Zagreber Germanistische Beiträge

2017

MUSIKALISCHES ERSCHREIBEN
HG.: BORIS PREVIŠIĆ

ISSN 1330–0946
CODEN ZGBEEY
UDK 803.0+830

26

ZAGREBER GERMANISTISCHE BEITRÄGE

26/2017

INHALT

MUSIKALISCHES ERSCHREIBEN

Boris Previšić
Literarisch-musikalische Schnittstellen zwischen Zeit und Raum. Einleitung zum Themenschwerpunkt 5

Andreas Bäumler
Latenter Krieg auf klassischen Friedensinseln. Räumliche Projektionen und akustische Trigger in Ulrich Bechers *Murmeljagd*. 21

Stefan Schmidl
Musikalisches Erschreiben. Reflexionen zur klanglichen Weltkonstitution am Beispiel von Blagoje Bersas *Sunčana polja* 39

Christian Kirchmeier
›Tjam patram‹. Musikalische Poetik beim frühen Brecht 49

Oliver Jahraus
Wie dirigiert man Bruckner in den Grenzen von ’42? Autorschaft als Macht im Resonanzraum von Musik am Beispiel von Helmut Kraussers Roman *UC*. . . 75

Mario Grizelj
Die Auferweckung des Lazarus. Die Anhermeneutik des Ohrs, der singende Jesus und der Chor bei Johann Gottfried Herder 93

Davor Beganović
Musikalische Spiele im Raum und in der Zeit. Vladan Desnicas *Proljeća Ivana Galeba* 117

Anna Hodel
Jenseits des Nationalen. Der ›Kolo‹ als identitätstopographierende (Tanz-)Figur in den südslawischen Romantiken 131

Claudio Steiger
Eine »innerlich und räumlich weitläufige Komposition«. Musik, Zeit und Raum in Thomas Manns *Der Zauberberg* 149

Irina Wutsdorff
»Musik ist Bewegung«. Zu Momenten des Musikalischen in Andrej Belyjs literarischer Gestaltung apokalyptischer Erwartung 169

Martin Schneider
»Auschwitz hin, Supermarkt her«. Das musikalische Erschreiben der Gesellschaft der 1970er Jahre in Eckhard Henscheids *Die Mätresse des Bischofs* 189

VARIA

Anmerkung zum Thema *Leopold von Sacher-Masoch*: Die Beiträge von A.-D. Ludewig und S. Kurz sind im Zusammenhang mit einem Studientag zu Leopold von Sacher-Masoch (1836–1895) zum 180-jährigen Geburtsjubiläum des Autors entstanden. Der internationale Studientag wurde von Maja Zorica Vukušić und Stephan Kurz organisiert und fand am 25. November 2016 an der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb statt.

Stephan Kurz
Vom *Symposion* zum *Werther*. Zur Gattungskonstitution von Sacher-Masochs Briefnovelle *Die Liebe des Plato* 211

Anna-Dorothea Ludewig
»Braut des hohen Liedes«. ›Jüdinnenbilder‹ im Werk von Leopold von Sacher-Masoch 233

Alexander Ritter
Trivialisierung der moralischen Schau Bühne. Unterhaltungstheater und europäischer Kulturaustausch um 1800 253

Marija Lütze-Miculinić, Mirela Landsman Vinković
Wie gut beherrschen Germanistikstudenten und Deutschlehrer in Kroatien die Unterrichtssprache Deutsch? Eine Erhebung der aktuellen Sachlage 277

BESPRECHUNGEN

Daniela Kirschstein: *Writing War. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 303

Hans Richard Brittnacher, Irmela von der Lühe (Hgg.): *Kriegstaumel und Pazifismus. Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2016 311

Elisabeth Grabenweger: *Germanistik in Wien. Das Seminar für Deutsche Philologie und seine Privatdozentinnen (1897–1933)*. Göttingen: De Gruyter 2016 317

Franz Karl Stanzel: *Die Typischen Erzählsituationen 1955–2015. Erfolgsgeschichte einer Triade*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015. . 323

BIBLIOGRAFIE

Blaženka Klemar Bubić
Bibliografie der Zeitschrift »Zagreber Germanistische Beiträge«: 25 Jahre (1992–2016) 329

ABSTRACTS IN ENGLISH 383

MUSIKALISCHES ERSCHREIBEN

Boris Previšić | Universität Luzern, Boris.Previsic@unilu.ch

Literarisch-musikalische Schnittstellen zwischen Zeit und Raum

Einleitung zum Themenschwerpunkt

Als Gründungsmythos muss die Gleichursprünglichkeit von Musik und Dichtung gar nicht bemüht werden.[1] Denn die Affinität zwischen den beiden Zeitkünsten ist kaum zu übersehen.[2] Die mediale Übersetzungsleistung scheint keinen großen Kraftakt zu bedeuten, weil sich sowohl Musik als auch Literatur der zeitlichen Dimension fügen oder umgekehrt letztere durch die ersteren bestimmt wird. Dennoch kann bereits Augustinus die Frage nach der Zeit nicht einfach beantworten. Bereits das Bild des Zeitstrahls, der von der Vergangenheit in die Zukunft weist, will dem Philosophen und Kirchenvater nicht einleuchten. Denn beide Zeitbegriffe bezeichnen keine Realitäten, keine ›res ipsae‹, da sie nur in der Gegenwart abrufbar seien. Die der Zeit zugewiesenen Entitäten seien nur verbale Einheiten, welche auf Bildern basieren, die, als sie durch unsere Sinne zogen, im Geist eigentliche Spuren hinterlassen haben.[3] Die Präsenz verweist bereits auf etwas Räumliches, welches abbildbar ist – auch wenn ›nur‹ in unserem Geist als eigene Topographie.

1 Vgl. zur ›mousiké‹ als Einheit zwischen Sprache, Vers, Musik und Tanz im klassischen Griechenland bei Georgiades: *Musik und Rhythmus bei den Griechen,* S. 41.

2 Georgiades: *Nennen und Erklingen.* E. T. A. Hoffmann konzentriert sich auf das dynamische Moment der Zeitlichkeit der Musik, wenn er in der Besprechung der 5. Symphonie Beethovens von einem »fort und fort steigenden Klimax« der Komposition spricht. Hoffmann: *SW 2.1*, S. 55.

3 »[V]erba concepta ex imaginibus earum, quae in animo velut vestigia per sensus praetereundo fixerunt«. Augustinus: *Confessiones / Bekenntnisse*, Elftes Buch, S. 636.

Vergangenes und Zukünftiges lassen sich somit erst dann in Worte fassen, wenn sie vergegenwärtigt werden.[4] Die physische Absenz verunmöglicht die Messbarkeit von Zeit. Doch in der Folge vollzieht Augustinus einen wichtigen Doppelschritt: Erstens verräumlicht er die zu messende Zeit, wenn er fragt: »Was aber messen wir, wenn nicht die Zeit in irgendeiner [Raum-] Ausdehnung?«[5] Zweitens bringt er das zu messende Vorübergehende aber nicht in eine spezifische Zeit-Raum-Relation, sondern bindet es auf die einzige Realität der Zeit zurück, auf die Länge der Wortsilbe, einzige aber auch nur relativ messbare Referenz der Quasi-Spuren im Gedächtnis: »So messen wir ja offenbar mit der Dauer einer kurzen Silbe die Dauer einer langen«.[6]

Obwohl sich Augustinus des Zirkelschlusses bewusst ist, Messbarkeit nur mit etwas Relationellem in Beziehung zu setzen, und das vorläufige Fazit zieht, Zeit definitiv nicht messen zu können, verdeutlichen seine Gedankengänge die poetologische Implikation von Sinneserfahrung und Erinnerung, aber auch von Konzeptualisierung und Verbalisierung. Zeit realisiert sich nur durch sich selbst unter der Prämisse räumlicher Konkretisierung. In diesem Sinne bekommt Bachtins Chronotopos eine neue Sinndimension: Nicht nur realisiert sich Zeit im Raum, sondern Zeit wird ebenso erst in ihrer Verbalisierung sinnliche Erfahrung des Menschen als »Raumzeit«.[7]

Auf dieser Grundlage versteht man Moses Mendelssohns Einwand gegen Lessings Alleinstellung der Dichotomie zwischen »Malerey und Dichtkunst«, wenn er präzisiert, die Musik sei »der Malerey […] schnurstraks entgegengesetzt«: »Allein sie [die Musik] erlaubet nicht den geringsten Eingrif [sic] in das Gebiete des Raumes«.[8] Dem Paragone zwischen Raum- und Zeitkunst ist ein zweiter unterlegt: Offenbar ist innerhalb der Zeitkünste die Musik noch ›zeitlicher‹ als die Dichtung.[9] Oder genauer formuliert: Dichtung ist höchstens in ihrer desemantisierten Klanglichkeit reine Zeitkunst, denn bereits ihre Semantik zielt auf Erinnerungs- und Konzeptualisierungsräume. Und dennoch ergibt sich daraus ein doppelter Einwand: Zum einen werden Text und Partitur in der Regel linear in der

4 »[P]raesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris« (ebd., S. 641f.).

5 »[Q]uid autem metimur nisi tempus in aliquo spatio« (ebd., S. 644).

6 »Sic enim videmur spatio brevis syllabae metiri spatium longae syllabae« (ebd., S. 654).

7 »[D]as Erleben selbst, [das] Empfinden der Raumzeit liegt tiefer in ihm [im Menschen] als alles, was man erlernen und wissen kann, und deshalb kann er sein Erleben der Raumzeit nicht nach Wunsch oder auf Bestellung falsifizieren, ändern, formen, genausowenig wie seinen Fingerabdruck.« (Karahasan: *Die Schatten der Städte,* S. 30)

8 Mendelssohns Anmerkung zum dritten Paralipomena als Entwurfsbruchstück für den späteren Teil des ersten Teils des Laokoon (1766) findet sich bei Lessing: *Laokoon,* S. 216.

9 Zur Differenz innerhalb der Zeitkünste Musik und Dichtung s. Walter: *Musik und Sprache,* S. 29.

Zeit gelesen. Das Grundmuster ihres Aufschreibesystems, aber auch ihres Rezeptionsvorgangs ist strukturparallel.[10] Sobald der Text in der Vorstellung oder in der Realität der Vorlesesituation als Phonem realisiert wird, wird er zur Partitur.[11] Zum anderen entfalten Literatur wie Musik – jenseits ihrer semantischen Referentialität – in ihrer Klanglichkeit ganz eigene Räume: so genannte ›Soundscapes‹.[12]

Das Bewusstsein davon durchdringt die Literatur – und nicht nur die Poesie, welche ihre Daseinsberechtigung aus der inneren Referenz von Klang und Rhythmus des ›signifiant‹ gewinnt. Das Gleiche gilt für das Theater – welches bereits in seiner möglichen Einheit von Handlung, Zeit und Ort einen Raum beansprucht, eine Bühne, welche die (imaginierte) Welt darstellt – oder für das Epos, welches sich auf Räume bezieht und sie imaginiert. Dass insbesondere poetisch-dramatisch-epische Mischformen für klangliche Realisierungen unterschiedlicher Räume am fruchtbarsten sind, wird an den literarischen Beispielen, welche in diesem Band vorgestellt werden, besonders deutlich.

Der Themenschwerpunkt *Musikalisches Erschreiben. Topographien der Literatur* ist zweiteilig und eröffnet vier Felder, welche zwar spezifische Produktions- und Rezeptionsmöglichkeiten anbieten, gleichzeitig aber auch voneinander abhängen. Der erste Teil des Titels, das musikalische Erschreiben, bezieht sich auf eine musikalische Poetologie, welche in der jüngeren Literaturtheorie intermedialer Verflechtung einerseits unter ›Showing‹, andererseits unter ›Telling‹ rubrifiziert wird: Indem musikalische Qualitäten auf die Literatur übertragen werden, übernimmt sie selber die musikalische Funktion und zeigt sich als Musik (›Musikalisches erschreiben‹);[13] indem sie von Musik erzählt, ist Musik als Thema präsent (›Erschreiben von Musikalischem‹).[14] Der zweite Teil des Titels fokussiert mehr auf Rezeptionsbedingungen und Rezeptionsüberlegungen der Literatur: Während sich die Literatur im autoreferentiellen Gestus eine eigene musikalische Struktur verleiht (›Topographien der Literatur‹),[15] werden neue Räume heteroreferentiell akustisch formiert (›topographierende Literatur‹).[16]

10 Barthes: *S/Z,* S. 35f.

11 Previšić: *Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur,* S. 43.

12 Zur definitorischen Grundlegung von ›Soundscapes‹ s. Schafer: *Klang und Krach.*

13 Die Literaturwissenschaft spricht in diesem Fall gemeinhin von ›Showing‹. S. dazu Wolf: *Musik in Literatur: Showing.*

14 Die Literaturwissenschaft spricht in diesem Fall gemeinhin von ›Telling‹. S. dazu Lubkoll: *Musik in Literatur: Telling.*

15 S. dazu nochmals Barthes: *S/Z,* S. 35f.

16 Schaffer spricht von natürlicher und ländlicher »Lautsphäre«. Schaffer: *Klang und Krach,* S. 23–96.

Man kann in diesem Kontext an imaginäre Landschaften denken, welche rhythmisiert und sonorisiert sind und gleichzeitig zurückverweisen auf einen doppelten Imaginationsraum der Literatur selbst, der musikalisch erschrieben ist, indem er Musikalisches beschreibt – wie das Peter Weber in seinem Roman *Silber und Salbader* tut.[17] Eine zweite Möglichkeit bietet sich in der Verschichtung zweier Topographien, so dass die Landschaft selbst neu rhythmisiert und so literarisch erfahr- und erzählbar wird. Exemplarisch dafür ist Peter Handkes *Bildverlust,* in dem die iberische Sierra de Gredos kulturell mit dem balkanischen Grenzland zwischen europäischem Zentrum und osmanischer Einflusssphäre überblendet wird.[18]

Eine weitere Variante ergibt sich aus einer musiktheoretischen Strukturierung und Reflexion des Erzählten. Das in dieser Weise Erschriebene durchzieht nicht nur eine eigene Rhythmisierung im Sinne der Topographie der Literatur, sondern topographiert Landschaft neu – wie im Falle von Kevin Vennemanns *Mara Kogoj*. In diesem Roman wird ein ›Oral History‹-Projekt von zwei Kärntner Slowenen über einen Deutschnationalen erst in der Einspielung eines musiktheoretischen Diskurses zur Musik von Mahler richtig konturiert.[19] Eine weitere Möglichkeit bestünde darin, wenn das musikalisch strukturierte Erschreiben sich nicht nur selber in musikalischen Metaphern und Literaturtopographien thematisiert, sondern sich gleichzeitig eine eigene Topographie erschreibt – die etwa Robert Walsers *Mikrogramme* auszeichnet.

Bereits diese angedeuteten Beispiele aus der Literatur bewegen sich nicht ausschließlich in einem der vier skizzierten Felder. Ebenso zeichnen sich die Fallstudien dadurch aus, dass sie gleichzeitig mehrere Felder durchqueren. Dies spricht nicht nur für das hohe Korrelationspotential zwischen den Feldern, sondern auch für die hohe Wertigkeit der untersuchten Literatur und der Literaturanalysen selbst. Wie anhand der eingegangenen Fallstudien und literarischen Beispiele deutlich wird, zeugt das Bemühen um die Verschränkung der verschiedenen Ebenen auch von einer Positionierung in einem jeweils spezifischen kulturellen Grenzraum, den es literarisch zu durchleuchten und auszuloten gilt.[20]

17 Previšić: *Acoustic Micro- and Macroephemerities in Literature*. Allgemein zu imaginären Räumen in der Literatur vgl. Hennig: *Das andere Labyrinth*.

18 Previšić: *Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten*.

19 Dabei handelt es sich in erster Linie um Adornos Aufsatz *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* aus den Jahren 1961 und 1963. Vgl. dazu Previšić: *Engagierte Literatur heute.*

20 Dabei geht es weniger um den kulturwissenschaftlich diskutierten Begriff der Peripherie, sondern um die Imagination eines Schwellenraums im Sinne Lotmans. Vgl. dazu Frank u.a. (Hgg.): *Explosion und Peripherie.*

Damit bieten Musik und Musikalität in der literarischen Produktions- und Rezeptionsästhetik methodische Ansätze, die wiederum kulturwissenschaftlich fruchtbar gemacht werden können.[21] Dass sich alle literarischen Beispiele der Beiträge explizit auf sprachlich-kulturelle Hybrid- und Schwellenräume des deutschsprachigen und (süd-)slawischen Raums auch in historischer Perspektivierung beziehen, ist sicherlich nicht zufällig. Vielmehr ist das musikalische Erschreiben symptomatisch für eine Literatur, welche das Verhältnis zwischen Raum, Zeit und Text nicht auf essenzialisierende Containerbegriffe reduziert, sondern auf dem Hintergrund unterschiedlicher Kollektivnarrative[22] die spezifische topographisch-kulturelle Komplexität in musikalischen Schreibprozessen wie Resonanzen, Rhythmisierungen und Polyphonisierungen zu erfassen sucht.

Das musikalische Erschreiben

Mit diesem Fokus steht der Schreibprozess im Mittelpunkt, der musikalisch, d.h. in erster Linie durch seine klangliche Qualität der Sprachlichkeit, geleitet wird. Denn die Textgenese unterliegt nicht nur visuellen, haptischen und technischen Bedingungen des Schreibens (wie Papier, Bildschirm, Tinte, Schreibmaschine etc.), sondern ebenso klanglichen Parametern.[23] Dafür ist die Dichtung die Paradigmengeberin par excellence, in der klangliche Figuren und Strukturen (wie Assonanz, Paronomasie, Metrum, Rhythmus etc.) den literarischen Sinn leiten. Es ist des Schamanen und des Liedtexters Songlinie, welche episches Erzählen und literarisches Schreiben steuert.[24] Es sind klangliche Bedingungen der Sprache, welche bestimmten literarischen Formen ihr spezifisches, auch sichtbares Kleid verpassen. Folgt man Herders Einordnung des Gehörsinns zwischen distanziert-kaltem Sehsinn und unmittelbarem Tastsinn,[25] so kommt der Musik eine Mittlerfunktion zu, welche nicht auf rationales Verstehen abzielt, sondern auf begeisternde Erfahrung. Das Akustische spielt somit das Uneindeutige ein und verleiht

21 In Bezug auf den produktionsästhetischen Aspekt von Raum weiterhin zentral ist Lefebvre: *La production de l'espace*. Zum rezeptionsästhetischen Aspekt Wenzel: *Räume der Wahrnehmung*.

22 Dabei ist im Anschluss an Aleida Assmann das Erzählen nach Albrecht Koschorke als »privilegiertes Medium der kollektiven Gedächtnisbildung« gemeint. (Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 219)

23 Wie bereits festgehalten, sind ein prominentes Beispiel Robert Walsers *Mikrogramme*. Vgl. Previšić: *Acoustic Micro- and Macroephemerities in Literature*.

24 Bourquin: *Schreiben über Reisen*, S. 153–165. Zum Verhältnis zwischen Erzählen und Zeit ist weiterhin Ricœur: *Temps et récit* zu nennen.

25 Herder: *Viertes kritisches Wäldchen,* S. 292.

der Schrift unter ihrer visuellen Oberfläche Tiefe, indem die Leidenschaften über das (innere) Ohr direkt angesprochen werden.

Dass Herder diese Sinneshierarchie in seiner Theologie anzuwenden weiß, macht **Mario Grizelj** in seinem Beitrag zu Herders Anhermeneutik des Ohrs stark. Was zunächst für eine protestantische Theologie paradox erscheint, nämlich ihr immenses Interesse an der johanneischen Lazarusperikope, kommt im musikalischen Erschreiben auf den Prüfstein: Denn so unerklärlich und unbegreiflich dieses Wunder auch zu sein scheint, so sehr soll es Gegenstand christlicher Erfahrung werden. Hält Herder die Auferweckung des Lazarus in einem zu vertonenden Kantaten-Libretto fest, so interessieren ihn die klanglichen Qualitäten des Dargestellten. Und weil der Musik die Vermittlungsaufgabe zukommt, etabliert sich das Musikalische als genuin hybrides Medium.

Selbst in identitären Selbstbeschreibungen des südslawischen Raums, der sich im langen 19. Jahrhundert mit der imperialen Beeinflussung entwickelt und gleichzeitig davon zu emanzipieren versucht, übernimmt das musikalische Erschreiben ebenso die Mittlerrolle zwischen semantischer Ernsthaftigkeit und klanglicher Leichtigkeit ein. So untersucht **Anna Hodel** die Dichtung des bei den südslawischen Völkern beliebten Rundtanzes, des so genannten Kolo, den die regionale politische Elite als Volkstanz konstruiert. In einem solipsistischen Prozess generiert die Beschreibung des Kolo in seiner lyrisch-rhythmischen Klanglichkeit wiederum den Kolo selbst. Damit wird gleichzeitig deutlich, wie sehr das Musikalische auf zeitliche Ephemerität abzielt. So sehr die nationale Selbstkonstituierung im zentraleren Europa in ihrer exkludierenden Form im Laufe des 19. Jahrhunderts zusehends erstarrt, so spielerisch und so inkludierend wird sie im Kolo noch konstituiert.

