romantik**

*Uvod u romantizam* (Die Einführung in die Romantik) von Marijan Bobinac ist ein komparatistisches Unterfangen. Die Untersuchung der Romantik in den Ländern, die diese Bewegung übernommen haben, offenbart den vielschichtigen Charakter der stilistischen Beständigkeit dieser Epoche durch das Paradox der Anpassungsfähigkeit. Aus dieser Gruppe wurden die französische und die kroatische Romantik als Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ausgewählt. Bei einer genaueren Betrachtung der literarischen Periodisierung und der Kunst im Allgemeinen werden die Grenzen der Romantik, die auf den ersten Blick klar und unverwechselbar erscheinen, porös und weich, was die These bestätigt, dass die Romantik in der Praxis weniger drastisch ist als in ihren eigenen Theorien und enger mit den Epochen und Stilen in der Periodisierungsreihe verbunden ist.

Schlüsselwörter: Romantismus, französischer Romantismus, kroatischer Romantismus

Danijela Weber-Kapusta

### **German-language Theater in Zagreb and the Complexity of Cultural Identity in the 19<sup>th</sup> century**

The paper deals with the role of the German- and Croatian-language theater in the formation of collective identities in Zagreb in the 19<sup>th</sup> century, and focuses on the functions of theater in a multi-ethnic society. The article explores the complexity of cultural identities and shows the problematic character of cultural homogenization, a tendency that began with the rise of nationalism.

Key words: theatre, national identity, cultural identity, 19<sup>th</sup> century

Moritz Csáky

### **Rainer Maria Rilke's Multiple Identities**

Over the course of his life, R. M. Rilke considered himself a European; a cosmopolitan who did not want to be called German, but at best a German-language writer. As a native of Prague, Rilke was also aware of his diverse origins and suffered at times from the ambiguity of his ›multiple patrie‹, the former Habsburg Monarchy. While the promotion of Czech culture and language was of particular concern to him, he admittedly also repeatedly emphasized his multiple identities, his connections to Paris and countries such as Russia, Denmark, Spain, Italy, Egypt, and not least Switzerland, which had become of particular importance to him as a poet.

Key words: Rainer Maria Rilke, identity, national identity

Irmela von der Lühe

### ***A Weary Hour*. Thomas Mann's Short Story Written for the Schiller Year 1905**

Thomas Mann's story written on the centennial of Schiller's death in 1905 evokes many of his great themes: the contrast between art and life, genius and illness, pride in suffering and the ethos of achievement. The poet Schiller, despairing of himself and his ability, is juxtaposed with Goethe, full of life and creativity, and the constellation between the two is historicized with the help of Schiller's essay *On Naive and Sentimental Poetry* and intellectualized with Nietzsche's *Ecce Homo*. The article also shows the poetic

and poetological significance of the Weimar dioscuro for Thomas Mann's conviction that all art is painstakingly wrested from life and thus a state of »bloody nonetheless«.

Key words: Thomas Mann, *A Weary Hour*, Friedrich Schiller

Ingo Breuer

### **Death during Sirocco. On the Weather in Thomas Mann's *Death in Venice***

The article is dedicated to the dramaturgy of weather in Thomas Mann's *Death in Venice* that is between temperate climate, tropical sun and the haze of an African desert storm, the sirocco, which on its way across the Mediterranean leads to a humid, warm and hazy climate. This serves not only in the sense of a weather parallelism to link outer and inner mood, but the »mist of barren space« becomes – analogous to the snowstorm in *The Magic Mountain* – the symbol of a fundamental and deadly disturbance of perception and imagination.

Key words: Thomas Mann, *Death in Venice*, weather in literature, sirocco

Marijana Erstić

### **A Literary, Intermedial and Intercultural Take on Fashion. Reflections on Thomas Mann**

»Clothes make the man« is not only a proverb, but since Gottfried Keller and Poetic Realism, an often necessary prerequisite of literary character description. Body and fashion, hiding and showing, status and power, all of this can be found in literary descriptions, first and foremost in the texts of Thomas Mann. Here, fashion is mostly placed in the service of decadence and thus corresponds with the fashion considerations of Giacomo Leopardi and Walter Benjamin. Drawing on the examples of the novel *Buddenbrooks* (1901) and novella *Death in Venice* (1912), this article offers some fundamental reflections on the theme of fashion in Thomas Mann.