Entsprechend ist auch das musikalische Erschreiben Dalmatiens noch in diesem zukunftsoffenen und inkludierenden Sinne zu verstehen: Folgen wir den Ausführungen von **Stefan Schmidl**, so nutzt der Komponist Blagoje Bersa in seiner symphonischen Dichtung *Sunčana polja (Sonnenfelder,* 1919) textliche und musikalische Elemente, um die Sehnsuchtslandschaft, welche an Hermann Bahrs Dalmatienbeschreibung erinnert,[26] direkt erfahrbar zu machen. Verschiedene musikalische Traditionen, diejenige der Pastorale oder der katholischen Liturgie, verstärken den bereits durch Petar Preradović literarisch vorgezeichneten transzendentalen Raum. Dabei tritt aber das der Programmmusik zugeschriebene Element reiner Illustration in den Hintergrund. Vielmehr ist sie Anlass für eine erweiterte Imagina-

26 Bahr: *Dalmatinische Reise*.

tion – wie sie bereits Berlioz in seiner *Symphonie fantastique* architextuell vorlegt. Die Landschaft wird bei Bersa zum Programm für eine erwachende Nation, welche ihrerseits nicht möglichst genau, sondern – strukturparallel zu Herders Musikkonzeption – möglichst breit in der sinnlichen Erfahrbarkeit anschlussfähig sein soll. Das musikalische Erschreiben ist somit Garant eines neuen utopischen Raums.

Irina Wutsdorff zeigt in ihrem Beitrag zur 1902 erfolgten Erstpublikation *Zweite Symphonie, die Dramatische* von Andrej Belyj auf, wie sich das literarische Werk kompositorisch als Netz von klanglichen Wiederholungsstrukturen konstituiert. Dafür folgt das symbolistische Werk einer ihm eigenen Phonetik. Und dennoch ist dieses auf die Doppelstruktur von reiner Klanglichkeit und referentiellen Bezügen angewiesen. Erst dadurch werden neue Sinnbezüge überhaupt möglich und das literarische Medium in seiner Eigenheit ausgelotet. Wie **Davor Beganović** in seinem Beitrag zu Vladan Desnicas wichtigstem Roman *Proljeća Ivana Galeba* (*Die Lenze des Ivan Galeb,* 1957) mit einem Hinweis auf poetologische Überlegungen des Autors ausführt, leiten die Rhythmisierung der Ereignisfolgen und die Sorge um die Musikalität der Phrase das Schreiben des Autors: »Wahrscheinlich ist es mir noch nie passiert, dass ich einen einzigen Satz gedruckt habe, ohne ihn nicht vorher bis zu dreißig Mal laut ausgesprochen gehört zu haben – aus eigenem oder fremdem Mund.«[27]

In Eckhard Henscheids Gesellschafts- und Gegenwartsroman *Die Mätresse des Bischofs* (1978) folgt das Erzählen in erster Linie einer musikalisch-akustischen Spur, wenn – wie **Martin Schneider** unterstreicht – rhetorische Klangfiguren wie Assonanz und Paronomasie das Erschreiben von der in der Wirklichkeit eingelagerten Vergangenheit zu lenken scheint. Überlagert wird die erzählerisch-klangliche Anverwandlung des Stoffs von einer zweiten Ebene musikalischen Erschreibens, wenn Gedichte in ihrer klanglichen Konzentration den Erzählfluss wiederum unterbrechen. Musikalisches Erschreiben ist also nicht einfach als reflexhaftes Befolgen einer akustischen Spur, sondern gleichzeitig als intermittierendes Reflexionsmoment zu verstehen, welches in die Erzählstruktur nicht nur eine ›mise en abyme‹ einzieht und damit auf den Konstruktionscharakter des Erschriebenen verweist, sondern gleichzeitig einen Raum öffnet, der am sinnlichen Erfahrungshorizont aufseiten der Rezeption anschließt und diesen Horizont erweitert. Doch bevor wir auf die musikalische Konfiguration von Räumlichkeit eingehen, widmen wir uns dem konkret Musikalischen, wie es in Erzählwerken thematisiert wird.

27 Desnica: *Hotimično iskustvo*, S. 81. S. den Beitrag von Davor Beganović in diesem Band.

Das Erschreiben von Musikalischem

Musik ist in ihrer ganzen thematischen Breite außergewöhnlich oft Gegenstand literarischer Deskription. Dabei geht es weniger um Konzertszenen oder Musikerpersönlichkeiten, sondern um musiktheoretische bzw. musikphilosophische Diskurse, welche ins literarische Material eingelagert werden. Die musikalische Szene im weiteren Sinn, die Musik als metaphorischer und metonymischer Ausgangspunkt, bildet oftmals den Nukleus literarischer Bilder und Plots. Die Musik wird dadurch Ursprung literarischer Fantasie, aber auch einer ganz eigenen literarisch-musikalischen Kontrapunktik. So zeichnet **Christian Kirchmeier** in seinem Beitrag zur musikalischen Poetik beim frühen Brecht nach, wie in der Kooperation zwischen Autor und Komponist, zwischen Brecht und Weill, ein eigener und eigenständiger musikalischer Gestus von Bachs Passionen und Mozarts Opern her gedacht und appliziert wird. Doch wie schon in der Programmmusik übernimmt auch hier die Musik keineswegs einfach die ›dienende Rolle‹ einer verstärkenden Illustration, sondern bildet einen Gegenpart zum literarischen Text. Damit wird eine ›Gesamthaltung‹ artikuliert, welche die zuvor eruierte Reflexion zwischen Text und musikalischer Komposition ansiedelt.

In Thomas Manns *Zauberberg* (1924) ist das Musikalische bereits in Form der stets wiederkehrenden sonntäglichen Kurmusik omnipräsent. Doch wie **Claudio Steiger** in seinem Beitrag feststellt, ist Musik gleichwohl mehr: Sie ist einerseits als Chiffre konservativer Innerlichkeit als Erbe des 19. Jahrhunderts zu lesen, wobei konkret neben Schumann vor allem französische Komponisten herbeizitiert werden. Andererseits wird Musik gleichwohl vom technischen Wandel erfasst: Das Grammophon, mit dem Hans Castorp als DJ avant la lettre hantiert, bildet den Bezugspunkt – wobei wiederum die »Atmosphärilien« eines »abgelaufenen Zeitalters« heraufbeschwört werden.[28] **Andreas Bäumler** konzentriert sich in Ulrich Bechers *Murmeljagd* (1969) in erster Linie auf die Akustik des Ersten Weltkriegs, welche bei Thomas Mann die Leerstelle konfiguriert. Der Gebirgskrieg zwischen Österreich-Ungarn und Italien (und den jeweils Verbündeten) formt gerade wegen des äußerst coupierten Geländes eine eigene Akustik: Hier kommt es zur »Mobilisierung des Ohrs«; die Front wird zur akustischen »Aufmerksamkeitsfront«. Entsprechend stellt diese Akustik das eigentliche Einfallstor der Retraumatisierung in der idyllischen Engadiner Hochgebirgslandschaft dar.

28 Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 25. Vgl. dazu den Beitrag von Claudio Steiger in diesem Band.

In Vladan Desnicas Roman ist es wiederum konkret die Musik, welche das thematische Setting bestimmt. Nicht nur steht eine gescheiterte Musikerfigur – Ivan Galeb – im Zentrum; **Davor Beganović** zeichnet nach, wie Musik Evokationsmedium für die Erinnerung an den früh verlorenen Vater und, allgemeiner, jeweils Auslöser einer eigenen ›Recherche du temps perdu‹ wird, wenn z.B. der Hauptprotagonist auf dem Dachboden, Sinnbild par excellence für das Latenzgedächtnis, eine Violine entdeckt. Auch bei Henscheid ist – wie **Martin Schneider** zeigt – Musik nicht mehr im romantischen Sinne Sprache des Transzendent-Unsagbaren, sondern stets Indikator semantischer Dichte, die auf den politischen Kontext der Kriegs- und Nachkriegszeit abzielt. Dadurch, dass der Text ständig aus Opern zitiert, ist die Musik latente Bedeutungsträgerin, so dass der Roman einer Partitur gleicht. Ebenso präzisiert Helmut Kraussers Roman *UC* (2003) dasselbe historische Erbe Deutschlands. **Oliver Jahraus** geht in seinem Beitrag dazu von der Bemerkung des Erzählers aus, die Hauptfigur – ein Dirigent, der Karajan am nächsten kommt – würde Strauss und Bruckner in den reichsdeutschen Grenzen von 1942 dirigieren. Wie sich herausstellt, ermöglicht der thematisierte mediale Wechsel von der Literatur zur Musik, den vorliegenden Roman und seine Autorschaft genauer in den Blick zu bekommen. Für das musikalische Werk steht Bruckners ›Unvollendete‹, die Symphonie Nr. 9: Statt dem fehlenden Satz werden Richard Strauss' *Metamorphosen* (1944/45) direkt angehängt. Dadurch entsteht auf der werkimmanenten Ebene eine neue Dynamik, welche sich dem abschließenden Impetus der Symphonie entzieht. Das endgültige politische Statement von Richard Strauss, der trotz seinen Verwicklungen ins NS-Regime von der kriegerischen Expansion nichts hielt, erweist sich als poetischer Motor, der es möglich macht, mit der Geschichte im Roman nicht abzuschließen, sondern diese weiter zu entwickeln und ihre Folgen weiterhin zu bedenken.

Topographien der Literatur

Das musikalische Erschreiben manifestiert sich meist in einer sichtbaren Textanordnung, wie sie in der Gedichtform am besten zum Vorschein kommt. Doch auch Erzähltexte topographieren unsichtbar rhythmisch und klanglich. Das ›signifiant‹ des sprachlichen Zeichens bildet Kontinuitäten, welche sich selbst schon als Sinnebene konstituieren. Obwohl in diesem dritten Feld ein Übergang von einer konkreten zu einer imaginären Topographie der Literatur beschrieben wird, sind beide Topographien entscheidend für die Sinnbildung und Selbstreflexion des in der Literatur Verhandelten.

Mario Grizelj macht einsichtig, warum sich Herder – im Unterschied zu Klopstock – dafür entscheidet, im Sinne seiner anthropologischen Religionstheologie Jesus selbst auf die Bühne zu bringen. Weil dem Musikalischen (natürlich wiederum ausgehend vom Ohr als Mittel- und Mittlersinn) die Mittlerfigur zwischen Jenseits und Dieseits zukommt, hat sich der Gottmensch genau dieses Mediums anzunehmen. Musik präzisiert die Literatur also dort, wo das Literarische im Zustand des rein rationalen Interpretatem verharrt. Die Musik eröffnet auf diese Weise der Literatur neue Topographien. Und letztlich ist es in Herders Schrift *Cäcilia* aus dem Jahr 1793 der Chor, der sich jeglicher Repräsentation von etwas anderem entzieht: »Es sind reine, unsichtbare Stimmen, die unmittelbar mit unserm Geist und Herzen reden.«[29] Und dies nicht nur in theologischem Sinn, sondern wie schon in der antiken Tragödie: als literarisches Medium. **Irina Wutsdorff** unterstreicht zum einen Belyjs Unentschiedenheit zwischen Vers und Prosa, wobei vor allem die visuelle Textanordnung, welche wegen der Nummerierung Psalmversen gleicht, entscheidend ist. Zum anderen etabliert sich ein leitmotivisches, in seiner begrifflich-klanglichen Doppelung den Gesamttext strukturierendes Netz. Damit kommt er Mallarmés ebenso symbolistischem *Coup de dés* (1897) nahe, wo die typographische Differenzierung und die Selbstbeschreibung einen eigenen Schriftraum abzirkeln und erschaffen.

Wenn Musik bei Brecht die Handlung unterbricht, so topographiert sie die Bühne neu, indem sich der Theaterraum selbst verändert. **Christian Kirchmeier** zieht daraus den Schluss, dass sich die räumlich vollzogene Trennung zwischen gesprochenem und gesungenem Wort insbesondere auf die ästhetische Zeitdimension überträgt. Der Paragone der Zeitkünste wird also dafür genutzt, sich dem Zuschauer und Zuhörer hinzuwenden, ihm *seinen* Raum zuzugestehen. Thomas Mann wiederum wehrt sich gegen den Vorwurf der »Kompositionslosigkeit« seines Buchs *Der Zauberberg*.[30] Ihm geht es – wie **Claudio Steiger** aufzeigt – weder darum, die Klanglichkeit der Sprache als Musik in eine literarische Partitur zu übertragen, noch darum, eine bestimmte musikalische Großform auf den Roman zu übertragen. Vielmehr arbeitet der Autor an einer explizit nicht musikalischen Leitmotivik (wobei festgehalten wird, inwiefern dieser terminus technicus zu Unrecht der Musik und nicht der Literatur zugerechnet wird), indem er dieses Mittel genuin literarisch stilistisch verwendet, wodurch die Literatur in Abgrenzung von der Musik eine Eigentopographie ausbildet.

29 Herder: *Cäcilia*, S. 315. Vgl. dazu den Beitrag von Mario Grizelj in diesem Band.

30 So im Brief an Ida Boy-Ed; Mann: *Briefe III*, S. 250. Vgl. dazu den Beitrag von Claudio Steiger in diesem Band.

Topographierende Literatur

Fiktive oder reale Landschaften werden in der literarischen Ekphrasis oftmals akustisch verhandelt und so erfahrbar gemacht. Dieser Sachverhalt steht sicherlich in direkter Korrelation mit einer symptomatischen ›mise en abyme‹, welche die musikalischen Paradigmen der Literatur medial neu verhandelt, vom akustischen auf den visuellen Kanal wechselt und die textimmanente akustische Topographie der Literatur in eine Literaturtopographie ›hors texte‹ wandelt.[31] Der südslawische Rundtanz, der Kolo, führt uns exemplarisch vor Augen, wie Identitätstopographie konstruiert wird. Sie ist – so **Anna Hodel** – hochgradig egalitär und plural gedacht und beansprucht damit nicht völkische Exklusivität, sondern interessiert sich – in Absetzung von der imperial geprägten, hierarchisch geordneten Imperialmacht, sei sie osmanisch oder habsburgisch – für eine möglichst dehierarchisierte Gesellschaftsstruktur, welche wiederum im Rhythmus und Klang der erfundenen nationalen Zugehörigkeit performativ zum Ausdruck kommt.

Ebenso zeichnet **Stefan Schmidl** am Beispiel von Blagoje Bersas *Sunčana polja* nach, dass Landschaft erst im intertextuellen Verhältnis ihre Eigenart ausbildet. Die Assoziation mit Homers Zwölftem Gesang der *Odyssee,* mit der Überblendung Dalmatiens auf die Insel Thrinacia, auf der Helios seine Rinder weiden lässt, konfiguriert die Landschaft als doppelten textuell-topographischen Palimpsest.[32] Auch hier zeigt sich wiederum, wie musikalisierte Literatur, aber auch Literatur im Allgemeinen, Räume nicht mimetisch abzubilden versucht, sondern historische Zeit zu Raum umformt. Geradezu prototypisch für diesen Vorgang ist Manns *Zauberberg*: **Claudio Steiger** legt dar, wie der »Berghof« zwar heterotopisch topographiert wird; gleichzeitig bildet aber dieser Ort den Fixpunkt, in dem sowohl die erzählte Vorkriegszeit von 1907 bis 1914 als auch die Erzählzeit des Autors von 1912 bis 1924 stillgestellt und verräumlicht wird. Die Zeitlinien, die Melodien, die sich stets widersprechenden Einzelstimmen Settembrinis, Napthas, Mynher Peeperkorns etc. werden nicht in ein sinnvolles polyphones Geflecht überführt, sondern in einem dissonanten Akkord als kontrafaktischem Kontrapunkt zum Beginn des Ersten Weltkriegs eingefroren.

Im Unterschied zu den übrigen analysierten Fallbeispielen kommt dem Raum in Andrej Belyjs Erstlingswerk eine andere Funktion zu, wie **Irina**

31 Zentral nicht nur zur akustischen, sondern zur allgemeinen literarischen Konstruktion von Räumen ist der Sammelband von Stockhammer (Hg.): *TopoGraphien der Moderne*.

32 Dabei lässt sich die bereits bei Genette: *Palimpsestes* metaphorisch gebrauchte Figur vom Text auf den Raum übertragen.

Wutsdorff darlegt. So werden zu Beginn verschiedene apokalyptische Großstadträume (von Moskau) evoziert. Sinnbildung erzeugt Belyj zusehends durch die Reduktion räumlicher Dimensionen, um sein Schreiben auf die vierte musikalische Dimension zu fokussieren – oder wie der Autor selber frei nach Hanslick in einem Aufsatz festhält: »[J]ede Kunstform hat als Ausgangspunkt die Wirklichkeit und als Endpunkt die Musik als reine Bewegung.«[33] Genau hier wird deutlich, wie sehr sowohl Musik als auch Literatur dennoch auf einen imaginären Raum angewiesen sind, in dem sich nämlich Bewegung als performativer Akt sowohl von Zeit als auch von Raum erweist, denn wir können »Raum und Zeit nicht getrennt voneinander denken (imaginieren)«.[34]

Brecht sucht in den Songs in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*UA*, 1930) nicht nur den Bühnenraum selbst zu öffnen, sondern zeichnet die fiktive Stadtlandschaft nach. Sie ist aber nicht einfach Objekt einer literarisch-musikalischen Ekphrasis, sondern »Hauptfigur des Stückes« – wie **Christian Kirchmeier** aus Weills *Vorwort zum Regiebuch* zitiert.[35] Wiederum wird das kontrapunktische Text-Musik-Verhältnis genutzt, aber nicht, um einen Zwischenraum der Reflexion zu öffnen, sondern – eigentlich ganz im Sinne Herders – um den Affekt des Schreckens zu verstärken. Den Raum im Roman über die Musikerfigur Ivan Galeb beschreibt **Davor Beganović** in doppelter Codierung: Einerseits ist es ein enger abgeschlossener Kindheitsraum familiärer Distinktion, konkretisiert in den Licht- und Schattenseiten des Hauses. Andererseits wird ein zweiter offener Raum der Freiheit erst in der Imagination aus der Zeit gewonnen. Dafür hat der Protagonist ein eindrückliches Bild: »Es gibt Momente, in denen ich den Zeitverlauf als riesige Quanten zusammengepresster Räumlichkeit erlebe, die über meinen Kopf fließen; so laut, dass ich sie als Wind auf dem Gesicht spüre.«[36] Der Raum der Zeit als literarisches Pfingstwunder.

In historischen Dimensionen ist eine solche literarische Raumerzeugung auch in Ulrich Bechers Roman besonders ausgeprägt: Wenn die Akustik das Einfallstor kriegerischer Traumatisierung bildet, so bildet der literarisch beschriebene Georaum das Archiv dafür. Indem die Räume

33 Belyj: *Formy iskusstva (Formen der Kunst)*, S. 93. Vgl. dazu den Beitrag von Irina Wutsdorff in diesem Band.

34 Karahasan: *Die Schatten der Städte,* S. 16f. Allgemein zum Verhältnis Raum und Bewegung in der Literatur vgl. Hallet/Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur.*

35 Weill: *Vorwort zum Regiebuch*, S. 169. Vgl. dazu den Beitrag von Christian Kirchmeier in diesem Band.

36 Desnica: *Proljeća Ivana Galeba,* S. 384. Vgl. dazu den Beitrag von Davor Beganović in diesem Band.

(z.B. der Fluss Piave mit dem Rosegbach) zusammen imaginiert werden, so entsteht – wie **Andreas Bäumler** mit Rückgriff auf die Raumtheorie zeigt – nicht nur semantisch im Text, sondern auch geopoetisch in der Gebirgslandschaft selbst ein Palimpsest verschiedener historischer Schichten. Wie **Martin Schneider** bei Henscheid unterstreicht, kontrastiert das Dionysisch-Klangliche mit einer apollinischen Bildlichkeit. Damit konturiert der behandelte Roman eine Topographie der verdrängten Gewalt in einer historischen Landschaft, welche gleichzeitig verinnerlicht wird und an Adornos Musikphilosophie anschließt. Auschwitz bleibt in uns. Und selbst die Musikinterpretation in den reichsdeutschen Grenzen von 1942 verfolgt als traumatisches Phantasma die Gegenwartsliteratur – was **Oliver Jahraus** bei Helmut Krausser feststellt. Insbesondere imaginierte Topographien auf der Folie musikalischen Erschreibens bilden somit den eigentlichen Nukleus literarischer Dystopien, welche unser historisches Vermächtnis weiterhin zeichnet.