Key words: Thomas Mann, *Buddenbrooks*, *Death in Venice*, fashion



Petra Žagar-Šošćarić

**Eyes are not Silent. Glances and Silence in Arthur Schnitzler's novellas *Flight into Darkness* and *The Dead are Silent***

Arthur Schnitzler's characters are characterized not only by their belonging to a social milieu, but primarily by the portrayal of their psychological dispositions. In this article, the novellas *Flucht in die Finsternis* (*Flight into Darkness*, 1931) and *Die Toten schweigen* (*The Dead are Silent*, 1897) will be used as examples of how guilt, delusion/illness, and death are discursivized by eye motifs or turning towards or away from the gaze.

Key words: Arthur Schnitzler, *Flucht in die Finsternis*, *Die Toten schweigen*, silence, gaze

Hans Richard Brittnacher

**The Circus in Expressionism. Transcultural Total Artwork**

In the circus spectacle, colors and sounds, poetry and body control combine with danger, magic and clowning to create a unique, intoxicating aesthetic experience. The synesthetic power of the circus was sought to be imitated in Expressionism by various arts – literature, film, and painting –, and in doing so staged a radical aesthetic of attraction and sensationalism that resolutely defied social and aesthetic conventions, but also reminded of the dreary living conditions of the travelling people on the cultural and social periphery of society.

Key words: circus, Expressionism, total artwork

Jörg Jungmayr

**The Characters of Gavrilo Princip and Franz Ferdinand Habsburg-Este in the Novels of Ludwig Winder (*The Heir to the Throne*) and Milo Dor (*Posljednja nedjelja*)**

What is the relationship between an assassin and his victim about to be killed? This complex question is explored by Ludwig Winder in *The Heir to the Throne* and Milo Dor in *Posljednja nedjelja* (*The Last Sunday*). Central to both novels are the assassination in Sarajevo on June 28 1914, and the two main characters involved: Gavrilo Princip (the assassin), and the Austrian heir to the throne Franz Ferdinand von Habsburg-Este (the victim to be

killed). This paper will examine how the two authors take very different (narrative) paths in answering the question of the relationship between the assassin and his victim.

Key words: Franz Ferdinand, Sarajevo assassination, Gavrilo Princip, Ludwig Winder, Milo Dor

Heinz-Primus Kucher

### **Ernst Toller in the Context of Viennese Performance Debates of the 1920s. Explorations of a Complex and Repressed Field of Engaged Theater Practice**

In the diverse spectrum of Viennese theatrical performances and theatrical debates of the 1920s, Ernst Toller's (late) expressionist plays occupied a surprisingly broad space, accompanied by attentive coverage of the Toller case. Toller's presence and significance, however, has not been given adequate consideration in Austrian literary and theater historiography; it has been consistently marginalized, especially after 1945. The article reconstructs this presence based on the polarizing critiques and, in doing so, also addresses drama-aesthetic potentials that Toller's plays brought to contemporary theater in the course of their staging.

Key words: Ernst Toller, engaged theatre, Expressionism

Mira Miladinović Zalaznik

### **K.u.k. Major General Johann von Maasburg and His Relations with Croatia**

The k.u.k. Major General Johann von Maasburg (1847–1923) spent the last fourteen years of his life in Vipava near Gorica/Görz. The article is based on the manuscript of his diary, which he kept in the years 1909 to 1918, and furthermore on documents from different archives and museums as well as on primary and secondary literature. It discusses Maasburg's known connections to Croatia.