Die vier Felder von musikalischem Erschreiben (auf Sprachklangebene), von Musik-Thematisierung (auf der Gegenstands- und Motivebene), von konkreter, formal evidenter Literaturtopographie und genuin literarischen Räumen sind höchstens für die Analyse im Hinblick auf Einzelbefunde auseinander zu halten. Doch letztlich entsteht der narrative und imaginäre Mehrwert der Literatur erst im Zusammenspiel und in der Interpendenz der hier skizzierten Felder, welche in den vorliegenden Beiträgen oftmals zusammengedacht werden und darum auch ihren besonderen Reiz haben. In der Hoffnung, dass die Leserschaft die reizvolle Verbindung von Musik und Raum in der Literatur nachvollziehen wird, bleibt mir nichts anderes mehr übrig, als mich herzlich zu bedanken bei den Verantwortlichen der »Zagreber Germanistischen Beiträge«, dass sie meinen Vorschlag als relevant für einen thematischen Schwerpunkt erachtet haben – was nach den beiden gewichtigen und aktuellen Vorlagen zu »Kontext: südöstliches Europa« (2015) und »Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen« (2016) keine Selbstverständlichkeit ist. Ein weiterer Dank geht an alle im Hintergrund wirkenden Mitarbeitenden, von der Koordination über die Peer ReviewerInnen bis hin zum sorgfältigen Lektorat. Besonders erkenntlich möchte ich mich Svjetlan Lacko Vidulić zeigen. Er hat mit so viel Energie und Sorgfalt, aber auch mit so viel Energie und Witz das Projekt gedanklich begleitet und administrativ zusammengehalten, dass er eigentlich als Mitherausgeber aufgeführt werden sollte. Und last but not least vielen Dank an alle Beitragende, die sich nicht nur auf einen neuen, theoretisch noch zu fundierenden Themenkomplex, sondern auch auf ein mehrstufiges Peer-Review-Verfahren und eine intensive Korrespondenz

eingelassen haben. Hoffentlich stößt dieser Band auf offene Ohren, um neue Grundlagenforschung an der Schnittstelle zwischen Musik, Literatur und Raum anzuregen.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik (1961/1963)*. In: *Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften*. Bd. 13. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 149–320.

Augustinus: *Confessiones/Bekenntnisse.* Lateinisch und Deutsch. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart. Frankfurt/M.: Insel 1987.

Bahr, Hermann: *Dalmatinische Reise*. Berlin: Fischer 1909.

Barthes, Roland: *S/Z.* Paris: Seuil 1970.

Bourquin, Christophe: *Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France 1957.

Bachtin, Michail Michajlovič: *Chronotopos.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.

Desnica, Vladan: *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 1985.

Desnica, Vladan: *Hotimično iskustvo. Diskurzivna proza Vladana Desnice. Knjiga druga*. Hg. Dušan Marinković. Zagreb: VBZ 2006.

Frank, Susi K.; Ruhe, Cornelia; Schmitz, Alexander (Hgg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: Transcript 2011.

Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil 1982.

Georgiades, Thrasybulos G.: *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*. Reinbek/H.: Rowohlt 1958.

Georgiades, Thrasybulos G.: *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985.

Handke, Peter: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript 2009.

Hennig, Matthias: *Das andere Labyrinth. Imaginäre Räume in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Paderborn: Fink 2015.

Herder, Johann Gottfried: *Viertes kritisches Wäldchen.* In: ders.: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Werke Bd. 2. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 247–442.

Herder, Johann Gottfried: *Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch*. In: ders.: *Aus dem Journal von Tiefurt. 1781–1782*. SWS 15, S. 160–164.

Hoffmann, E. T. A.: *Fantasiestücke in Callots Manier*. In: ders.: *Sämtliche Werke.* Band 2.1. Hgg. Wulf Segebrecht, Hartmut Steinecke u.a. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993.

Karahasan, Dževad: *Die Schatten der Städte.* Essays. Aus dem Bosnischen von Katharina Wolf-Grießhaber. Frankfurt/M.: Insel 2010.

Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2012.

Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*. Paris: Editions Anthropos 1974.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie.* Hg. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012.

Lubkoll, Christine: *Musik in Literatur: Telling*. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: de Gruyter 2017, S. 78–94.

Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hg. Hermann Kurzke. Frankfurt/M.: S. Fischer 2009 (= GKFA, Bd. 13.1).

Mann, Thomas: *Briefe III. 1924–1932*. Hgg. Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Cornelia Bernini (= GKFA, Bd. 23.1)

Previšić, Boris: *Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten. Der Bildverlust und der Rhythmus*. In: *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung.* Hgg. Anna Estermann, Hans Höller. Wien: Passagen 2014, S. 245–256.

Previšić, Boris: *Engagierte Literatur heute. Konflikt als historischer Diskurs, musikalische Metaphorik und Performanz in Kevin Vennemanns ›Mara Kogoj‹*. In: »Zeitschrift für interkulturelle Germanistik« 1 (2014), S. 105–122.

Previšić, Boris: *Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur*. In: *Handbuch Literatur & Musik.* Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: De Gruyter 2017, S. 39–56.

Previšić, Boris: *Acoustic Micro- and Macroephemerities in Literature. Robert Walser's ›Microscript 364‹ (1925) and Peter Weber's ›Silber und Salbader‹ (1999)*. In: »Sonic Studies« 1 (2017). <https://www.researchcatalogue.net/view/322802/322803>

Ricœur, Paul: *Temps et récit*. 3 Bde. Paris: Seuil 1983–1985.

Schaffer, Richard Murray: *Klang und Krach: Eine Kulturgeschichte* des *Hörens*. Aus dem Amerikanischen von Kurt Simon und Eberhard Rathgeb. Frankfurt/M.: Athenäum 1988.

Stockhammer, Robert (Hg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. Paderborn: Fink 2005.

Vennemann, Kevin: *Mara Kogoj.* Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.

Walser, Robert: *Mikrogramme 1925/33. Aus dem Bleistiftgebiet.* Bd. 6. Hgg. Bernhard Echte, Werner Morlang. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.

Walter, Michael: *Musik und Sprache: Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung*. In: *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*. Hg. Michael Walter. München: Fink 1992.

Weber, Peter: *Silber und Salbader.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.

Weill, Kurt: *Vorwort zum Regiebuch der Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹*. In: Bertolt Brecht, Kurt Weill: *Mahagonny*. Hgg. Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 168–170.

Wenzel, Horst: *Räume der Wahrnehmung.* In: »Sprache und Literatur« 94 (2004), S. 1–8.

Wolf, Werner: *Musik in Literatur: Showing*. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: de Gruyter 2017, S. 95–113.

DOI: 10.17234/ZGB.26.2 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 21–38

Andreas Bäumler | Universität Luzern, Andreas.Baeumler@unilu.ch

Latenter Krieg auf klassischen Friedensinseln

Räumliche Projektionen und akustische Trigger in Ulrich Bechers *Murmeljagd*

In seinem Roman *Murmeljagd* (1969) konterkariert Ulrich Becher (1910–1990) die touristische Landschaft des Oberengadins, indem er das Schweizer Bergidyll von 1938 mit einer militärisch-industriellen Semantik überschreibt. Als narratives Leitmotiv organisiert der Krieg den Raum als ephemere Palimpseste: Das Kriegstrauma des Protagonisten ist nicht nur Gegenstand des Erzählten, sondern gibt gleichsam die instabile narrative Struktur des Textes selbst vor. Bechers Poetik besteht wesentlich aus klanglich organisierten Verknüpfungen von Raumzeitebenen, wobei der neutrale Boden durch die projizierten Räume zu einem Feld der (Zer-) Störung und letztlich zu einem Abbild der Schweizer Kriegspolitik wird.

Dem Schall kann man sich nicht entziehen. Er ist *das* Medium des Affekts, da er als Schallwelle jeden Körper, auf den er trifft, in Schwingung versetzt und damit affiziert. Das gilt in besonderem Maße für die Fronterfahrung im Ersten Weltkrieg: Am »anonymen Klangteppich von Waffen und Projektilen« ist der Hörende physisch beteiligt.[1] Im Zuge einer verstärkten Sensibilität für die Sinnesgeschichte im Allgemeinen interessiert sich die Literaturwissenschaft in den letzten Jahren für die auditive Erinnerung an den Ersten und Zweiten Weltkrieg im Besonderen.[2] Axel Volmar macht (nicht nur) bei Ernst Jünger, Robert Musil und Erich Maria Remarque eine »auditive Nachkriegskultur« aus,[3] die – so wird zu zeigen sein – Ulrich Becher in seinem Roman *Murmeljagd* (1969) fortschreibt.

Die Erinnerung an die Kampfhandlungen im südalpinen Hochgebirge, die im Mai 1915 nach der Kriegserklärung des Königreichs Italien an

1 Hoffmann: *›Der Dichter am Apparat‹*, S. 144.

2 Vgl. Binczek/Epping-Jäger (Hgg.): *Das Hörbuch*; Gess/Schreiner/Schulz (Hgg.): *Hörstürze*.

3 Volmar: *In Stahlgewittern*, S. 53.

das Kaiserreich Österreich-Ungarn zunächst zögerlich begannen, sich dann aber zu einem erbitterten Stellungskrieg entwickelten, erweist sich bezüglich ihrer auditiven Dimension als besonders interessant. Bei Robert Musil etwa, der selbst Soldat im Dolomitenkrieg war, ist eindrücklich nachzulesen, wie die Hörerfahrung an jener Alpenfront das Bewusstsein gegenüber dem eigenen Hören in und nach dem Krieg transformiert: In der Erzählung *Die Amsel* (1936) wird im »steinernen Gebirge« der Großstadt Berlin von einem Hörerlebnis und der damit verbundenen Nahtoderfahrung in einem »toten Winkel einer Kampflinie in Südtirol« berichtet.[4] »[H]och oben über einem Kampffeld« wird die zunächst visuell nicht verortbare Gefahr, das Heranheulen eines Fliegerpfeils, als ein »leises Klingen« wahrgenommen:[5]

> Es war ein dünner, singender, einfacher hoher Laut, wie wenn der Rand eines Glases zum Tönen gebracht wird; aber es war etwas Unwirkliches daran; das hast du noch nie gehört, sagte ich mir. Und dieser Laut war auf mich gerichtet; ich war in Verbindung mit diesem Laut und zweifelte nicht im geringsten daran, daß etwas Entscheidendes mit mir vor sich gehen wolle.[6]

Nicht Bomben und Maschinengewehrschüsse (»diese hört man ganz anders«),[7] sondern das Singen, das Klingen, der hohe Laut wird im Gebirgskrieg als das prononciert Dystopische erfahren. Diese Erfahrung lässt sich mit einer Szene in einem Schützengraben an der Westfront bei Ernst Jünger in Beziehung setzen, in der beschrieben wird, wie das »abgestumpfte Ohr […] kaum noch das nie erlöschende Gewehrfeuer« hören konnte,[8] wohingegen nur wenig später vom leisen Pfeifen der Ratten die Rede ist. Es ist das Ephemere, was die Erinnerung prägt, während die Explosion selbst als lautlose Leerstelle erfahren wird:

> Und plötzlich war das Singen zu einem irdischen Ton geworden, zehn Fuß, hundert Fuß über uns, und erstarb. Er, es war da. Mitten zwischen uns, aber mir zunächst, war etwas verstummt und von der Erde verschluckt worden, war zu einer unwirklichen Lautlosigkeit zerplatzt.[9]

Unter der Bedrohung durch einen kaum mehr sichtbaren Feind versuchen alle Seiten eine Neukartierung des Raumes mit aktiven Hörtechniken und Schallmessverfahren: »Dem Ohr war die unsichtbare Logik oft zugänglicher als dem Auge.«[10] Nicht zuletzt im Verlust der Sicht durch die Schützengräben und perfektionierte Tarnung des Feindes besteht die Fremd-

4 Musil: *Die Amsel*, S. 552 u. 554.
5 Ebd., S. 556 u. 555.
6 Ebd., S. 556.
7 Ebd.
8 Jünger: *In Stahlgewittern*, S. 123.
9 Musil: *Die Amsel*, S. 556.
10 Hüppauf: *Räume der Destruktion und Konstruktion von Raum*, S. 119.

heitserfahrung, in der sich die Kriegslandschaft als radikale Heterotopie zu erkennen gibt. Unter extremen Witterungsverhältnissen wechselten sich Phasen gespenstischer Stille und plötzlicher Angriffe ab, eine »[w]underbare und tragische Sinfonie der Kriegsgeräusche«.[11]

Wenn Volmar von einer »Mobilisierung des Ohrs zu einem militärischen Erkenntnisorgan« im Ersten Weltkrieg spricht,[12] so gilt dies ganz besonders für den Gebirgskrieg, der nach einem beidseitigen Taktikwechsel vom Stellungskrieg zu einem unterirdisch geführten Minierkrieg wird: Um die statische Front zu durchbrechen, trieben beide Seiten Gänge durch Fels und Eis, um den Gegner über Stollen von unten mit gewaltigen Mengen an Sprengstoff anzugreifen. Über Horchstollen versuchte man, die gegnerischen Pioniere in den Minen zu orten. Konträr zur literarischen Heroisierung der Gebirgssoldaten in der Weimarer Republik,[13] kommt in zahlreichen Quellen das Paradoxon zum Ausdruck, dass gerade jener hochalpine Minenkrieg nicht im mythischen Erlebnisraum (›lieu anthropologique‹), sondern in den Stollen (›non-lieu‹) stattfindet.[14] Die Soldaten beider Seiten horchen, lauschen, suchen den Raum auditiv nach dem Gegner ab, die Gebirgsfront wird zur »Aufmerksamkeitsfront«.[15] Gustav Renker beschreibt das 1916: »Sie lauschen gespannt, mit angehaltenem Atem, die Hand an der Ohrmuschel, um besser zu hören. Nach einer Weile zeigt der eine gegen Südwesten. Von dort her kommt das Geräusch.«[16] Volmar sieht das Motiv des subterranen Lauschens in der Nachkriegszeit zu einem Diskurs verdichtet, der sich zunehmend »auch denjenigen aufdrängte, die selbst gar nicht am Krieg beteiligt gewesen waren«.[17]

1. Bechers ›Kriegslandschaft Engadin‹

In seinem Roman *Murmeljagd* schreibt Ulrich Becher diesen Diskurs fort.[18] Durch die (akustische) Verschichtung des alpinen Idylls mit dem Krieg entsteht hier eine neu rhythmisierte, phänomenologische ›Kriegslandschaft

11 Russolo: *Die Kunst der Geräusche*, S. 38.
12 Volmar: *Klang-Experimente*, S. 89.
13 Vgl. Szczepaniak: *»Helden in Fels und Eis«*, S. 63–77.
14 Vgl. Augé: *Non-lieux*.
15 Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 125.
16 Mitteilungen des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins (MDÖAV) 42 (1916), S. 77.
17 Volmar: *In Stahlgewittern*, S. 59. Exemplarisch dafür kann Kafkas Erzählung *Der Bau* gelten, die den autobiographisch geleiteten Inszenierungen existenzieller Hörerfahrungen eindrücklich nahe kommt.
18 Becher: *Murmeljagd*. Im Folgenden wird die Neuauflage von 2009 mit dem Sigle M und Seitenangabe zitiert.

Engadin‹. Der Krieg ›betrifft‹ dabei weder Schauplatz noch Ereignisebene, wirkt aber als ephemeres Raumpalimpsest auf beide zurück. Die Rahmenhandlung ist schnell erzählt: Albert von ***, sozialistischer Schriftsteller und Journalist, flieht im Frühjahr 1938 aus »Ex-Österreich« (M, S. 57) ins (Ober-)Engadin. Das Hochtal erscheint ihm zunächst als Zufluchtsort und die Schweiz als »Asylland« (M, S. 60). Der Protagonist ist aber nur »Kurzfristig-Geduldeter« (M, S. 61) und erhält eine Toleranzbewilligung in Kombination mit einem strikten Schreib- und Arbeitsverbot unter der Formel »›Gefährdung der Neutralität durch landesfremde Elemente‹, ein Steckenpferd der Eidgenössischen Fremdenpolizei« (M, S. 61). In den folgenden vier Wochen werden Trebla (als Palindrom für Albert) und seine Frau Roxane mehrfach in rätselhafte (Selbst-)Mordfälle verstrickt, die nicht restlos geklärt werden können.

Der Ich-Erzähler war während des Ersten Weltkriegs als Jagdflieger für Österreich-Ungarn gegen England im Luftraum über Rumänien im Einsatz und überlebte einen Kopfschuss mit drei Operationen in der Folge. Zuvor wurde er Zeuge traumatisierender Kriegsgeschehnisse in der Piave-Ebene und am Isonzo. Insbesondere das westliche Karstgebiet hinter Triest war von Juni 1915 bis November 1917 ein Kriegsschauplatz besonderer Brutalität, zumal das Gelände Artilleriefeuer und Minenexplosionen auf verheerende Weise multiplizierte. So kam es zwischen Italien und Österreich-Ungarn am Isonzo zu zwölf für beide Seiten äußerst verlustreichen Schlachten, wobei die Erfahrungsgeschichte eher das Bild eines pausenlosen, nicht enden wollenden Auf- und Abflauens ein und derselben Schlacht vermittelt.[19]

Die Handlungszone Engadin/Bergell wird in *Murmeljagd* (mindestens) doppelt mit Krieg überschrieben; einerseits explizit durch die Rückblenden respektive Flashbacks in die Kampfszenen des Ersten Weltkriegs, andererseits implizit durch den raumzeitlich gegebenen Kontext der faschistischen Diktatur, der sich wiederum mit der Biografie des Autors verschichtet. Der Krieg entfaltet seine lebensbedrohliche Kontingenz abseits der eigentlichen Kriegshandlungen, und bevor »Hitlermann seinen Totalen Krieg ins Firmenregister der Geschichte hat eintragen lassen« (M, S. 318). Das Idyllische schlägt jederzeit und unversehens ins Bedrohliche um.

In Reaktion auf den »schreckliche[n], eben jetzt abgelaufene[n] Krieg« widmet sich Sigmund Freud 1918 explizit der Kriegsneurose, in Abgrenzung zu »den banalen Neurosen der Friedenszeit«[20]. Diese bestehe in der Opposition von friedlichem und kriegerischem Ich bei der Kriegsneurose

19 Vgl. Musner: *Carso Maledetto*.

20 Freud: *Einleitung*, S. 5.

– ein Konflikt, der dann akut werde, »sobald dem Friedens-Ich vor Augen gerückt wird, wie sehr es Gefahr läuft, durch die Wagnisse seines neugebildeten parasitären Doppelgängers ums Leben gebracht zu werden.«[21] Die nach dem traumatischen Ereignis erreichte Anpassung werde selbst Monate und Jahre später durch eine Überschwemmung von Außenreizen massiv gestört. Das traumatisierte Subjekt versuche, diese Problematik durch Regression zu bewältigen, nämlich durch die zwanghafte Wiederholung der traumatischen Situation. Was Freud als ›traumatische Neurose‹ bezeichnete, ist nach ICD-10 die posttraumatische Belastungsstörung (F43.1), bei der genauso als wesentlichstes Merkmal »das wiederholte Erleben des Traumas in sich aufdrängenden Erinnerungen« im Zentrum steht.[22]

Der projizierte Raum wird nicht (willentlich) aktiv erinnert, erträumt oder ersehnt, sondern in unterschiedlichen Zeitschichten durch (akustische) Trigger ›ausgelöst‹. Gerade das Ohr führt als militärisches Erkenntnisorgan unter dem Einfluss des Traumas zu einer pathologisch verzerrten, unzuverlässigen Wahrnehmung. Der autodiegetische Erzähler in *Murmeljagd* sieht sich selbst als »ein Narr im Spätstadium posttraumatischer Störungen, die sich, von brutalen Zeitgeschehnissen aufgepeitscht, zur Halluzination verdichtet haben« (M, S. 209). Als »Augenbrechreiz« (M, S. 404) vermischen sich die »posttraumatische[n] Rückfälle« (M, S. 404) mit dem dramatischen Hintergrund von Hitlers Aufstieg in Deutschland und der Überwachung des Erzählers durch die Schweizer Fremdenpolizei.

Um nun zu zeigen, wie der Krieg als narratives Leitmotiv die ephemeren Raumpalimpseste organisiert, werden zunächst anhand einer exemplarischen Projektion visuelle Aspekte beleuchtet, um anschließend explizit auf das Funktionieren akustischer Trigger eingehen zu können. Besonders interessant wird die gegenseitige Bedingtheit von Krieg und Akustik dort, wo die klangliche Ephemerität mit der Ephemerität des projizierten Raumes korrespondiert, so dass wir es mit »allerflüchtigst verraschelnden« (M, S. 137) Landschaften zu tun haben.