Key words: Johann von Maasburg, diary

Matjaž Birk

### **Heterotopias of the German-speaking Culture in Travelogues by Ivo Andrić**

Ivo Andrić's extensive travel activity resulted in a series of genre-diverse travelogues. Due to culture and socialization, of special significance to him are the spaces of German literature, represented by Ernst Haeckel, Heinrich Heine, and J. W. Goethe. Their works form the symbolic foundation of an imagined library as a central heterotopic place of German-language culture. Goethe's mythicized figure gives this place a universal and supra-temporal character, while its relation to the real space of historical culture undergoes changes that culminate in a critical reflection of Goethe that recalls Heine.

Key words: Ivo Andrić, travelogue, heterotopia

Vlado Obad

### **Alexander Sacher-Masoch: A Persistent Pacifist, in Spite of the Two World Wars**

Alexander Sacher-Masoch (1901–1972), an almost forgotten Viennese writer, is best remembered by posterity as the author of two moving autobiographical novels. *Die Parade* (The Parade, 1947) presents the still seemingly quiet decade before the First World War. *Die Ölgärten Brennen* (The Oil Gardens Burn, 1956) is an exile novel about Austrian anti-fascists and Jews who found refuge on the Croatian island of Korčula. Sacher-Masoch is one of the first German-language authors who found courage to confront Nazi atrocities in literary form. The article provides a new perspective on the historical circumstances and pays tribute to the personal commitment in the fight against evil.

Key words: Alexander von Sacher-Masoch, *Die Parade*, *Die Ölgärten Brennen*, pacifism, World War I, World War II

Kurt Bartsch

### **»The Future is Always Somewhere Else Anyway«. Breaking Taboos in the Drama of Gustav Ernst**

With his folk plays as well as highly intertextual plays based on ›classical‹ dramas (*Oresteia*, *Faust*, *Lulu*), the versatile cultural worker Gustav Ernst

subverts the educational ideal of the educated bourgeoisie, the idealistic ›Kalokagathia‹, by a radically materialistic view of the political conditions in petty-bourgeois society. In the folk plays, the »categorical imperative of money« (Nestroy) acts as the motor of the plot, and determines the destructive interpersonal forms of intercourse. Not even love is provided for in the economic calculations of the petty bourgeoisie. They find adequate expression in an extremely vulgar use of language.

Key words: Gustav Ernst, folk play, classical drama, petty bourgeoisie

Johann Holzner

### **Word Proliferation, Friederike Mayröcker, and Elke Erb**

The laudatory speech that Friederike Mayröcker delivered at the awarding of the Erich Fried Prize to Elke Erb in 1995 provides information about key concepts that apply to both Mayröcker as well as to Erb. Terms like »magic language or translation language, mouth language next to dream language next to politics language next to memory language next to commentary language«, and several other central notions that could be mentioned in this context, openly reveal why Mayröcker appreciates Erb's »word proliferation« beyond all measure, how much she is captivated by it, and yet also lets herself be inspired again to her own »life and reading practice«. Conversely, Elke Erb has also resolutely promoted a penetrating reading of her colleague's texts.

Key words: Friederike Mayröcker, Elke Erb

Dubravka Zima

### **Anarchism and Poetry. Poetry of Peter-Paul Zahl in Croatian Translation**

This paper presents the reception of Peter-Paul Zahl's poetry in Croatian translation. First, the author is presented in the context of his time, then the different phases of reception are discussed. The focus of the reception as well as of the present paper is the anarchistic and politically engaged orientation of Zahl's poetry.

Key words: Peter-Paul Zahl, poetry, politically engaged poetry

Clemens Ruthner

**Literary Proxy War in Serbia. Peter Handke and the Austrian ›Inability to Mourn‹**

This article outlines three problematic aspects of Handke's Yugoslavian travelogues. Firstly, in their strategic one-sidedness, they gloss over organized violence in Bosnia, in particular the Srebrenica genocide, rather than revealing anything else. Secondly, Handke develops stereotypes about the Balkans as a dream world in order to create a substitute sense of belonging for his shattered identity. Finally, Handke's positions are deconstructed in the context of the Austrian ›inability to mourn‹ by linking them to one of the primal scenes of the Second Republic: the scandal surrounding presidential candidate Kurt Waldheim in 1986.