2. Palimpsest Piave/Rosegbach: Felder der (Zer-)Störung

Trebla und Roxane gehen auf einen Spaziergang ins Val Roseg unter einer »Steppdecke« aus »Zirrokumuluswölkchen« (M, S. 32) auf der Rusellas-Promenade gegen Süden dem Rosegbach entlang. Später im Roman ver-

21 Ebd.

22 Dilling/Freyberger/Harald (Hgg.): *Taschenführer zur ICD-10-Klassifikation psychischer Störungen*, S. 173.

anlasst eine Stratokumulus-Wolkendecke über dem Engadin eine Projektion des Luftraums über dem Schwarzen Meer, »auf etwa 2000 m Höhe. / Kaum höher als Sankt-Moritz-Dorf« (M, S. 606f.). Die Höhenlage des Schauplatzes entspricht also derjenigen der Projektion. Damit wird ansatzweise deutlich, wie dicht das Geflecht motivischer Korrespondenzen gewebt wird. Während sich das Paar der Baumgrenze nähert, fällt Trebla ein »Haus am Fuß der schwärzlichen Gletschermoräne« auf, aus dessen Kamin dünner Rauch »aufgeistert« (M, S. 33). In diesem Moment erblickt der Erzähler in einer Distanz von 60 Metern zwei anscheinend bewaffnete Männer. Sofort durchzuckt ihn die mögliche Schlagzeile: »DOPPELMORD IM ROSEGTAL – TÄTER UNBEKANNT« (M, S. 34). Er geht in Deckung. Nahe des Rosegbachs wird sich Trebla seiner unzureichenden Bewaffnung (ein Wanderstock) bewusst – und hier wird die Projektion ausgelöst: »Im März 1916, als siebzehneinvierteljähriger *Strafuni*-Kommandant war ich mit ähnlich-lächerlich unzureichender Bewaffnung forciert gewesen, ›am Feind zu bleiben‹« (M, S. 35). Als »Leidnand« (ebd.) kommandierte er eine Art Strafkompanie von 80 Mann in einer Schlacht, in der »Hekatomben Italiener und Österreicher fallen sollten, Österreicher, das hieß: Kroaten, Ungarn, Tiroler, Tschechen, Ruthenen, Polen etc.« (M, S. 35f.). Die Szene des Ersten Weltkrieges wird über dem Schauplatz aufgespannt, um dann sofort wieder zu verblassen: »Ich hielt mich just auf dem Ufer. Nicht dem des Piave, sondern dem des Rosegbachs: Sprang, nicht 17, sondern 39, von einer zur andren Klippe, die der Wildbach flachgeschliffen hatte« (M, S. 36). Legte man als zwei Kartenebenen den projizierten Raum über den Schauplatz, so ließe sich dieser ohne Weiteres in die Topographie einfügen. Die Szene führt Bechers Erzähltechnik ein erstes Mal vor: Ausgelöst durch einen bestimmten Trigger im Rahmen einer exakten Referenzialisierung auf den Georaum, wird das syntagmatische Erzählen durch den topographisch passgenau projizierten Raum unterbrochen.

Das unbewältigbare Trauma des Krieges wird nicht einmalig, sondern ausgelagert und wiederholt als dynamisierte Verschichtung von Raumzeitebenen erfahren. Man könnte auch von ephemeren Palimpsesten sprechen, da die Korrespondenzen der verschichteten Landschaften in der Topographie des Schauplatzes bereits angelegt sind. 1845 erklärte der englische Romantiker Thomas De Quincey das Funktionieren von Denken und Erinnern anhand des Palimpsests als ein Übereinander von (disparaten) Inhalten: »What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain?«[23] André Corboz wandte die Metapher 1983 erstmals im Zusammenhang

23 De Quincey: *Confessions of an English Opium-Eater*, S. 233.

mit Landschaften an.[24] Im Strukturalismus wurde der Palimpsest-Begriff in diversen geisteswissenschaftlichen Disziplinen aufgegriffen und auch in den Literaturwissenschaften erprobt. Dabei funktioniert die Metapher von ihren ursprünglichen Anwendungsfeldern losgelöst als Beschreibung einer wie auch immer gearteten Pluralität. Im Traumanarrativ wird das lineare Erzählen in Bechers Roman durch das wiederholte Erleben des Krieges rhythmisiert und mit der primären Bedrohungslage verschichtet.[25] Auf diese Weise lagern sich an konkreten Orten Erlebnisräume an, die auf die Wahrnehmung des Orts zurückwirken.[26]

Wie der Rauch aus dem Kamin und die Gischt des Rosegbachs das Ephemere der projizierten Räume vorwegnehmen, so bildet der Nebel das Referenzmotiv für die inkonsistente, sprunghafte Erzählweise des »poeta-giornalista exiliato« (M, S. 116): »Die kalte nebelfeuchte Nachtluft schärfte das Bewusstsein meiner Angetrunkenheit. Nebel. Nebel.« (M, S. 138) Der Rauch unterhalb der schwärzlichen Gletschermoräne führt die industriell-militärische Atmosphäre ein, welche als zweite Raumebene den Schauplatz semantisch überlagert.

›Schauplatz‹ will hier als Ort der Selbstreflexivität verstanden sein, an dem »gerade die Möglichkeit des Erzählens, des Systematisierens und Reflektierens in Frage gestellt und gleichermaßen gestattet« ist.[27] Wenn Landschaft als Schauplatz vom sinnlich Gegebenen zum Gedanken der diegetischen Erzählinstanz wird, haben wir es mit einem »Feld der Störung« zu tun:[28] Im Moment der Betrachtung durch das Subjekt als Medium zwischen Natur und Kultur wird die eigene Autonomie aufs Spiel gesetzt, das Bewusstsein und das Außen fallen zusammen. Die Wiederaneignung findet sodann im Perspektivenwechsel zu sich selbst statt: Das Individuum versichert sich seiner selbst an der Grenze des Subjektmöglichen. Die Probleme, die im Rahmen dessen auftreten, werden anhand des Ich-Erzählers in *Murmeljagd* am Schauplatz insofern produktiv verwertet, als das Oszillieren von Perzeption und Reflexion ›austopographiert‹ wird. Der Schauplatz ist dabei nicht primär Handlungsschauplatz im Sinne einer Kulisse, sondern Ort der Sichtbarkeit widersprüchlicher Landschaften, des Idylls wie des

24 Vgl. Corboz: *The Land as Palimpsest*.

25 Zur Rolle der Topographie in Kriegs- und Traumanarrativen vgl. etwa Beganović: *Das Trauma des Kriegers*.

26 Konkrete Orte werden von atmosphärischen, ästhetischen oder emotionalen Qualitäten überlagert, die sich aus dem unterschiedlichen Gebrauch des Ortes (kulturelle Codierung, individuelle Bedeutung, vorübergehende Funktion, Geschichte etc.) ergeben. Vgl. Lehnert: *Raum und Gefühl*.

27 Forrer: *Schauplatz/Landschaft*, S. 8.

28 Ebd.

Krieges. Die Landschaft fungiert als »Projektionsfeld aller nur denkbaren Bedeutungen«.[29] Das Problem der Genese im Deuten und Begreifen von sinnlichen Eindrücken wird umso prekärer, wenn es sich um den akustischen Raum handelt.

Die beiden vermeintlich bewaffneten Männer in der zuvor besprochenen Szene werden als Mostny und Krainer aus Wien identifiziert, sie tauchen als »die Beiden Blonden« (M, S. 63) immer wieder auf. Von Trebla zur Rede gestellt, outen Sie sich doppeldeutig als Murmeljäger, womit der hypersensible Wahrnehmungsmodus des Erzählers ein sinniges Bild findet. Als »einsames unbewehrtes, abgehetztes Murmelmenschlein« (M, S. 157) ist der Erzähler zugleich Subjekt und Objekt akustischer Warnsignale. Die unmittelbare Reaktion Treblas bringt die trügerische Ambivalenz des Erzählmodus zum Ausdruck: »Ein Murmeljägerjäger« (M, S. 40).

Ernst Jünger formuliert in derselben Semantik für die Front: »Man zittert unter zwei gewaltigen Gefühlen: der gesteigerten Aufregung des Jägers und der Angst des Wildes.«[30] Darüber hinaus ist damit angedeutet, wie unauflösbar Täuschung und Realität, Wahn und Gefahr ineinander verwoben sind. Die Präsenz der Murmeljäger respektive die sich ständig verschiebende Ungewissheit über Status und Absicht der ›Beiden Blonden‹ führen zu einer dezidiert ambivalenten Landschaft:

> Wenn Krainer, vom nahen feindlichen Hauptquartier Haus Thusnelda unterwegs, vorbeikäme auf der Suche nach mir… wär dies Friedensschauplätzchen im Handkehrum potenzielles Kriegsschauplätzchen. Beziehungsweise Niemandsland. Nur für ihn – mich. Alles relativ, wie schon gehabt. (M, S. 628)

Die physische Gefährdung des Betrachters im Störungsfeld zwischen Perzeption und Reflexion hat letztlich die Auflösung des Schauplatzes zur Folge. Die paradoxe Codierung der Landschaft führt die Unterscheidung von anthropologischem Ort und Nicht-Ort ad absurdum: Das scheinbar harmlose ›Schauplätzchen‹ ist fortan nicht mehr ein in den Diminutiv gesetzter Ort des Sehens, sondern »Niemandsland«. Damit verweist Becher direkt auf die eigene Biographie, und darüber hinaus auf die geschichtspolitische Aufarbeitung der Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg. Denn spätestens nach der Besetzung Frankreichs 1940 ist die Schweiz für politisch verfolgte Linke wie Becher und seinen Schwiegervater Roda Roda kein sicherer Boden mehr. So sehr man das Asylrecht in der Schweiz als Tradition versteht: Das Recht gilt dabei der souveränen Asylerteilung seitens des

29 Lobsien: *Landschaft in Texten*, S. 7.
30 Jünger: *In Stahlgewittern,* S. 167.

Staates.[31] Auch Ulrich Becher gesteht man lediglich ein zeitlich begrenztes Transitasyl zu; schließlich wird er des Landes verwiesen.[32] 1942 zeichnet er im Text *In der Alpenkatakombe* die Schweiz als ein Land, das seine »Schandtaten scheinheilig mit ›demokratische Notwendigkeiten‹« tarne.[33] Die Schweizer Fremdenpolizei sei eine »faschistelnde[] Regierungsclique«,[34] die Verbrechen ignoriere und die Exilierten genau beobachte.[35] »Geist und Freiheit stiegen zweieinig in die Katakomben hinab.«[36]

Nach 1945 verhärtet sich die offizielle Autonomieästhetik im geschichtspolitischen Diskurs noch; neue Einsichten mit kritischer Tendenz zur Rolle des Landes im Zweiten Weltkrieg ließ das mythische Geschichtsbild nicht zu, und anstelle einer historiographischen Aufarbeitung gerade der von Becher thematisierten Asylpolitik besteht, als der Roman 1969 erscheint, noch eine eklatante Leerstelle »[b]eziehungsweise Niemandsland«.[37]

3. ›Landscape‹ als ›soundscape‹: Die Neukartierung des Raumes

Die omnipräsente Verfolgungsangst lässt den »Kopfschüssler« (M, S. 65) Dinge sehen und hören, die nicht da sind: »Krasser schien sich mir mit jedem Tag die Absurdität meines Verdachts zu enthüllen« (M, S. 60). So während eines Ausflugs zum Morteratschgletscher. Schon am Bahnhof in Pontresina wird Trebla von seinem Bekannten Joop mit seinen Wahrnehmungsstörungen konfrontiert: »Sie leben in einem Kriminalroman«, wirft dieser in einem Gespräch über die Mona-Lisa-Affäre ein, worauf er zur Antwort bekommt: »Vielleicht, hm, leben wir heut alle in einem Kriminalroman« (M, S. 185). Schon zuvor wähnt sich der Erzähler selbst in der

31 Vgl. Kreis: *Die Schweiz im Zweiten Weltkrieg*.

32 Becher verlässt Europa und emigriert über Frankreich, Spanien und Portugal nach Brasilien. Hier lebt er von 1941 bis 1944 auf einer Farm, setzt dann aber für weitere vier Jahre nach New York über. Nach dem Krieg pendelt er zwischen Wien, Innsbruck, Basel, Berlin, München und Zürich. Von 1951 bis zu seinem Tod 1990 lebt Ulrich Becher in Basel.

33 Becher: *Im Liliputanercafé*, S. 31.

34 Ebd., S. 31.

35 Vgl. Utz: *Kultivierung der Katastrophe*. Siehe darin insbesondere das Kapitel *4. Die Katastrophe im Blick. Literarische Betrachtungen der Schweiz auf der Zuschauerbank*, S. 93–114.

36 Ebd.

37 Erst der neunbändige »Bonjour-Bericht«, eine bundesrätliche Auftragsarbeit, die in den frühen Siebzigerjahren erschien, leitete eine differenziertere Phase historiographischer Aufarbeitung ein. Bonjour schreibt darin neben viel Pathos auch von der »Unmenschlichkeit gewisser Aspekte der behördlichen Asylpolitik«, deren Thematisierung zuvor nur die fiktionale Literatur (insbesondere Walter Matthias Diggelmanns *Hinterlassenschaft* von 1965) unternommen hatte. (Bonjour: *Geschichte der schweizerischen Neutralität*, S. 41)

»Zwangsvorstellung, in einem Kriminaldrama zu agieren« (M, S. 55). Wie die folgende Szene zeigt, werden solche Gattungsfragen insofern obsolet, als die Trennung zwischen Ereignis und Trauma nicht aufrecht zu erhalten sein wird.

Bei der Ankunft an der Station am Fuße des Morteratschgletschers markiert ein Schild das hier beginnende Manövergelände der Schweizer Armee. Es folgt eine eindrückliche Landschaftsbeschreibung Treblas im Anblick der vor ihm liegenden »Eispyramidenflucht« (M, S. 186):

> Der Morteratsch, der sich herdehnte in seinem kolossalen Felsenbett, heran bis zur unteren Warte, lag da wie ein Riesenskelett mit zahllosen Rippenluken: Spalten, smaragdgrünlichen. Je näher der Strom sogenannten Ewigen Eises mit seinen erstarrten Wogen und Strudeln herantrieb, desto schmutziger sah er sich an, bis er in der Moräne versickerte, einer schwärzlichen Schutthalde, Ewigem Schmutz, aus dem verstreut ein paar Zeugen des Vergänglichen blinkten: zerbrochene Bierflaschen. (ebd.)

Die Gletscherlandschaft wird als organisches Riesenwesen beschrieben und zugleich mit einer militärisch-industriellen Isotopie versehen. Eine Intensivierung des Raumes wird durch die Überlagerung mit einer »alte[n] Bergbauernmythe« (ebd.) erreicht: Joop erzählt der Gruppe die Morteratsch-Sage, die davon berichtet, wie eine Frau ihren vermissten Geliebten auf dem Gletscher fieberhaft sucht und fortan selbst nicht mehr gesehen wird. C. F. Meyer liefert mit seinem Roman *Jürg Jenatsch* (1876) nicht die erste, aber sicherlich die prominenteste Version dieser Erzählung, in der es um die Unabhängigkeit Graubündens und die Rückgewinnung des Veltlins im Dreißigjährigen Krieg geht. Insofern wird diese spezifische Landschaft mit einem weiteren Krieg verschichtet. Im Frühsommer könne man, so die Sage, heute noch die verzweifelten Rufe hören. »›Und jetzt spitzt die Ohren, Leutln.‹ Die Polari mimte kindliche Wundererwartung. ›Vielleicht kann man sie rufen hören. Pssst!...‹« (ebd.) In diesem Moment der ›Wundererwartung‹ vernimmt Trebla als Einziger in der »[g]roße[n] fremde[n] Stille« (ebd.) das Geräusch eines Maschinengewehrs, »sehr fern, dennoch in minuziöser Deutlichkeit herausgetragen durch den Äther: Tacktacktacktacktack« (ebd.), und kurz darauf einen Schrei, »einen scheußlichen Schrei. Wie – ein abgestochenes Schwein« (M, S. 187). Treblas akustische Sensibilität wird scheinbar als Täuschung entlarvt: »Ich bin überführt. Ich seh Gespenster« (M, S. 191). Erst viel später wird klar, dass tatsächlich Schüsse auf der Diavolezza-Höhe gefallen sind: Die Armee teilt mit, dass ein von einem Sonnenreflex auf dem Gletscher geblendeter Gebirgsmitrailleur mit dem Maschinengewehr auf einen Beobachtungsstand gefeuert und dabei »nur durch ein Wunder« (M, S. 226) den dort positionierten Hauptmann knapp verfehlt habe. Letzterer habe den Schießenden »durch vehementen Zuruf« (ebd.) dazu bewegen können, das Feuer einzustellen.

Weder Schüsse noch Schrei sind Einbildung. »Trösten Sie sich damit, dass Sie ein Dichter sind, Trebla.« (M, S. 187), wird der Erzähler beschwichtigt. Doch die gesteigerte auditive Wahrnehmungsbereitschaft, die Becher hier transkribiert, ist nicht so sehr einer ›déformation professionnelle‹ geschuldet, sondern lässt sich für Frontkämpfer des Ersten Weltkriegs insgesamt behaupten. Das Ohr ist für sie nicht nur »überlebenswichtige[s] Erkenntnisorgan«,[38] sondern auch »Einbruchstelle des Traumas«.[39] Die »Psychographie des Kriegers« verwandelt die Friedenslandschaft zur Kriegslandschaft,[40] in der eine zuverlässige Unterscheidung zwischen Täuschung und Tatsächlichem, zwischen realer Gefahr und solipsistisch-paranoidem Phänomen unmöglich wird. Die Schauspielerin Pola Polari, Joop ten Breukaas Frau, erkennt dies:

> Daß der genau um die Zeit, wie wir unten an der Morteratsch-Moräne gestanden sind, beinah seinen Hauptmann mit dem Maschinengewehr… daß der Schrei, der Schrei droben auf der Diavolezza keine Einbildung von dir war… der Schrei am Mittag und das Licht in der Nacht bei-des kei-ne Ein-bil-dung, na da war sie hin, seine Ruh. (M, S. 235)

Mit dem »Licht in der Nacht« nimmt Polari Bezug auf die Entdeckung des ertrunkenen Anwalts De Colana im Campferer See durch Trebla – eine Szene, die wiederum exemplarisch zeigt, wie ephemere Raumpalimpseste überlagert werden. In einer »unnatürliche[n] Helle wie von Magnesiumraketen« (M, S. 210) sichtet der Erzähler eine Limousine im Wasser, wobei sich die Erinnerung an das Meer öffnet und wieder schließt: »ach bloß ein Hochalpensee« (ebd.). Immer wieder wird der Bergsee mit der Kriegslandschaft der rumänischen Küste überblendet, »als wäre ein Stück nächtliches Südmeer ins Hochtal verzaubert« (M, S. 208). Spätestens zu diesem Zeitpunkt sind im Roman Deutung und Fehldeutung nicht mehr zu klären, wobei das vermeintlich Objektivierbare zur Illusion wird. In der Hoffnung auf ein kohärentes Wirklichkeitsmodell sucht die Erzählinstanz zunächst im Sinne des Kriminalromans nach Indizien zur Wahrheitsfindung, was ihm wie dem Leser – und letztlich überhaupt der erzählten Zeit verweigert wird: »Wir leben im Zeitalter der Illusionsfabrikanten« (M, S. 303). Gerade weil der Text geographisch und historisch so exakt verortet und präzise auf eine Vielzahl von Quellen gestützt ist, »wird die Authentizität der Wahrheit selbst zur ›optischen Täuschung‹«.[41] Eine Trennung von Fakt und Fiktion ist aber nicht nur im Sinne des Kriminalromans vermischt, sondern hinfällig in

38 Volmar: *In Stahlgewittern,* S. 48.
39 Lethen: *›Knall an sich‹*.
40 Plaut: *Psychographie des Kriegers*, S. 31.
41 Weber: *›Murmeljagd‹ in Graubünden*, S. 111.