Key words: Peter Handke, travelogue, Srebrenica, the Second Republic, Kurt Waldheim

Slavija Kabić, Eldi Grubišić Pulišelić

**»Mirror, Mirror on the Wall, in the Whole Country who is the Most German of them All?« Images of Germans, Jews, and Turks in Zafer Şenocak's Work**

The fictional and journalistic work of the German-Turkish writer Zafer Şenocak (b. 1961) is based on the premise that not only the Occidental Christian-Jewish cultural sphere, but also the Oriental, multilingual Muslim-Levantine one world should be included in today's multiethnic and multicultural German society. His experiences with two languages, homelands, cultures and traditions, situated between the foreign and one's own, are reflected in the destinies of his characters, who, during their wanderings between the Orient and Occident, never cease questioning their identities, their being Turkish, Jewish and German.

Key words: Zafer Şenocak, intercultural literature, identity

Milka Car

**The Worldliness of Documentary Literature. On the Documentary Method in the Novel *We Never Sleep* by Kathrin Röggla**

In the novel *We Never Sleep* (*wir schlafen nicht*) by Kathrin Röggla, worldliness is understood as an outcome of the documentary procedure: It is about the

demonstrative montage of reality particles in densely sequenced conversation transcripts. Using the analytical category of world literature, the discourses of globalization are conceived as »a confrontation with certain parts of reality« (Röggl), whereby the dialogues expose social regulatory mechanisms of contemporary ›shell institutions« (A. Giddens). By means of the portrayed globalization processes documentary literature attains the position of ›an international literary system« (Rosendahl Thomsen).

Key words: Kathrin Röggl, worldliness, world literature, documentarism, shell institutions

Jürgen Brokoff

### **Memory and Trauma in Herta Müller's Novel *The Hunger Angel***

This article explores intercultural writing on the example of Herta Müller and her novel *The Hunger Angel* (*Atemschaukel*). The relationship between the writing process and traumatic experiences takes a central position, also from a poetological perspective. In Herta Müller's texts, two themes can be observed that constitute the specificity of her writing: (1) an analytical examination of her own origins as a member of the German minority of the Banat Swabians, with the ›Nazi era« forming one of the focal points; (2) a ›damaged life« as a consequence of harassment by the Romanian secret service – a topic of Herta Müller's work persisting long after the end of the Ceaușescu dictatorship.

Key words: Herta Müller, *The Hunger Angel*, intercultural literature, Banat Swabians, Securitate, Nicolae Ceaușescu

Neva Šlibar

### **»In this No-Man's-Land of Words«. Transitional, Threshold, and Empty Spaces of the Border Crosser Jenny Erpenbeck**

Erpenbeck's subtle exploration of liminal spaces is analyzed in three works: In *The Old Child* (*Geschichte vom alten Kind*), the focus is on the occupation of threshold spaces and resistance to irreversible transitions. *The Book of Words* (*Das Wörterbuch*) stages the liminal space of language and memory as a prison of identity. The most complex thematization of liminality is contained in *The End of Days* (*Aller Tage Abend*): The ultimate border, death, is opposed by the imaginary, narrative, and memory, but the novel

focuses primarily on the apparent void, the other shore, and transition as a trans-lation. As a border crosser, Erpenbeck's poetic attention is directed at the unnoticed in-betweenness.

Key words: Jenny Erpenbeck, border, liminal space, identity

Marijana Jeleč

### **On the Potential of Children's and Adolescent literature for Achieving Transcultural Learning Objectives in Heterogeneous Learning Groups**

This article examines the potential attributed by transcultural didactics of literature to the use of children's and adolescent literatures on the topic of flight and cultural heterogeneity in the promotion of transcultural competence. Based on recent cultural-studies approaches to topics receiving increased attention today, the article examines Kathrin Rohmann's novel *Apple Cake and Baklava: A New Home for Leila* (*Apfelkuchen und Baklava oder Eine neue Heimat für Leila*, 2016) and Ursel Scheffler's novel *Zafira – A Girl from Syria* (*Zafira - Ein Mädchen aus Syrien*, 2016) in order to examine their potential and provide application-oriented suggestions for teaching German at the primary level.