Anbetracht des Gegenstands: der Kontingenzerfahrung des Frontsoldaten respektive des Geflüchteten.[42]

Die Plötzlichkeit und Einmaligkeit der Ereignisse bilden ein radikal subjektiviertes Deutungsmodell aus. Dieses äußert sich hier wiederum in einer individuellen Kriegstopographie, die akustisch im Schweizer Hochtal als traumabedingte Iterarisierung erfahrbar gemacht wird. Das migrationsbedingte Ineinandergreifen von Geschichten und Kulturen modifiziert den Raum hin zu einer neuen provisorischen Ordnung, in der verschiedene Konnotationen interferieren und den Schauplatz als Wahrnehmungsraum stören.[43] Kurt Lewin spricht von einer Kriegslandschaft »mit Stellungscharakter«,[44] in der es keine Grenzzone zwischen Kriegs- und Friedenslandschaft gibt. Obschon sich Lewins Phänomenologie aus den Erlebnissen an der Westfront speist, lässt sie sich bis zu einem bestimmten Grad auch auf den Gebirgskrieg anwenden. Wird die Friedenszone von der Gefahrenzone überlagert, erhalten topographische Elemente einen neuen Charakter; sie sind »reine Gefechtsdinge geworden«.[45] Ihre Eigenschaften werden nach Art und Intensität ihrer augenblicklichen Gefährdung bemessen. Der Schauplatz besteht, wieder mit Lewin gesprochen, aus »unzusammenhängende[n] Gefahrinseln«.[46] Diese haben »›subjektive‹ Bedeutung, da die massive Bedrohlichkeit des Kriegsgeschehens zum Anlass persönlicher Projektionen von Gefahr und Tod, von Leben und Überleben wird«,[47] wie Musner für die Isonzofront ausführt. Die Kriegslandschaft des Karstes ist ein »lärmerfülltes Gelände, das durch eine allgegenwärtige Todesgefahr charakterisiert ist«.[48] Beides trifft auf die phänomenologische (Kriegs-)Landschaft in *Murmeljagd* zu: Anhand bestimmter Isotopien und akustischer Signale generiert der Schauplatz eine narrative Verflechtung von Bomben- und Stellungskrieg, von Denunziation und Flucht. Der erzählerische Umgang mit der Kontingenz des Krieges wird an einer Stelle mit Bezug auf die literarische Gattung des Kriegstagebuchs explizit gemacht:

> Das Folgende ereignete sich im Stenogrammstil eines, meines Kriegstagebuchs. Da sind Momente und Situationen, deren Rhythmus ein Stakkato ist, ohne Fermaten, Ritardandos; Situationen und Momente, die an Maschinengewehrfeuer gemahnen, auch wenn sich's nur um ein ›Manöver‹ handelt, nicht um Krieg. Die ganze Situation und jeder Moment

42 Vgl. dazu Previšić: *Krieg*.
43 Vgl. Müller-Funk: *Benjamin und der translational turn.*
44 Lewin: *Kriegslandschaft*, S. 319.
45 Ebd., S. 320.
46 Ebd., S. 317.
47 Musner: *Carso Maledetto,* S. 272.
48 Ebd.

> im Jahr des neugroßdeutschen Kleinhäuslerheils 1938, selbst auf sogenanntermaßen klassischen Friedensinseln: latenter Krieg. (M, S. 529)

Nicht das erzählte Ereignis, sondern die Narration der Alteritätserfahrung selbst steht hier im Vordergrund. Weniger die »Momente und Situationen«, als vielmehr die »ganze Situation und jeder Moment« werden *als* Maschinengewehrfeuer erzählt und für den Leser erfahrbar gemacht. Und diese selbstreflexive Konzipierung von Raum und Zeit folgt also unbedingt der Akustik, was wiederum eines bedeutet: »latenter Krieg«. Die alpine Stille wird mittels klanginduzierter Analepsen prekarisiert. So ist das Kriegstrauma nicht nur Gegenstand des Erzählten, sondern gibt gleichsam dessen instabile narrative Struktur vor. Die akustische Wahrnehmung ist laut McLuhan »sowohl diskontinuierlich als auch nichthomogen«,[49] ganz im Gegensatz zur optischen, erzeugt das Auge in einer linearen Logik doch einen bruchlosen Raum: »Es gibt keine Grenzen um den Ton. Wir hören aus allen Richtungen gleichzeitig.«[50]

> In der Ferne – die Halle so sehr weitläufig, dass die angrenzenden Räume sich als Ferne gaben – spielte ein Altsaxophon *Night and Day*, was fatale Reminiszenzen weckte: akkurat zu Kleinhäuslers Machtübernahme war der amerikanische Schlager nach Europa importiert worden. (M, S. 599)[51]

Was hier ausdekliniert ist, bildet Bechers narratives Projekt im Ganzen ab: Cole Porters Melodie erklingt aus einem fernen Raum, der sich visuell nicht erschließen lässt, löst »fatale Reminiszenzen« und somit eine räumlich-atmosphärische Prekarisierung des Schauplatzes aus. Es gelingt der Figur Trebla nicht mehr, akustische Signale räumlich zu verorten: »Oder *war*, was ich für die *Ferne* nahm, *Nähe*?« (M, S. 582) Entsprechend funktionieren die akustischen Trigger als Dreh- und Angelpunkte, von denen aus sich die Dichotomisierung von Kriegslandschaft und Friedensinsel aushebeln lässt. Es erweist sich als folgerichtige Narrativierungsstruktur, Lewins ›gerichtete Landschaft‹ anhand akustischer Trigger aufzulösen. Der Klang befindet sich im Raum nirgendwo und überall. Gerade in den Isonzoschlachten findet der Kampf gegen den militärischen Feind wie auch gegen die Natur nicht nach einer Front ausgerichtet,[52] sondern in alle Richtungen statt. Obschon der Erzähler der *Murmeljagd* »im Taxieren von Schallweiten einigermaßen geübt« (M, S. 411) ist, wird der Schauplatz zum unübersichtlichen Schall-

49 McLuhan/Powers: *Visueller und akustischer Raum*, S. 186.

50 Ebd., S. 181.

51 Mit dem »Kleinhäusler« ist Hitler (von »Hüttler«) gemeint, dessen Namen auszusprechen sich der Erzähler konsequent weigert.

52 Anders: *Zerstörung der Raumneutralität*, S. 128.

feld, zur affektiven ›soundscape‹. Vom akustischen wird entsprechend auf den visuellen Kanal übersetzt; und es entsteht eine phänomenologische, chronotopisch verwobene Kriegslandschaft.

4. »Zwangserinnern«: Räumliche Projektionen und akustische Trigger

Insofern steht dem latenten (Gebirgs-)Krieg das (Alpen-)Idyll in Bechers Roman nicht gegenüber, es steht in Anführungszeichen. Während das »Einerkommando Trebla« (M, S. 496) gegen Ende des Romans in die Offensive geht und als ›Murmeljägerjäger‹ seine vermeintlichen Jäger (›die Beiden Blonden‹) in den Wäldern über St. Moritz aufzuspüren versucht, löst das Geräusch eines Flugzeugs die Projektion der Flugbasis in Brăila aus:

> Einen Eindruck von Krieg vermittelte es mir, dem flüchtig Emporäugenden, den Eindruck Weltkrieg No. I oder II (in welch letzterm wir nicht nur in Spanien stecken, sondern, wie sich erweist, selbst in den Mauntschas). (M, S. 501)

Die akustische Täuschung ist deswegen verhängnisvoller als die optische, weil sie nicht zu überprüfen ist. Und so horcht Trebla »wie ein Luchs« (M, S. 155), »unvermindert intensiv« (M, S. 165) in »spasmatische[r] Verteidigungsmanie« (M, S. 134). »[Ü]berall die Warnungspfiffe der Unsichtbaren« (M, S. 133): Sei es die Explosion des Champagnerkorkens auf dem Friedhof bei Soglio, oder das »schwerverständliche Romontsch« (M, S. 117), das den Erzähler an »die Bauern im Brenta-Tal« (M, S. 118), bei denen er als Teil der 36. Aufklärerkompanie nach dem Rückzug von der Ostfront einquartiert wurde, erinnert – akustische Trigger führen zu einer zunehmend engen und spontanen Verzahnung von Schauplätzen und projizierten Orten. Der Deutungsspielraum dieser Signale bleibt offen, die Wirklichkeitskohärenz wird brüchig und bildet so das Trauma ab: »Kriegstrauma und unzuverlässiges Erzählen sind miteinander gekoppelt, sie gehen sogar ineinander über.«[53] Es widerspricht dies dem mehrfach wiederholten Vorsatz des Erzählers: »Kriegsreminiszenzen sich tunlichst von der Seele halten« (M, S. 606). Später wird dem Diktum hinzugefügt: »[D]er Leitsatz funktionierte nicht mehr.« (M, S. 687)

Der Krieg tritt auf den letzten Seiten des Romans seltener in ganzen ›Szenen‹ auf, aber häufiger und bruchstückhafter, generiert durch impulsartige, primär akustische Trigger. So in einer Szene, in der sich das Erzähler-Ich mitten in der Nacht von Celerina nach Pontresina begibt und zunächst versucht, die Flashbacks zu unterdrücken:

53 Kirschstein: *Writing War*, S. 135.

> Jetzt nicht daran denken.
> Nicht an den Weltkrieg. […]
> Nicht an den Großen Krieg denken. Den Großen Alten Krieg. Dann schon lieber an den Bürgerkrieg. Den Vier-Tage-Bürgerkrieg. Nein, lieber auch nicht an den. (M, S. 652)

Der Figurenweg wird mit exakten Referenzen lokalisiert, während Geräusche, Lichter, Gebäude und Klänge in rascher Folge Projektionen auslösen. So entsteht eine dezidiert rhythmisierte Topographie. Durch die akustische Ephemerität geleitet, produziert die Bewegung des Körpers im Raum einen vielschichtigen Chronotopos, dessen raumzeitliche Ebenen sich im Moment des Erklingens wieder verflüchtigen. In der nächtlichen »Lautlosigkeit« (M, S. 653) ist es »das gleichmäßige sachte Tapp-Tapp *seiner eigenen* Ledersohlen« (M, S. 653), die ihn an »Kriegsgefangene, junge rumänische Zigeuner« (M, S. 654) denken lassen: »*Die* kleine Brăila-Episode drängte sich hier einfach auf.« (ebd.) Der Versuch zu verdrängen ist erfolglos.

5. »Friede, dein Name ist Krieg«: Schlussbemerkungen

Die Beschäftigung mit literarischen Kriegsfiktionen in der Schweiz führt exemplarisch vor, wie die Literatur als »kulturelle[r] Raum semiotischen Probehandelns« funktioniert.[54] Die Engadiner Landschaft im Sinne eines kulturell codierten Raumes wird hier auf verstörende, un-heimliche Weise konterkariert. *Murmeljagd* oszilliert zwischen den räumlichen Ebenen, wobei die Projektion den Schauplatz gewissermaßen einschwärzt und damit das Idyll sukzessive tilgt. So sind Lärchen »kaum mehr wie Bäume anzusehen: wie verkohlte Schlote« (M, S. 187), der Berninabach erscheint »grau-schwärzlich wie flüssiges Blei« (M, S. 188) und »länglichgestreckte Haufen« (»tafelförmig geschichteter Kompost«) werden zu »Schützengräben« (M, S. 82). Solche Schilderungen werden in Abgleich mit historischen Berichten aus dem Gebirgskrieg umso plausibler: Im Karst zeigt sich die karge Vegetation schon nach den ersten Schlachten bizarr kahlgeschossen, versengt und alptraumhaft mit Eisen- und Geschoßsplittern, Drahtresten und Leichen vermengt.[55] Der neutrale Boden, die touristische Landschaft des pittoresken Bergidylls wird durch die projizierten Räume zu einem Feld der (Zer-)Störung und letztlich zu einem Abbild der Schweizer Kriegspolitik:

> In des imperialistischen Krieges latenter Phase, im Reichskrieg, der sich vorderhand als ›dynamische Friedenspolitik‹ tarnt, […] in der Phase, da sie raffiniert mit dem Kriegsge-

54 Frank/Lukas: *Grenzüberschreitungen*, S. 20.
55 Vgl. Musner: *Carso Maledetto*, S. 279.

> *spenst*, dem *unbewussten Krieg* operieren, wird, wer eine Gegenoffensive unternimmt, als Schwerverbrecher vor Gericht gestellt, auch auf sogenanntem Neutralen Boden. (M, S. 421)

Die motivische Korrespondenz der Projektionen hat auch eine außerästhetische Komponente. Denn das mehrfache Einschreiben des Krieges in die literarisierte Landschaft des Engadins wirkt mit seinen spezifischen Konnotationen auf die Rezeption des konkreten Raums zurück und betrifft somit nicht nur den kulturellen, sondern auch den politischen Diskurs und zeigt das zeitdiagnostische Potenzial des Romans: Seine spezifische Topographie ist die »Folge des berechtigten, des berechtigten Verfolgungswahns in unserer Zeit« (M, S. 680).

Literaturverzeichnis

Anders, Günther: *Zerstörung der Raumneutralität.* In: *Texte zur Theorie des Raums.* Hg. Stephan Günzel. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag 2013, S. 127–130.

Augé, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Editions du Seuil 1992.

Becher, Ulrich: *Im Liliputanercafé. Begegnungen mit George Grosz, Ödön von Horváth, Roda Roda, Ernst Rowohlt, Fritz Wotruba und vielen anderen*. Wien: Metroverlag 2012.

Becher, Ulrich: *Murmeljagd*. Frankfurt/M.: Schöffling & Co. 2009.

Beganović, Davor: *Das Trauma des Kriegers*. In: *Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts.* Hgg. Natalia Borisova, Susi K. Frank, Andreas Kraft. Bielefeld: Transcript 2009, S. 201–220.

Binczek, Natalie; Epping-Jäger, Cornelia (Hgg.): *Das Hörbuch: Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens.* München: Wilhelm Fink 2014.

Bonjour, Edgar: *Geschichte der schweizerischen Neutralität. Vier Jahrhunderte eidgenössischer Aussenpolitik.* Bd. VI: 1939–1945. Basel: Helbling und Lichtenhahn 1970.

Corboz, André: *The Land as Palimpsest.* »Diogenes« 121 (1983), S. 12–34.

De Quincey, Thomas: *Confessions of an English Opium-Eater and Suspiria de Profundis*. Boston: Ticknor, Reed & Fields 1850.

Dilling, Horst; Freyberger, Harald J. (Hgg.): *Taschenführer zur ICD-10-Klassifikation psychischer Störungen*. Bern: Verlag Hans Huber 2013.

Encke, Julia: *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne (1914–1934)*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Forrer, Thomas: *Schauplatz/Landschaft. Orte der Genese von Wissenschaften und Künsten um 1750*. Göttingen: Wallstein 2013.

Frank, Gustav; Lukas, Wolfgang: *Grenzüberschreitungen*. In: *Norm, Grenze, Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag*. Hgg. dies., Stefan Landshuter. Passau: Verlag Karl Stutz 2004, S. 19–27.

Freud, Sigmund: *Einleitung*. In: *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen*. Leipzig, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1919 (= Internationale Psychoanalytische Bibliothek 1), S. 3–7.

Gess, Nicola; Schreiner, Florian; Schulz, Manuela (Hgg.): *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Hoffmann, Christoph: *›Der Dichter am Apparat‹. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils.* München: Wilhelm Fink Verlag 1997.

Hüppauf, Bernd: *Räume der Destruktion und Konstruktion von Raum. Landschaft, Sehen, Raum und der Erste Weltkrieg.* »Krieg und Literatur/War and Literature« 3 (1991), S. 105–123.

Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern.* Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1. Hg. Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 2013.

Kirschstein, Daniela: *Writing War. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

Kreis, Georg: *Die Schweiz im Zweiten Weltkrieg. Ihre Antworten auf die Herausforderungen der Zeit.* Zürich: Pro Helvetia 1999.

Lethen, Helmut: *›Knall an sich‹: Das Ohr als Einbruchstelle des Traumas.* In: *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges.* Hg. Inka Mülder-Bach. Wien: WUV-Universitätsverlag 2000, S. 192–210.

Lehnert, Gertrud: *Raum und Gefühl.* In: *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung.* Hg. dies. Bielefeld: transcript 2011, S. 9–25.

Lewin, Kurt: *Kriegslandschaft*. In: ders.: *Werkausgabe*. Bd. 4. Hg. Carl-Friedrich Graumann. Bern, Stuttgart: Huber, Klett-Cotta 1982, S. 315–325.

Lobsien, Eckhard: *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung.* Stuttgart: J. B. Metzler 1981.

McLuhan, Marshall; Powers, Bruce R.: *Visueller und akustischer Raum.* In: *Texte zur Theorie des Raums.* Hg. Stephan Günzel. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag 2013, S. 180–189.

Mitteilungen des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins (MDÖAV) 42 (1916).

Müller-Funk, Wolfgang: *Benjamin und der translational turn. Thesen und Anmerkungen.* In: *Rahmenwechsel Kulturwissenschaften*. Hgg. Peter Hanenberg, Isabel Capeloa Gil, Filomena Viana Guarda, Fernando Clara. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 33–48.

Musil, Robert: *Die Amsel*. Nachlass zu Lebzeiten. In: *Prosa und Stücke*. Bd. 1. Reinbek: Rowohlt 1983, S. 548–562.

Musner, Lutz: *Carso Maledetto. Der Isonzo-Krieg 1915–1917.* In: *Jenseits des Schützengrabens. Der Erste Weltkrieg im Osten: Erfahrung – Wahrnehmung – Kontext.* Hgg. Bernhard Bachinger, Wolfram Dornik. Innsbruck: StudienVerlag 2013, S. 267–284.

Plaut, Paul: *Psychographie des Kriegers.* »Zeitschrift für angewandte Psychologie« 21 (1920), S. 1–123.

Previšić, Boris: *Krieg. Interpunktion der Ereignisse, Narration der Paradoxe*. In: *Traumata der Transition – jenseits von Nationalismus und Jugo-Nostalgie*. Hgg. ders., Svjetlan Lacko Vidulić. Tübingen: Narr 2015, S. 51–64.

Russolo, Luigi: *Die Kunst der Geräusche.* Hg. Johannes Ullmaier. Mainz: edition neue zeitschrift für musik. Schott Musik International 2000.

Szczepaniak, Monika: *»Helden in Fels und Eis.« Militärische Männlichkeit und Kälteerfahrung im Ersten Weltkrieg.* »Colloquia Germanica« 43 (2010). Nr. 1/2: Themenheft: *Cold Fronts. Kältewahrnehmungen in Literatur und Kultur vom 18. bis 20. Jahrhundert*, S. 63–77.

Utz, Peter: *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz.* München: Wilhelm Fink 2013.

Volmar, Axel: *In Stahlgewittern. Mediale Rekonstruktionen der Klanglandschaft des Ersten Weltkriegs in der Weimarer Republik*. In: *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen*

Schreibens und Verstehens. Hgg. Natalie Binczek, Cornelia Epping-Jäger. München: Wilhelm Fink 2014, S. 47–63.

Volmar, Axel: *Klang-Experimente. Die auditive Kultur der Naturwissenschaften 1761–1961*. Frankfurt/M.: Campus 2015.

Weber, Ulrich: *›Murmeljagd‹ in Graubünden. Ulrich Bechers Roman und die Kunst der optischen Täuschung.* »Quarto, Bulletin des SLA« 26 (2008), S. 105–113.

DOI: 10.17234/ZGB.26.3 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 39–48

Stefan Schmidl | Österreichische Akademie der Wissenschaften, Stefan.Schmidl@oeaw.ac.at

Musikalisches Erschreiben

Reflexionen zur klanglichen Weltkonstitution am Beispiel von Blagoje Bersas *Sunčana polja*

In seiner symphonischen Dichtung *Sunčana polja* nutzt Blagoje Bersa – mittels textlicher, aber auch klanglicher Deskription – zur Repräsentation Dalmatiens nicht nur Elemente der musikalischen Gattung Pastorale, sondern auch die etablierte Metapher einer sonnenbeschienenen Landschaft, die er durch die Interpolation katholischer Liturgieformeln zur Evokation einer transzendenten ›regio mystica‹ verklärt. Bersa zeichnet damit das Bild eines ›erwachenden‹ Dalmatiens, wie es vom kroatischen Nationalromantiker Petar Preradović vorformuliert worden war, erweitert es jedoch im Sinne romantischer Gattungsverschränkung und intensiviert auf diese Weise entscheidend dessen Suggestionspotenzial.

Musik kann durchaus als funktionales Symbolsystem verstanden werden, als ein »imaginary object«,[1] da sie die Qualität zur Anwendung bringt, klanglich assoziative Vorstellungsgrundlagen für jene »Behauptungen«[2] bereitzustellen, auf die sich Identitäten, aber auch andere Orientierungs- und Deutungsmuster gründen. Im Gegensatz zur visuellen ›Welterzeugung‹, die mit der Suggestion von Abbildlichkeit – ikonisch – operiert und die in der Unmittelbarkeit des Blicks geschieht, vollzieht sich die musikalische Vorstellung jedoch symbolisch und als Sukzession. Sie ist in dieser narrativen Qualität[3] der textlichen Deskription verwandt. Dies trifft insbesondere auf die ›Programmmusik‹ des 19. und 20. Jahrhunderts zu.[4]

1 Cook: *Music*, S. 51–73.
2 Descombes: *Die Rätsel der Identität*, S. 162.
3 Zur theoretischen Diskussion der Narrativität, der Vermittlung imaginärer Handlungen in der symphonischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts siehe: Stollberg: *Tönend bewegte Dramen*.
4 Dazu grundsätzlich: Kregor: *Program Music*.

Klangliche Repräsentation: Das ›Wollen‹ von Musik

Dieser Art von Musik ist das Anliegen eingeschrieben, dem Hörer eben ein Programm, einen außermusikalischen Inhalt zu vermitteln. In der Auseinandersetzung ist daher vor allem nach ihren Intentionen zu fragen: Es handelt sich um die Frage nach ihrem Begehren, das als Äquivalent des Forschungsinteresses gelten kann, das der Kunsthistoriker W. J. T. Mitchell nachhaltig formuliert hat und das sich weniger damit befasst, was Bilder ›tun‹, sondern mit dem, was sie ›wollen‹.[5]

Wie aber kann das im immateriellen, dadurch vielleicht noch appellativeren Medium Musik manifestierte ›vouloir‹ isoliert und bezeichnet werden? In diesem Zusammenhang ist es lohnend, auf die Überlegungen Lawrence M. Zbikowskis zurückzukommen,[6] vor allem auf dessen Ansatz, die Struktur eines musikalischen Werkes im Zusammenspiel mit seinen Inscriptiones, Subscriptiones, Motti etc. zu lesen, d.h. jene Teile ernst zu nehmen, die die Musikwissenschaft in ihrer Exegetik bisweilen als naive und vor allem kontingent vermutete Formen der Programmatisierung von Musik erachtet und deswegen nachrangig behandelt, die aber eine entscheidende Rollen für die Ausformung von Imaginationen spielen, die kollektive Wirksamkeit erlangen können.

Landschaft als Programm

Eine solche imaginäre Programmatik stellt jene der Landschaft dar. Als außerordentlich offene Träger-Topik von Diskursen[7] agiert sie in erster Linie als Medium der Kennzeichnung von Territorium und agiert darin identitätsstiftend für ›Gemeinschaften‹.[8] Dies erklärt sich aus dem Umstand, dass Landschaft sowohl als Metapher als auch als Repräsentation im Sinne einer symbolischen Vergegenwärtigung eingesetzt wird. Hierbei überlagert die sinnliche Dimension vielfach die konzeptuell-metaphorischen Agenden. Zugleich garantiert aber eben das Zurücktreten des Gleichnishaften hinter das Sinnliche eine umso nachhaltigere Vermittlung des Metaphorischen. In dieser affektiven Verdichtung aus Dar- und Vorstellungstradition des Naturschönen mit Strategien der repräsentativen Vermittlung war und ist Landschaft ein effektives gesellschaftliches Identifikationsinstrument.

5 Mitchell: *Bildtheorie*, S. 353.
6 Zbikowski: *Conceptualizing Music*, S. 63–95.
7 Guldin: *Politische Landschaften*, S. 10.
8 Telesko: *Bildende Kunst und österreichische »Identitäten« im 19. Jahrhundert*, S. 40.

Unter den mannigfaltigen diskursiven Besetzungen von Landschaft verdienen vor allem Ausprägungen Berücksichtigung, die mit der Intention einer nationalen Identifizierung von Territorium im Zusammenhang stehen, weil in ihnen die repräsentierende Dar- und Vorstellungstradition des Naturschönen mit den Figurationen nationaler Ländlichkeit[9] und den Metaphoriken politischer Landschaft[10] in überaus komplexer Weise verdichtet werden: Die affektiven Komponenten des Konzepts naturschöner Landschaft, aufgefächert in Stimmung und Atmosphäre, übertragen sich seit dem 19. Jahrhundert auf die Projektion von Topographien und forcieren dadurch das Bewusstsein eines nationalen Raumes.[11]

Hierbei fallen die Modi Repräsentation und Metaphorik sogar zusammen, wird die Darstellung von Landschaft als ausschnitthafte Abbildung eines konkreten, national semantisierten Geländes wahrgenommen und zugleich als Sinnbild bzw. Synekdoche des Nationalstaates. Eine Auseinandersetzung mit der künstlerischen Formulierung von Landschaft, Region und Nation sollte sich dieser prinzipiellen Dichotomie bewusst sein, will sie deren Konstruktions-Strategien untersuchen.

Wie aber vollzog sich das musikalische Erschreiben dieser Programmatik? Dies soll im Folgenden anhand der symphonischen Dichtung *Sunčana polja* (*Die Sonnenfelder*, 1919) des kroatischen Komponisten Blagoje Bersa (1873–1934) erläutert werden. Die theoretische Erörterung von drei diesbezüglich grundlegenden Aspekten – die generellen Metaphoriken des Erwachens und der Transzendenz sowie die spezifische Tradition der musikalischen Pastorale – ist dazu allerdings notwendig.

Grundlage I: Die Metapher des Erwachens

Die Vorstellung der ›erwachenden‹ Nation ist eine Kernmetapher politischer Ästhetik.[12] Sie wird veranschaulicht im Bild der zu Bewusstsein kommenden, ›lebendig‹ werdenden nationalen Idee, die sich im Staat ›vollendet‹. Als Partikulartopoi der Metaphorik liegen Sonnenaufgang und Erweckungsruf nahe. Ersterem Topos ist ein apotheotisches Moment eingeschrieben, stellt er doch einen Modus dar, der das ›Eigentliche‹ des Repräsentierten vermitteln soll. Da dieses Eigentliche immer als außergewöhnlich angenommen wird, zeigt die verklärende Repräsentation zwar die äußere Erscheinung ihres Gegenstan-

9 S. dazu umfassend: Walter: *Les figures paysagères de la nation*.
10 Vgl. Warnke: *Politische Landschaft*.
11 Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz*, S. 75–79.
12 Gellner: *Nationalismus*, S. 23.

des, enthebt diesen aber seines irdischen und zeitlichen Kontextes. Das wohl prägnanteste Beispiel einer Apotheose findet sich im neutestamentarischen Rahmen, die Verklärung Christi. »Da wurde er [Christus; Anm. St. S.] vor ihren [der Apostel, Anm.] Augen verwandelt, und sein Angesicht strahlte wie die Sonne, seine Gewänder aber wurden leuchtend wie das Licht.«[13] Zweck dieses Moments in der Erzählung des Matthäus ist die Enthüllung der entzeitlichten göttlichen Natur Christi. Seine Apotheose, Vergöttlichung findet ihn buchstäblich in anderem Licht. Die Imagination der von der aufgehenden Sonne illuminierten nationalen Landschaft säkularisiert diese Darstellungskonvention: An die Stelle Christi/Gottes (die zuvor schon von den Prinzipien Humanismus, Absolutismus und Aufklärung eingenommen wurde) tritt die Nation, ihr Territorium und ihre ›Heilsgeschichte‹.

Anders verhält es sich mit dem Topos des Rufes. Er leitet sich eher aus den Praktiken des Militärs und der pastoralen Tierhaltung ab. Bezüglich einer politischen Vitalisierungsmetaphorik indiziert er weniger die verklärte Nation als den Akt ihrer ›Erweckung‹. Dieser baut auf der Idee einer Primordialität des Nationalen auf,[14] wie sie in Herders Konzept des ›Nationalcharakters‹ entwickelt wurde: Der Einbildung, dass das Nationale als Materialität und Immaterialität etwas dauerhaft Präsentes darstellt, das, falls es verdeckt, vergessen oder unterdrückt ist, wieder entdeckt oder eben wieder erweckt werden kann.

Als Mittel, nationale Erweckung und Vollendung darzustellen, ist der Rhetorik des Rufes immer ein kriegerisches Moment eingeschrieben, das im Ursprung der instrumentalen Ausführung in militärischer Signalfunktion begründet liegt. Die erstere Topik, die die Konstitution der Nation vorstellt, der Sonnenaufgang bzw. der Sonnenschein, ist jedoch von weiterreichendem Anspruch, weil Nationswerdung hier anhand eines elementaren Phänomens metaphorisiert wird und nicht auf den Aspekt des Kämpferischen beschränkt ist.

Grundlage II: Das Transzendente

Die transzendente Aufladung des Konzepts Landschaft ist seine Überhöhung. Wie die Rhetorik der Verklärung geht sie zurück auf ein sakrales Modell: die alttestamentarische Idee des ›gelobten Landes‹ (הארץ המובטחת), die Territorium einerseits als von einer Deität verheißen, andererseits selbst als heilig

13 Matthäus 17,1.

14 Vgl. Curtis: *Music Makes the Nation*, S. 27–28.

apostrophiert bestimmt – eine doppelte Determinierung, die die Ahnung des Göttlichen in der Vergegenwärtigung von Land implizierte. Hinter der Wirklichkeit der Welt (d.h. hinter ihrer empirisch erschließbaren topographischen Gegebenheit)[15] sollten sinnlich Verweise auf etwas erkannt werden, das übergeordneter Natur war. Im Sinne des lateinischen Verbs ›transcendere‹[16] stellte das Gewahrwerden von Landschaft – sei es in ihrer realen Ansicht oder mittels ihrer künstlerischen Repräsentation – demnach die Möglichkeit einer mentalen Überschreitung des Terrestrischen hin zum Numinosen dar.

Auch im Zeitalter des Nationalismus wurde diese religiöse Bedeutungsgebung von Territorium nicht aufgegeben, jedoch ideologisch-semantisch angeeignet, um nunmehr national deklarierte Gebiete zu ›heiligen Ländern‹ zu stilisieren:[17] Dem ›corpus mysticum‹ des nationalen Kollektivs[18] entsprach somit eine ›regio mystica‹.

Grundlage III: Die Tradition der musikalischen Pastorale

Seit dem 16. Jahrhundert gerät die antike Topik des Locus amoenus vermehrt zum Gegenstand einer Anverwandlung auf dem Gebiet der Instrumentalmusik.[19] Als Entsprechung der konventionalisierten Bestandteile der literarischen und malerischen Darstellung des ›schönen Ortes‹ – Hain, Quelle, Rasen[20] und in diesem Szenario lagernder Genre-Charaktere[21] – wird in musikalischen Darstellungen ein Repertoire an Ausdrucksmitteln herangebildet, deren klangliche Gestalt vor allem an der menschlichen Dimension des Pastoralen orientiert ist. Besonders sind es bukolische Instrumente wie Sackpfeife, Schalmei und Alphorn, deren jeweilige Charakteristika Pate stehen für die Spezifik der Intervall-Beziehungen, der Begleitmotivik und der Diatonik von musikalischen Schilderungen idealer Ländlichkeit.[22] Mit allgemeineren kompositorischen Modi (aszendente und deszendente Skalen, repetitive Motorik, Holzbläser-Klangfarben, Einsatz von Schlagwerk) wird hingegen das Nicht-Menschliche repräsentiert, sodass die Abwechslung von klanglichen Evokationen von Natur – teils erhaben, sich in Sturm und Gewit-

15 Lambrecht: *Transzendenz*, S. 18.
16 Ebd., S. 14.
17 Wehler: *Nationalismus*, S. 40.
18 Berghoff: *Vom ›corpus Christi mysticum‹ zur Identität der Nation*.
19 Jung: *Pastorale*, S. 1505–1507.
20 Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 193.
21 Maisak: *Arkadien*, S. 20.
22 Jung: *Pastorale*, S. 1506.

ter entladend, und teils idyllisch – mit menschlichen Hirtenszenerien als ein wesentliches Merkmal musikalischer Pastoralen angesehen werden kann.[23]

Beethoven hat diese Traditionen musikalischer Pastoralen in seiner 6. Symphonie (1808) rekapituliert, zusammengefasst und für die nachfolgende symphonische Produktion des 19. Jahrhunderts prägend formuliert, wobei er einen »Ausdruck der Empfindung« erreichen wollte, keine klangliche »Mahlerey«.[24] Beethovens Bemerkung lässt sich als Absage an die Erwartungshaltungen verstehen, die sich an textlich vermittelte Programmatik knüpft und mit deskriptiven Bedeutungen des in dieser Art angerufenen ›schönen Ortes‹ rechnet. Die viel zitierte Prämisse hat Beethovens Nachfolge von ihm übernommen, allen voran Berlioz, in dessen *Symphonie fantastique* (1830) das Pastorale als Poetik des Vagierens und Korrespondierens zwischen ›Gefühl‹ und landschaftlicher ›Stimmung‹ verwirklicht ist.

Im romantischen Bestreben, die sich in der ›Empfindung‹ andeutende, jedoch nie konkret werdende Resonanz der Natur zu suggerieren, verwenden Berlioz wie auch vor ihm Beethoven eine durchaus ›sprechend‹ zu nennende Gestik.[25] Die Weiterentwicklung dieser Formensprache im Zusammenhang musikalischer Pastoral-Topik führt deswegen im späteren 19. Jahrhundert auch zu einer Umkehrung der Zielsetzung, die ›Empfindung‹ des Locus amoenus, nicht diesen selbst repräsentieren zu wollen. Im Gegensatz dazu ist nun die deskriptive Verortung des Pastoralen, seine Topographie von Interesse: Es kommt zu einer Anwendung der Idee der Nation auf den Topos des ›schönen Ortes‹, dessen Assoziationen und Konnotationen auf das Sujet übergehen und ein Genre sui generis konstituieren: jenes einer nationalen Pastorale.

Das Beispiel der *Sunčana polja*

In Bersas *Sunčana polja* verdichten sich die oben beschriebenen metaphorischen Kriterien und Gattungstraditionen anschaulich. Bereits der Titel des Werkes ist gleichnishaft, indem er Assoziationen mit einem Sujet des zwölften Gesanges der *Odyssee* weckt, den Feldern der Insel Thrinacia, auf denen der Sonnengott Helios seine Rinder weiden lässt. Die Anspielung auf die mythische, in ihrer Lokalisierung umstrittene Landschaft von Thrinacia im Zusammenhang mit Dalmatien und dessen prägnanter Inselwelt darf wohl als nachdrücklicher Hinweis auf das antik-mediterrane Erbe der Regi-

23 Ebd.
24 Waczkat: *›Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey‹*.
25 Vgl. auch: ebd., S. 230.

on verstanden werden. Dieser Fingerzeig erfolgt aber unausgesprochen: Das von Bersa (zunächst in einer privaten Korrespondenz formulierte, später in der Partiturausgabe von 1950 veröffentlichte) Programm der *Sonnenfelder* führt Homers Ideallandschaft nicht an, dagegen ein pastorales Szenario, das hauptsächlich auf die agrarische Bewirtschaftung des Landes rekurriert:

> Dalmacija. Ljeti o podne. Veliko sunce, sparina. Seljaci oru i pjevaju. Podne je! Zvona zvone. Veličajna sunčana ›Glorija‹ (trube i trombone odozgor s galerije). Umorno pjevanje seljaka. Svladani polegnu. Podnevni mir. Spokojnost i vedrina. Daleki zvuk pastirskih frula (dvojnica).[26]
>
> [Dalmatien. Ein Mittag im Sommer. Kräftiger Sonnenschein, schwüles Wetter. Bauern arbeiten und singen. Es ist Mittag! Die Glocken läuten. Ein herrlich sonniges »Gloria« (Trompeten und Posaunen oben von der Galerie). Müder Gesang der Bauern. Überwältigt legen sie sich hin. Nachmittagsfrieden. Ruhe und Klarheit. Ferner Klang von Hirtenflöten (Doppelblockflöten).]

Das erste Wort des Programms legt den ›Schauplatz‹ der symphonischen Dichtung fest: Dalmatien, Landesteil Kroatiens, das wiederum zum Zeitpunkt der Komposition Teil des neu gegründeten Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen (Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, kurz: SHS) war. Dieser Umstand bleibt jedoch ebenso unerwähnt wie die Tatsache, dass *Sunčana polja* ursprünglich in einem Zyklus symphonischer Dichtungen, benannt *Moja domovina* (Mein Heimatland) – zweifellos angeregt durch Smetanas *Má vlast* – hätte eingebettet werden sollen.[27] Unklar bleibt, ob sich Bersa damit auf Kroatien oder auf den neuen SHS-Staat beziehen wollte, war doch der Komponist sowohl von der Utopie eines südslawischen bzw. panslawistischen Staates beflügelt[28] als auch von einer ausgeprägten Verbundenheit zu seiner Geburtsregion.

Der Impuls, die symphonische Dichtung zu komponieren, scheint von einem Gedicht ausgegangen zu sein. Bersa vertonte 1918 zum Anlass der Hundertjahrfeier einige Verse des nationalromantischen kroatischen Dichters Petar Preradović.[29] Für Bersa, der in Dubrovnik geboren worden war, dann aber größtenteils in Wien studiert hatte und anschließend dort auch durchgehend für das Verlagshaus Doblinger tätig war,[30] bewirkte Preradovićs Lyrik zu diesem Zeitpunkt eine erneute mentale Hinwendung zu Dalmatien, dessen Landschaft von ihm schon wenige Jahre zuvor

26 Zit. nach: Cipra: *Sunčana Polja Blagoja Berse*, S. 43. Übersetzungen, falls nicht anders angegeben, von St. S.

27 Kuntarić: *Blagoje Bersa*, S. 55.

28 Ebd., S. 17.

29 Ebd., S. 15.

30 Ebd., S. 12.

(1915) jener der Umgebung Wiens gegenübergestellt worden war. Damals hatte Bersa die Landschaft nördlich Wiens, gleichsam als Synekdoche des Habsburger-Reichs, als einen nicht erst absterbenden, sondern bereits ›toten‹ (Staats-)Organismus begriffen, wogegen er Dalmatien als ›lebendes‹, von Naturgewalten geprägtes und dadurch wiederum ebenso als ›natürlich‹ anzusehendes nationales Territorium verstand:

> Okolica oko Klosterneuburga divna je, ali ostavlja mi srce i dušu hladnom, nije to moje more, koje živi, plače, urliče, grozi, prijeti, drma, ruši, smije se, pa tiho drijema, ukratko: moja piroda živi. [31]
>
> [Die Umgebung von Klosterneuburg ist wunderbar, aber sie lässt mein Herz und meine Seele kalt, dies ist nicht mein Meer, das lebt, weint, braust, dräut, donnert, hinwegfegt, lacht und dann leise schlummert. Kurz gesagt: *Meine* Natur lebt [Hervorhebung: St. S.].]

In Preradovićs Gedicht *Zora puca* (*Der Morgen graut*), das 1895 ins Deutsche übertragen worden war und das Zentrum der Lieder Bersas aus dem Jahr 1918 bildet, fand Bersa diese vitalistische Auffassung des Landes wieder und um das Bild der Sonne bereichert, die Dalmatien erhellt, im ›wahren Licht‹ seiner Eigenart und seines Potenzials zeigt: »Der Morgen graut – halb tagt es schon!/ Gen goldnen Osten wende Dich/ Dalmatien, Du Ruhmesland,/ Aus Deinem Schoß das Dunkel wich;/ Daß Deine reichen Schätze mag/ Enthüllen er – brach an der Tag!«[32] Darüber hinaus übernahm Bersa Preradovićs Strategie, die Topoi Erweckung und Verklärung eng zu führen: So werden die *Sonnenfelder* von einem Motiv der Hörner eröffnet, das als Ruf zu erkennen ist. Diesem sind unmittelbar ausgedehnte Accelerationen angeschlossen, von Bersa in der Partitur mit der Indikation »Poput sunčanih zraka, koje odozgor pale, bodu«[33] (»wie Sonnenstrahlen, die von oben brennen und stechen«) versehen. Unverkennbar besitzt diese musikalische Repräsentation gleißenden Lichtes auch apotheotische Züge und bildet so den anderen Teil der metaphorischen Dyade, wie sie in Preradovićs Gedicht vorgezeichnet ist.

Die Identifikation dessen, was als Dalmatien verklärt und erwachend evoziert wird, gewährleisten rhythmische und melodische Asymmetrien mit Bezug zu lokaler Folklore[34] und eine koloristisch-ornamentale Idiomatik, die mit der programmatischen Beschreibung der symphonischen Dichtung korrespondiert, in der von ›pastirske frule (dvojnice)‹,[35] der spezifischen Doppelpfeife der Region, die Rede ist. Sie wird in der symphonischen Realisierung durch eine Piccoloflöte vertreten, die über dem Hintergrund-

31 Zit. nach ebd., S. 18.
32 *Peter Preradović's ausgewählte Gedichte*, S. 40.
33 Bersa: *Sunčana polja*, S. 51.
34 Kuntarić: *Blagoje Bersa*, S. 58.
35 Vgl. Anm. 26.

rauschen von drei Paukenwirbeln ein stilisiertes Hirtenspiel intoniert. Der Schlüssel zum Verständnis von Bersas symphonischer Dalmatien-Repräsentation liegt aber weniger darin als im Detail des *Gloria*: der Hymne des katholischen Ordinariums, die in Bersas Szenario zu Mittag ertönt und in der musikalischen Ausführung als melodische Allusion durch separat-erhöht im Raum aufgestellte Blechbläser vorzutragen ist.