Key words: teaching German as a foreign language, children's literature, adolescent literature, transcultural learning, Kathrin Rohmann, Ursel Scheffler

Svjetlan Lacko Vidulić, Christine Magerski

### **Authoritarian Narrative? Robert Menasse's *The Capital* between Manifesto and Novel of Ideas**

The paper examines the question of the genre to which Robert Menasse's novel *The Capital* (*Die Hauptstadt*, 2017) can be attributed. In the first part of the paper, the poetics of Menasse's oeuvre is analyzed with regard to its interweaving of factual and fictional narration, taking into special consideration his journalistic texts advocating a post-national European Republic. The second part starts from there and shows that the propagation of a post-national community, which is also pursued in the fictional mode, brings forth a text that is less in the tradition of the modern European novel of ideas, but can rather be defined as an ideological novel and therefore authoritarian fiction.

Key words: Robert Menasse, post-nationalism, ideological novel, authoritarian fiction



Jelena Spreicer

**Utopia and the ›new historic novel‹. Uwe Timm's *Ikarien***

The paper examines Uwe Timm's novel *Ikarien* (2017) by resorting to Marijan Bobinac's study *Suvremenost i sjećanje* (Memory and the Contemporary Age, 2018), in which he analyzes the historic novel from the 1990s to the present. The often narratologically complex portrayal of Nazi crimes, typical of the ›new historic novel‹, is in this case examined for its connection with utopian thought. Since the plot of the novel explores the question of how the historically authentic physician Alfred Ploetz (1860–1940) transformed from a convinced communist to a theorist of Nazi eugenics, the paper focuses on the possible connection between the concepts of ›utopia‹ and ›racial hygiene‹.

Key words: Uwe Timm, historic novel, Alfred Ploetz, utopia, Icaria, eugenics

Ulrich Dronske

**Between Traumatization and Expressive Individuality. On Tijan Sila's Debut Novel *Tierchen unlimited***

The aim of the paper is a reading oriented towards the novel's subject model, which does not situate its textual realities in the realistic register, but understands them as effects of the structures of the narrator's ego. In doing so, we encounter a traumatically grounded late-modern expressive ego whose claim to authenticity and self-realization deconstructs itself in a purely differential movement of deviation, transgression, and divergence while an omnipresent male neo-fascist subject is in the process of forcibly leveling all differences in a homogeneously constructed social space.

Key words: Tijan Sila, trauma, individuality

Goran Lovrić

**Between Origin and Destination. Literary Identity Localization in Saša Stanišić's Work**

Saša Stanišić's novels *How the Soldier Repairs the Gramophone* (*Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 2006) and *Where You Come from* (*Herkunft*, 2019) are one of the best-known examples of German-language migrant literature. These novels address both the war in Bosnia and Herzegovina and

its effect on the author and his family as well as the attempt to establish his identity in Germany. Stanišić also focuses on the position and definition of migrant literature, which he sees as part of national literature. In *Where You Come from*, he portrays his career path from a refugee child to a successful German-language author and questions the significance of origin for the creation of identity.

Key words: Saša Stanišić, migrant literature, war in Bosnia and Herzegovina, identity

Johann Georg Lughofer

### **A Southeastern Wind Blowing in the German-language Poetry Slam Scene**

It would be impossible to imagine the contemporary literary scene without poetry slam. Over the span of just a few decades, this format has become one of the most important literary events in the German-speaking world, where poetry slam succeeds in a unique way. In several respects, the German-language poetry-slam scene is the largest in the world. Poetry slam is particularly permissive regarding different languages and backgrounds. Therefore, in the German-language slam there have recently been several voices with Yugoslavian background. The article inspects their transcultural literary production and presents exemplary texts.

Key words: poetry slam