Darin, dass Bersa dieses Crescendo seinen Höhepunkt mit einem vierfachen Forte und einem absteigenden Quartsprung erreichen lässt, spielt er außerdem markant auf das gregorianische *Credo* an. Die Interpolationen katholischer Liturgieformeln wie *Credo* und *Gloria* kennzeichnen die Konfession des Landes. Sie sind allerdings auch als Ausdruck einer Distinktion gegenüber dem orthodoxen Serbien zu verstehen, das seit der Gründung des SHS-Staates in diesem eine überregionale Führungsrolle für sich reklamierte und praktizierte. Das Bekenntnis zur katholischen Kirche wurde von kroatischer Seite deswegen zunehmend als Demonstration gegen die zentralistische Belgrader Politik angewandt und sollte ihre Zuspitzung dann in den 1930er Jahren erfahren.[36]

Die *Sonnenfelder*, die Bersa noch in Wien begonnen hat,[37] ehe er nach Zagreb übersiedelte, sind somit einerseits ein von persönlicher Nostalgie[38] des Komponisten getragener Lobpreis Gottes in ›heimatlicher‹ Sonnenlandschaft, andererseits führen sie Dalmatien als spezifisch katholische Region vor, die nicht nur gegenüber der ›anderen‹ Konfession des SHS-Staates, der serbischen Orthodoxie, symbolisch verklärt wird, sondern auch eingedenk des Verlustes der Städte Rijeka, Triest und Zadar sowie der Halbinsel Istrien, den das junge südslawische Königreich im selben Jahr, in dem Bersa die *Sunčana polja* schrieb, durch den Vertrag von Saint-Germain hinnehmen musste.

Literaturverzeichnis

Berghoff, Peter: *Vom ›corpus Christi mysticum‹ zur Identität der Nation. Die profane Transzendenz politischer Kollektive in der Moderne*. In: *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*. Band II: *Die klassische Moderne.* Hgg. Silvio Vietta, Stephen Porombka. München: Wilhelm Fink 2009, S. 31–35.

Bersa, Blagoje: *Sunčana polja. Simfonijska pjesma za veliki orkestar*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske 1950.

Cipra, Milo: *Sunčana Polja Blagoja Berse.* Zagreb: Radničko sveučilište Moša Pijade 1967.

36 Jakir: *Dalmatien zwischen den Weltkriegen*, S. 112.

37 Kuntarić: *Blagoje Bersa*, S. 55.

38 Cipra: *Sunčana Polja Blagoja Berse*, S. 44.

Cook, Nicholas: *Music. A Very Short Introduction.* Oxford: Oxford University Press [2]2000, S. 51–73.

Curtis, Benjamin: *Music Makes the Nation. Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe.* New York: Cambria Press 2008.

Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern: Francke 1948.

Descombes, Vincent: *Die Rätsel der Identität.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 2013.

Gellner, Ernest: *Nationalismus. Kultur und Macht.* Berlin: Siedler 1999.

Guldin, Rainer: *Politische Landschaften. Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität.* Bielefeld: Transkript 2014.

Jakir, Aleksandar: *Dalmatien zwischen den Weltkriegen. Agrarische und urbane Lebenswelt und Scheitern der jugoslawischen Integration.* München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 1999.

Jung, Hermann: *Pastorale.* In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Sachteil 7. Hg.: Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler 1997.

Kaschuba, Wolfgang: *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne.* Frankfurt/M.: Fischer 2004.

Kregor, Jonathan: *Program Music.* Cambridge: Cambridge University Press 2015.

Kuntarić, Marija: *Blagoje Bersa.* Zagreb: Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti 1959.

Lambrecht, Jürgen: *Transzendenz. Eine systemanalytische Studie.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

Maisak, Petra: *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt.* Frankfurt/M., Bern: Peter Lang 1981.

Mitchell, William John Thomas: *Bildtheorie.* Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gustav Frank, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.

Preradović, Petar: *Peter Preradović's ausgewählte Gedichte.* Deutsch von Mavro Spicer. Mit einer biographischen Einleitung und dem Bildnisse des Dichters. Leipzig: Wigand 1895.

Stollberg, Arne: *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert.* München: Text + Kritik 2014, S. 27–48.

Telesko, Werner: *Bildende Kunst und österreichische »Identitäten« im 19. Jahrhundert: Das Beispiel Salzburg.* »Kunstgeschichte (Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker)« XX/XXI (2003/04), S. 40.

Waczkat, Andreas: *›Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey‹. Idealisierte Landschaft in Ludwig van Beethovens ›Pastorale‹.* In: *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft.* Hgg. Thomas Noll, Urte Stobbe, Christian Scholl. Göttingen: Wallstein 2012, S. 227–236.

Walter, François: *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle).* Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales 2004.

Warnke, Martin: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur.* München, Wien: Carl Hanser 1992.

Wehler, Hans-Ulrich: *Nationalismus. Geschichte – Formen – Folgen,* München: C.H.Beck [4]2011.

Zbikowski, Lawrence M.: *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis.* Oxford: Oxford University Press 2002.

DOI: 10.17234/ZGB.26.4 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 49–74

Christian Kirchmeier | Ludwig-Maximilians-Universität München,
christian.kirchmeier@germanistik.uni-muenchen.de

›Tjam patram‹
Musikalische Poetik beim frühen Brecht

Die Entstehung des epischen Theaters wird oft auf Brechts Auseinandersetzung mit der klassischen Dramenpoetik zurückgeführt. Dieser Beitrag will hingegen zeigen, dass für den frühen Brecht eher eine musikalische Poetik im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, aus der sich wesentliche Elemente des epischen Theaters ableiten. Die Musik ist ein Medium, das für Brechts Theater drei Funktionen erfüllt: (1) Sie liefert ein intermittierendes Element, das die Handlungskontiguität unterbricht. (2) Sie etabliert eine musikalische Semantik, die sich der literarischen entgegensetzen lässt. (3) Sie ist Trägermedium eines ästhetisch erfahrbaren Gestus, der die Haltung von Handelnden beobachtbar macht.

Am 5. Mai 1958 gab Hanns Eisler ein Interview, in dem er sich an den zwei Jahre zuvor verstorbenen Bertolt Brecht erinnert. Darin findet sich folgende Stelle:

> Ich spielte Brecht immer wieder vor – auf seinen Wunsch – das Rezitativ aus der Johannespassion des Evangelisten. *(Eisler singt:)* »Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron. Da war ein Garten. Darein ging Jesus und seine Jünger.« Hier wird also die Bibel so erzählt.
> Übrigens: der Tenor ist so hoch gesetzt – *(Eisler imitiert:)* »tjam patram«. Ausdruck ist unmöglich, also Schwulst, Gefühlsüberschwang.
> Es wird referiert.
> Das heißt, es wird auch das Zeigen des Vorlesers mitgebracht. *(Eisler singt:)* »Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron.«
> Also die Lokalität des Baches wird genau bezeichnet.
> Das empfand Brecht als ein Musterbeispiel gestischer Musik.[1]

Diese Episode, oder besser gesagt: diese Episoden, falls sie sich tatsächlich so zugetragen haben sollten, sind aus mehreren Gründen bemerkenswert. Da sitzt Brecht einem der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts gegenüber und wünscht sich ein Rezitativ, das ein

1 Bunge: *Fragen Sie mehr über Brecht*, S. 27.

durchschnittlich begabter Klavierschüler im ersten Jahr vorspielen könnte. Das Rezitativ, das als Musterbeispiel für eine Musik ohne »Schwulst« gelten soll, entstammt sodann ausgerechnet einer Epoche, die für ihre hochgradig konventionalisierte musikalische Affektenlehre bekannt ist. Und schließlich finden sich gerade in diesen wenigen, unscheinbaren Takten eine Vielzahl von Elementen wieder, die für Brechts Theaterverständnis zentral sind: die ›epischen‹ Stilmittel des Evangelisten, der erzählt, referiert und zeigt (und der dadurch wie eine Figur aus einem Brecht-Stück wirkt), die Distanzierung des Vortragenden vom Affekt und die Idee einer gestischen Musik. Das Zitat eröffnet einen ganz anderen Zugang zu Brechts Poetik als denjenigen, der für gewöhnlich mit dem ›epischen Theater‹ verbunden wird: Nicht die literarische Tradition, nicht die Kritik am Kulinarismus der Klassik, nicht die Abkehr vom Aristotelismus,[2] sondern das Rezitativ des barocken Oratoriums scheint in seiner Vorreiterrolle für die einflussreichste Theatertheorie der jüngeren Geschichte auf.

Schon Walter Benjamin macht in seinem Aufsatz *Was ist das epische Theater?* auf die poetologische Funktion der Musik für das brechtsche Theater aufmerksam: »Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen. Für das epische Theater steht daher die Unterbrechung der Handlung im Vordergrunde. In ihr besteht die formale Leistung der Brechtschen Songs mit ihren rüden, herzzerreißenden Refrains.«[3]

Ähnliches könnte man vielleicht schon über die Couplets des Wiener Volkstheaters sagen, und doch ist diese musikalisch-theatrale Technik so eng mit Brechts Theaterreformen verbunden, dass man seine historische Leistung für deren Etablierung kaum überschätzen kann. Denn er wendet sich gezielt gegen eine Tradition des Theaters, die sich seit Erfindung der Guckkastenbühne auf das Betriebsgeheimnis einer Ästhetik der Repräsentation eingeschworen hatte.[4] Dieser Ästhetik zufolge sollte die Bühne einen Illusionsrahmen begrenzen, der sich nicht von außen stören lassen darf, um das Ziel einer immersiven Affektpoetik nicht zu gefährden. Natürlich gab es schon vor Brecht Versuche, die von Diderot geforderte

2 Exemplarisch für diese Traditionen sei nur Marianne Kestings einflussreiche Arbeit *Das epische Theater* genannt, die dem musikalischen Einfluss wenig Aufmerksamkeit entgegenbringt – und das, obwohl die Autorin nicht nur Literaturwissenschaftlerin, sondern auch Musikerin ist. Aber selbst in jüngeren medientheoretischen Ansätzen zum ›Epischen‹ bei Brecht spielt das Medium der Musik kaum eine Rolle (so bspw. bei van Laak: *Medien und Medialität des Epischen*, S. 185–234).

3 Benjamin: *Was ist das epische Theater?*, S. 521.

4 Vgl. zur viel diskutierten Frage nach dem Verhältnis zwischen Theatralität und einer Ästhetik der Repräsentation nur Fischer-Lichte: *Einleitung*.

›vierte Wand‹ zu durchbrechen,[5] wobei der Frühromantik und insbesondere der Komödie eine besondere Bedeutung zukommt,[6] die ihr affektives Wirkungsziel des Lachens immer schon besser durch eine Illusionsstörung erreichen konnte als durch die Erzeugung einer perfekten Illusion.[7] Brecht aber geht es um mehr. Er will den Illusionsrahmen öffnen und die Handlung unterbrechen, weil er diese Ästhetik der Repräsentation für eine affirmative Strategie derjenigen Gesellschaft hält, die eben diesen repräsentationalistischen Theaterapparat hervorgebracht hat. Um dieses Ziel zu erreichen, bedient er sich der Musik.

Es ist ein Topos der Brechtforschung, auf die Leistung der Songs für das epische Theater hinzuweisen. Dennoch wurde die Funktion der musikalischen Form für Brechts Theaterpoetik, genau das also, worauf Benjamin in dem Zitat aufmerksam macht, überraschend selten analysiert.[8] Das hat wohl einen einfachen Grund: Um Brechts musikalische Poetik beschreiben zu können, sind philologische Methoden alleine nicht ausreichend. Ein Komponist wie Hanns Eisler war sich dessen bewusst. Deswegen hat er sich in dem Interview nicht mit einer Erklärung von Brechts Begriff des Gestischen aufgehalten, sondern ihn, wie er sagt, »praktisch vorgezeigt«.[9] Doch schon in der Transkription des Gesprächs geht die musikalische Form sogleich wieder verloren – »tjam patram« bedeutet als geschriebener Text nichts mehr. Man muss Eislers Stimme hören. Man muss hören, wie er auf den drei Silben den fallenden c-Moll-Dreiklang nachahmt, mit dem

5 Vgl. zur Geschichte dieser Forderung einer ›vierten Wand‹ Lehmann: *Der Blick durch die Wand*.

6 Uwe Japp hat beispielsweise für die Romantik den Typus eines illusionsstörenden parabatischen Dramas ausgemacht (Japp: *Die Komödie der Romantik*, S. 1–54).

7 Vgl. etwa Warning: *Ansätze zu einer Pragmasemiotik*, S. 307–316.

8 Die Brechtforschung ist bspw. der ideengeschichtlichen Linie des Rezitativs, soweit ich sehen kann, bislang nicht explizit nachgegangen, mit Ausnahme einer sehr knappen Reflexion zum bachschen Rezitativ bei Ritter: *Das Gestische Prinzip*, S. 74f. Zur *Mahagonny*-Oper liegt immerhin eine formale Analyse der Choral-Tradition vor (Rienäcker: »*Haltet euch aufrecht, fürchtet euch nicht*«), die sich allerdings weitgehend auf Weill beschränkt. Wenn es um die Bedeutung der Musik für das epische Theater ging, stand zumeist die Gegnerschaft zu Wagners ›Gesamtkunstwerk‹ oder die Tradition des Bänkelsangs im Vordergrund. Erst Jürgen Hillesheim hat mit Bach und Mozart zwei weitere Komponisten als prägende Einflüsse für das Theaterverständnis des frühen Brecht ins Spiel gebracht. Zu Recht wendet er gegen die ältere Forschung ein, dass die literarischen Einflüsse Villons, Rimbauds, Verlaines und Wedekinds zwar wichtig waren. »Das Wesentliche, die Grundlagen seines Epischen Theaters, noch vor einem Umzug nach Berlin im September 1924 in Theorie und Praxis ausgebildet, verdankte er jedoch dem musikalischen Kosmos seiner Jugendzeit.« (Hillesheim: »*Ich habe Musik unter meiner Haut…*«, S. 249) So verdienstvoll diese Ausweitung der Perspektive auch ist, bleibt doch auch diese Studie ihren philologischen Methoden verpflichtet und sucht nach Traditionslinien des Stoffes, anstatt die Funktionen der musikalischen Form für Brechts Poetik zu untersuchen.

9 Bunge: *Fragen Sie mehr über Brecht*, S. 27.

das Rezitativ der *Johannespassion* ansetzt: »Jesus ging«, »tjam patram«, ›g-es-c‹, in hoher Lage.[10] Nur dann lässt sich nachvollziehen, warum die Stelle ein instrumentales Singen verlangt, das den affektiven Ausdruck der Gesangsstimme auf ein Minimum reduziert. Und man muss daran denken, wie dieses Motiv im abschließenden Begräbnischoral der *Johannespassion* aufgegriffen wird, um zu verstehen, dass hier eine ausgefeilte musikalische Semantik am Werk ist.

Der vorliegende Beitrag wird versuchen, das Verhältnis von Brechts Dichtung und Musik zu beschreiben. Er soll zeigen, wie sich Brecht den Umstand zunutze macht, dass sowohl Text als auch Musik einen semantischen und einen affektiven Gehalt aufweisen, und dass er zu grundlegenden ästhetischen Konzepten des epischen Theaters gelangt, indem er diese beiden ästhetischen Dimensionen gegeneinander wendet.

Der zeitliche Rahmen der untersuchten Beispiele erstreckt sich etwa bis zur *Mahagonny*-Oper (und darüber hinaus zu den an sie anschließenden theoretischen Überlegungen der 1930er Jahre), da sich schon in dieser Frühphase alle wichtigen Elemente von Brechts musikalischer Poetik erkennen lassen. Von den vier durch den Herausgeber Boris Previšić vorgeschlagenen Feldern sollen drei ausgewählt werden, die ein heuristisches Raster vorgeben und es erlauben, die Elemente von Brechts musikalischer Poetik systematisch zu erschließen: ›Topographien der Literatur‹, ›topographierende Literatur‹ sowie ›Erschreiben von Musikalischem‹. Diesen Feldern entsprechen drei Untersuchungsgegenstände, die nach ihren poetologischen Funktionen für ein ›episches‹ Theater analysiert werden: (1) die Verortung der Songs im Illusionsraum der Theaterbühne, (2) die Verwendung musikalischer Semantik und (3) die Theorie des musikalischen Gestus.

1. Illusionsunterbrechungen an der Rampe – Topographien der Literatur

Die früheste ästhetische Ausdrucksform, die Brecht für sich gefunden (und mit der er die Musik- und Literaturgeschichte bis zu Bob Dylan beeinflusst)[11] hat, ist die eines Singer-Songwriters. In Augsburg, München und Berlin nutzte Brecht zahlreiche Möglichkeiten, um mit eigenen Songs aufzutreten oder einfach gemeinsam mit Freunden und der Gitarre unter

10 Tatsächlich lässt sich Eislers Stimme von diesem Zitat in einer Aufnahme hören: Eisler: *Der Brecht und ich*, Nr. 10.

11 Vgl. Detering: *Die Stimmen aus der Unterwelt*, S. 24f.

dem Arm durch die Gegend zu ziehen. Von dieser Gewohnheit nahm Brecht erst Abstand, als er zunehmend mit professionellen Komponisten im Austausch war (vor allem seit seiner Zusammenarbeit mit Kurt Weill ab 1927).[12] Den Erinnerungen Hans Otto Münsterers zufolge war dabei der *Choral vom Manne Baal* in den Jahren um 1920 »das am häufigsten vorgetragene Lied«.[13]

Doch schon in der Anfangszeit gebrauchte er seine Songs nicht nur für eigene Auftritte, sondern auch und vor allem für seine Stücke. *Baal*, das erste aufgeführte Drama Brechts, beginnt mit dem *Choral vom großen Baal* (wie das Lied in der zweiten Fassung aus dem Jahr 1919 in leichter Änderung zur *Hauspostillen*-Fassung heißt). Wenn dort die Figur Baal ihren eigenen *Choral* singt, ergibt sich eine ganz andere Aufführungssituation, als wenn der Sänger Brecht im Wirtshaus mit dem *Choral* auftritt. Brecht mag Baal als Alter Ego verkörpern, aber er ›ist‹ nicht die Figur Baal in dem Sinne, in dem sie der Protagonist im gleichnamigen Stück verkörpert. Als Bestandteil des Stückes führt der Song dazu, dass sich die Figur Baals aufspaltet, sobald sie über sich in der dritten Person vorträgt. Die mimetische Konvention der theatralen Repräsentation, der zufolge ein Schauspieler vorgibt, eine andere Figur zu sein, wird also schon damit aufgebrochen.

Als erster Szene des Stücks kommt dem *Choral* der Charakter eines Prologs zu. Er markiert einen theatralen Schwellenzustand, in dem sich die Transformation vom Schauspieler in die von ihm gespielte Figur gerade erst vollzieht, und damit der ›Illusionspakt‹[14] mit dem Zuschauer gerade erst eingegangen wird.[15] Baals *Choral* fällt aus dem Rahmen, der die dramatische Illusion ausmacht (übrigens umso mehr in der Urfassung des *Baal*, in der der *Choral* noch nicht am Beginn steht und das Drama einleitet, sondern als 18. Szene den dramatischen Rahmen inmitten des Stücks unterbricht). Gerade dieses ›Aus-dem-Rahmen-Fallen‹, dieses »intermittierende[] Element[]«,[16] wie es bei Adorno heißt, verwendet Brecht für seine Songs, um einen ›V-Effekt‹ zu erzielen.[17]

12 Ritter: *Die Lieder der Hauspostille*, S. 204–207, hat einige Belege für die Auftrittspraxis dieser ›ästhetischen Subkultur‹, um seinen Begriff zu verwenden, gesammelt. Vgl. auch Brecht: *Notizbücher. Forum NB 1*.

13 Münsterer: *Bert Brecht*, S. 84.

14 Der Begriff in Anlehnung an Eco: *Im Wald der Fiktionen*, S. 103.

15 Darin korrespondiert sie mit dem Schlussmonolog des Stücks, in dem der sterbende Baal (oder der den Baal spielende Schauspieler?) den Satz sagt: »Baal, ich werde hinausgehen.« (GBA 1, S. 82)

16 Adorno: *Mahagonny*, S. 116.

17 Vgl. dazu etwa Knopf: *Verfremdung*, S. 115–117.

Es gibt allerdings eine Vielzahl weiterer Techniken, die sich Brecht einfallen lässt, um das intermittierende Element seiner Songs zu verstärken oder überhaupt erst zu erzeugen. Die meisten davon lassen sich in seinen Bemühungen um veränderte topographische Bühnenordnungen für seine Songs erkennen, durch die er die Wahrnehmung des Theaterraums verändert.[18] In der Regieanweisung vor Beginn des *Chorals* heißt es beispielsweise: »*Bevor der Vorhang aufgeht, hört man zur Gitarre Baal den Choral vom großen Baal singen. Das Theater ist solange dunkel.*«[19] Der Bühnenraum fungiert hier lediglich als Klangraum, der Darsteller des Baal ist im verdunkelten Theater nur akustisch zu verorten und befindet sich schon deswegen nicht innerhalb der Bühne als Repräsentationsraum, wie er es dann im Rest des Stückes tun wird.

In einigen Aufführungen wurde die Szene zwar modifiziert, ohne dabei aber die poetologische Funktion der Illusionsbrechung zu verlieren. So beispielsweise bei der Berliner Aufführung von 1926, für die Brecht eine vierte Fassung des Stücks unter dem Titel *Lebenslauf des Mannes Baal* anfertigte und bei der er das Lied selbst auf dunkler Bühne vortrug.[20] Dieser Fassung stellte Brecht einen »Vorspruch« voran, der von einem Ansager vorgetragen wurde, und in dem es heißt: »Als Auftakt sehen Sie Baal plastisch von allen Seiten und hören aus seinem eigenen Munde, wie er seinen bekannten Choral vom großen Baal vorzutragen pflegte, und zwar unter Begleitung durch sein von ihm selbst erfundenes Original-Blechsaiten-Banjo.«[21] Und als weitere Variante: »Der Darsteller des Baal sang das Lied vor großen Tafeln, auf denen überlebensgroß die Figuren dargestellt waren, die er im Stück schädigte. Traten diese Personen dann im Stück auf, wurde ein V-Effekt erzielt.«[22] Das orientiert sich deutlich an der Praxis von Moritatensängern, die ihre moralisierenden Verbrechensgeschichten auf Jahrmärkten gesanglich vortrugen und dabei zur Illustration auf Bilder zeigten. Doch egal, welche dieser Varianten im Theater zur Aufführung kommt; stets wird der Raum des *Chorals* ganz anders verwendet als innerhalb der Haupthandlung des Stückes. Er ist noch nicht dramatischer Repräsentationsraum, sondern

18 Andrzej Wirth hat eine ähnliche Untersuchung mit Blick auf die Zeit vorgenommen und kommt zu dem Ergebnis, dass während der Songs »die ›dramatische Zeit‹ stillsteht« (Wirth: *Über die stereometrische Struktur*, S. 200).

19 GBA 1, S. 19.

20 Fassmann: *Brecht*, S. 22.

21 GBA 1, S. 140. Dieser »Vorspruch« führt freilich in die Irre, da zwar Brecht den *Choral* sang, Oskar Homolka aber den Baal spielte.

22 Brecht: *Baal*, S. 108.

vermittelnder Reflexionsraum, in dem die Handlung vorab berichtet und gezeigt wird.

Auch bei den anderen Songs des Stückes, die nicht die herausgehobene Stellung eines Prologs haben, findet Brecht Möglichkeiten, die Ordnung des topographischen Repräsentationsraums zu stören: *Baals Lied* beispielsweise ist in eine Spiel-im-Spiel-Szene eingebunden, die »[h]inter den Kulissen eines Kabaretts« stattfindet.[23] Sein Auftritt auf die Kabarettbühne (der zugleich ein Abtritt von der realen Bühne ist) beginnt mit einer Persiflage eines Kindergedichts: »Ich bin klein, mein Herz ist rein. Lustig will ich immer sein.«[24] Das fiktionsinterne Publikum quittiert diesen Beginn mit »*Beifallsbrüllen*«, doch sein frivoles *Lied* gerät mit jeder Strophe zu einem immer größeren Skandal: »*Lärm im Saal*«, heißt es nach der ersten Strophe, »*Kreischen und Sturm im Saal*« nach der zweiten und nach Ende des Liedes: »*Ungeheurer Tumult, Pfeifen, Trampel. ›Unerhört‹-Rufe.*«[25]

Wie im *Choral vom großen Baal* steht *Baals Lied* als eine Art heterotoper Raum außerhalb der von der Illusionsbühne gerahmten Kommunikationssituation des Stückes: einmal im Dunkeln, das andere Mal auf der Hinterbühne. Unter den Bedingungen der Erlebniskonvention der goethezeitlichen Bühne wäre eine solche Darstellungsweise noch undenkbar gewesen. Brechts Songs sind nicht Ausdruck von Empfindung, sondern markieren im Gegenteil eine in höchstem Maße künstliche Situation. Und Brecht ist sehr genau darin, den Bruch, den es zwischen Songs und gesprochenen Dialogen gibt, offen zu legen. Vor *Orge sagte mir* stimmt Baal seine Gitarre,[26] ebenso vor *Von Sonne mürb gebrannt*,[27] und das Lied *Den Abendhimmel macht das Saufen* trägt er vor, während das Licht zum Szenenende abblendet.[28] Bereits in diesem frühen Stück war für Brecht also, wie Dümling schreibt, »das Singen gegenüber dem Sprechen ein unrealistisches Element«.[29]

Das gilt ebenso, um den Blick auch auf andere Stücke zu richten, für die *Dreigroschenoper*, zu der Brecht Anweisungen »Über das Singen der Songs« gibt:

23 GBA 1, S. 49.

24 Ebd.

25 Ebd. Die Szene ist nicht ohne Ironie, immerhin konnte Brecht damit rechnen, dass es bei Aufführungen des *Baal* auch im realen Publikum regelmäßig zu Tumulten kommen würde (vgl. GBA 1, S. 534–536), was er durch das Hinterbühnenpublikum vorwegnimmt.

26 Ebd., S. 31.

27 Ebd., S. 77.

28 Ebd., S. 49.

29 Dümling: *Laßt euch nicht verführen*, S. 217.

> Indem er singt, vollzieht der Schauspieler einen Funktionswechsel. Nichts ist abscheulicher, als wenn der Schauspieler sich den Anschein gibt, als merke er nicht, daß er eben den Boden der nüchternen Rede verlassen hat und bereits singt. Die drei Ebenen: nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen, müssen stets voneinander getrennt bleiben […].[30]

Auf die Markierung des ›Funktionswechsels‹ kommt es in diesem Zitat an: Die Songs dürfen für Brecht nicht der ›natürliche‹ Ausdruck einer Figur sein, sie sollen sich nicht organisch aus der Handlung entwickeln, sondern müssen der Handlung entgegengestellt sein, sie müssen die gesprochene Bühnenhandlung fragmentieren.[31]

Bemerkenswerterweise lässt sich diese intermittierende Form sogar noch in der *Mahagonny*-Oper nachweisen, obwohl hier im Gegensatz zur *Dreigroschenoper* permanent gesungen wird.[32] Dies bewerkstelligen Brecht/Weill, indem sie die Songs durch eine Differenzierung des Bühnenraums von dem dramatischen Handlungsraum abgrenzen. In der Urfassung der *Mahagonny*-Oper heißt es im Nebentext, dass »*[a]nstelle des üblichen Vorhangs […] eine kleine weiße Gardine [fungiert], die, nicht höher als zweieinhalb Meter vom Bühnenboden aus gerechnet, sich an einem blechernen Draht nach rechts und links aufziehen läßt.*«[33] Die sechs Mädchen treten dann aus der geschlossenen Gardine hervor, um den *Alabama-Song* vorzutragen (dessen intermittierende Form zusätzlich durch den Sprachwechsel ins

30 Brecht: *Anmerkungen zur* »Dreigroschenoper«, in: GBA 24, S. 57–70, hier S. 65.

31 Darin stimmt ihm Weill voll und ganz zu, wenn er schreibt: »Die Musik ist hier nicht mehr handlungstreibend, sondern der jeweilige Einsatz der Musik ist gleichbedeutend mit einer Unterbrechung der Handlung.« (Weill: *Vorwort zum Regiebuch*, S. 168)

32 Bei den Songs in der Weillschen Vertonung handelt es sich weder um Rezitative noch um Bänkellieder. Im Gegenteil: In der *Mahagonny*-Oper verlieren sie diesen Charakter, den sie in den ursprünglichen Fassungen Brechts noch recht deutlich aufweisen. Bei Weill entsprechen sie eher den Arien, die traditionell die Affekte ausdrücken sollen, während die Opernrezitative dazu dienten, die Handlung voranzubringen (zur traditionellen Aufteilung zwischen Rezitativ und Arie in der Oper des 18. Jahrhunderts vgl. Barnett: *Die Schauspielkunst*, S. 302–304). Und auch an den Stellen, an denen Weill tatsächlich Accompagnato-Rezitative verwendet, bricht er mit der Rezitativtradition der barocken Oper (exemplarisch zum »Quasi Recitativo« in der 5. Nummer der *Mahagonny*-Oper vgl. Wagner: *Weill und Brecht*, S. 196f.). Ein ›klassisches‹ Rezitativ setzt Weill nur parodistisch ein, und zwar im Finale der *Dreigroschenoper*: Darin tritt Brown als reitender Bote auf, der die Nachricht der königlichen Begnadigung übermittelt. Wenn Peachum zuvor das Auftreten des Boten damit erklärt, dass das »Publikum« »wenigstens in der Oper [sieht] / Wie einmal Gnade vor Recht ergeht« (GBA 2, S. 307), dann macht er deutlich, dass es sich hier nur um die Persiflage eines ›deus ex machina‹ aus der Opera seria handeln kann, der den obligatorischen ›lieto fine‹ einleitet. Diese Parodie erzeugt auch hier eine Störung der innerdramatischen Handlungskontinuität, indem sie die Differenz zwischen Drama und Wirklichkeit aufscheinen lässt.

33 Brecht/Weill: »*Mahagonny*«, S. 43. Diese Ausgabe folgt der Urfassung aus dem Jahr 1929, während GBA 2 die Neufassung aus dem Jahr 1930 abdruckt, für die Brecht die meisten Regieanweisungen gestrichen hat. In den Nachträgen (GBA 31, S. 683–735) findet sich allerdings ein Typoskript aus dem Jahr 1927, das den Nebentext enthält.

Englische verstärkt wird). Und so geht es dann die gesamte Oper weiter: Die Songs werden überwiegend an der Rampe vor geschlossener Gardine gesungen, während die Handlung meistens in den Szenen vorangebracht wird, in denen die Gardine geöffnet ist. Weill geht in seinem *Vorwort zum Regiebuch der Oper* (1930) sogar so weit zu fordern, das Orchester solle auf Höhe des Parketts verlagert werden, um die Szenen sogar noch über die Rampe hinaus direkt ins Orchester verlegen zu können.[34]

Ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, ist die Vielfalt, die diese Zusammenstellung augenscheinlich macht, doch beeindruckend. Brecht stellt seine Sängerinnen und Sänger auf eine dunkle Bühne, auf das Podest des Moritatensängers, hinter die Bühne, vor den Vorhang und immer wieder so nah wie möglich an die Rampe, damit sie nicht mehr miteinander agieren, sondern sich direkt an das Publikum richten.[35] Diese Form einer Unterbrechung der Handlung und Überschreitung der ›vierten Wand‹ hin zum Publikum ist für Brechts musikalische Poetik exemplarisch. Es ist eine Technik, die sich am genauesten wohl als ›musikalische Parabase‹ bezeichnen ließe,[36] deren poetologische Funktion darin besteht, eine neue Kommunikationssituation zu etablieren, die eine Störung der dramatischen Handlung bewirkt. Brecht selbst erklärt dieses parabatische Moment in seinem späten Gedicht *Die Gesänge*:

> Trennt die Gesänge vom übrigen!
> Durch ein Emblem der Musik, durch Wechsel der Beleuchtung
> Durch Titel, durch Bilder zeigt an
> Daß die Schwesterkunst nun
> Die Bühne betritt. Die Schauspieler

34 Weill: *Vorwort zum Regiebuch*, S. 170.

35 Eine latente Differenz zwischen Brecht und Weill ist im Umgang mit der intermittierenden Funktion der Musik allerdings zu beobachten: Während Brecht die Musik auf die ›episierende‹ Funktion konzentriert, die Illusion der Bühnenhandlung zu unterbrechen, und sie so letztlich der Dichtung unterordnet, versucht Weill das intermittierende Moment im Medium der Musik selbst durch die Gegenüberstellung verschiedener musikalischer Formen umzusetzen. Es ist gut vorstellbar, dass sich die Streitigkeiten zwischen Brecht und Weill im Zuge der Proben zur Berliner Aufführung um die alte Frage nach dem Primat von Dichtung bzw. Musik drehten. Jung: *Der Weg nach unten*, S. 197, schreibt dazu etwa: »Weill kämpfte um die Musik, die Brecht mit zu viel Dialog zu durchlöchern begonnen hatte, und Brecht fühlte sich hinwiederum mit zu lang auseinandergezogenen Akkorden zugedeckt, so daß der Dialog ins Stottern geriet, um eben noch ein paar Töne zwischenzuquetschen.« Ob es aber auch grundlegende ästhetische Differenzen waren, die zu einem Bruch zwischen den beiden geführt hätten, ist fraglich. So war zwar die Diagnose eines solchen Bruchs um grundsätzliche theoretische Fragen lange Zeit Konsens in der Forschung (etwa bei Schnitzler: *Brecht und Weill*, S. 307–315, und Dümling: *Laßt euch nicht verführen*, S. 211–224). An dieser These hat jedoch Hennenberg: *Brecht und Weill im Clinch?*, v.a. S. 330–342, gut begründete Zweifel angemeldet.

36 Auf die Nähe der Songs zur antiken Parabase hat Mahal: *Auktoriales Theater*, S. 110–121, hingewiesen.

Verwandeln sich in Sänger. In anderer Haltung
Wenden sie sich an das Publikum, immer noch
Die Figuren des Stücks, aber nun auch offen
Die Mitwisser des Stückeschreibers.
[…][37]

Dies greift die Formel der »radikalen *Trennung der Elemente*« auf, die Brecht in seinen *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«* fordert und Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks entgegenstellt.[38] Dabei macht er deutlich, dass diese Trennung, obwohl räumlich vollzogen, sich in der ästhetischen Zeitdimension abspielt: Die Dichtung tritt ab, die Musik auf. Die Schauspieler werden nicht durch den Gesang zu Sängern, sondern müssen sich zuerst in Sänger verwandeln. An die Stelle des Dialoges, der paradigmatischen Kommunikationsform der Illusionsbühne, tritt die Wendung ›ad spectatores‹, die den Bühnenraum öffnet.[39] Und durch diese parabatische Dislokation, durch den Bruch mit der topographischen Ordnung der Repräsentation, können die Schauspieler zu »Mitwissern des Stückeschreibers« werden (übrigens ein Topos der Parabasentheorie). Dadurch soll es zu einer für Brecht charakteristischen Doppelung kommen: Die Schauspieler-Sänger sind Figuren und gleichzeitig Vertreter des Autors, und das heißt vor allem: Vertreter einer politischen Haltung, die dem gesamten Text zugrunde liegt.[40]

2. Der Mond von Alabama – Topographierende Literatur

Die Songs aus *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sind nun aber nicht nur einschlägige Beispiele für Brechts Spiel mit dem Bühnenraum, sondern auch für eine literarisch-musikalische Ekphrasis, also für ein Vor-Augen- und Vor-Ohren-Stellen von fiktiven Landschaften. »Die Hauptfigur des Stückes ist die Stadt«, heißt es bereits in Weills *Vorwort zum Regiebuch*.[41]

Das Kunstwort ›Mahagonny‹ verwendet Brecht erstmals in den *Mahagonnygesängen*, die die vierte ›Lektion‹ der *Hauspostille* ausmachen. Die

37 GBA 12, S. 330.

38 Brecht: *Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹*, in: GBA 24, S. 79.

39 Eine Entwicklung vom Dialogtheater zu einem Theater, das den Illusionsrahmen diskursiv öffnet, hat Andrzej Wirth in seinem einflussreichen Aufsatz über die nachbrechtsche Theaterreformen diagnostiziert (Wirth: *Vom Dialog zum Diskurs*).

40 Das Politische wird im zweiten Teil des Gedichts thematisiert, das mit den Zeilen endet: »Und die freundliche Wlassowa, die Mutter / Berichtet im Lied mit der eigenen, der behutsamen Stimme / Daß die Fahne der Vernunft rot ist.« (GBA 12, S. 330)

41 Weill: *Vorwort zum Regiebuch*, S. 169.

fiktive Stadt ist also zu Beginn der Stoffgeschichte nichts anderes als derjenige Eindruck, der sich durch die fünf *Mahagonny*-Gedichte und vor allem durch ihre Vertonungen ergibt. Diese ›Lektion‹ ist die einzige, die von Brecht vollständig mit Noten versehen wurde. Stellt man dies in Relation dazu, dass von 50 Gedichten insgesamt nur 14 vertont sind und davon alleine fünf aus dem *Mahagonny*-Teil stammen, wird die besondere Bedeutung der Musik für den fiktiven Ort offensichtlich. Offenbar war Mahagonny von Beginn an als ein Raum gedacht, der durch die Musik Gestalt annehmen sollte.[42]

Auch in der *Mahagonny*-Oper sind es die an der Rampe gesungenen Songs, die die Atmosphäre der besagten Stadt erzeugen. Mahagonny wird plastisch durch seinen musikalisch in Szene gesetzten Mond, also durch die rhetorische Apostrophe »Oh, Moon of Alabama«[43] und durch den »[s]chöne[n] grüne[n] Mond«,[44] der Carl Maria von Webers romantischen Chor vom ›schönen grünen Jungfernkranz‹ aus dem *Freischütz* geradewegs ins Gegenteil verkehrt.[45]

Brechts Songs erfüllen dabei nicht nur eine intermittierende, sondern auch eine semantische Funktion.[46] Schon in der *Hauspostille* lässt sich deutlich das Bemühen erkennen, durch die Musik eine bestimmte Bedeutung zu erzeugen. So etwa im *Alabama-Song*, der im Text das zentrale Thema der Oper, das Begehren, an den Beispielen »whisky-bar«, »pretty girl« und »little dollar«, mithin an Rausch, Sexualität und Ökonomie, durchspielt.[47] Am Anfang des *Alabama Songs*[48] (Notenbeispiel 1) verwendet

42 Brecht hat den Titel vermutlich aus der Musik entnommen, nämlich von der Schlagerplatte *Komm nach Mahagonne!* (vgl. Hennenberg: *Brecht und Weill im Clinch?*, S. 313), ihn aber auch aufgrund seines Assoziationsspektrums, v.a. auf die Nähe zwischen dem braunen Holz und den Braunhemden, ausgewählt.

43 Brecht/Weill: »*Mahagonny*«, S. 46.

44 Ebd., S. 48.

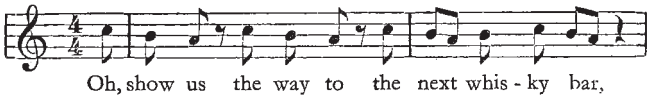
45 Vgl. Dümling: *Laßt euch nicht verführen*, S. 146f.

46 Mit dieser semantischen Funktion reihen sie sich in eine musikgeschichtliche Tradition ein, in der dem Rezitativ als Text-Musik-Gattung eine besondere Rolle zukommt. Gerade die bachschen Rezitative sind Musterbeispiele für eine musikalische Ekphrasis. Das Bemühen, die Textbedeutung durch eine musikalische Semantik zu unterstreichen, hat Bach dazu veranlasst, für die Komposition der Rezitative sogar noch mehr Mühe aufzuwenden als für die Komposition der Arien (vgl. Emans: *Überlegungen zum Bachschen Secco-Rezitativ*, S. 37, 44f.). Bachs Zeitgenosse Johann Adolph Scheibe meinte mit Blick auf die Schwierigkeit, Rezitative der Rede anpassen zu müssen, »daß ein mittelmäßiger Componist eher eine Arie ohne Fehler setzen wird, als ein Recitativ« (Scheibe: *Critischer Musikus*, S. 736). Diese musikalische Semantik ließe sich exemplarisch am ersten Rezitativ der *Johannespassion* nachvollziehen, das Eisler Brecht vorgespielt haben will (vgl. dazu etwa Dürr: *Johannes-Passion*, S. 73f.; Melchert: *Das Rezitativ*, S. 96f.; Chafe: *J.S. Bach's Johannine Theology*, S. 205).

47 Vgl. Nägele: *Der andere Schauplatz*, S. 61f.

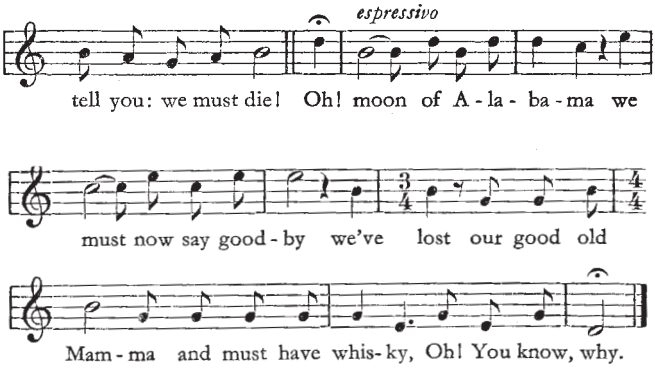
48 Vgl. dazu auch Dümling: *Laßt euch nicht verführen*, S. 147f.

Brecht einen sehr begrenzten Ambitus (die kleine Terz ›a–c‹), er lässt die Melodie immer mit einer Abwärtsbewegung auf dem ›a‹ enden und benutzt viele Pausen, die die Phrase fragmentieren und sie dadurch sehr kurzatmig wirken lassen. Das unterstützt den Eindruck eines gehetzten, flüchtigen Sprecher- oder Sänger-Ichs, was dann ja tatsächlich auch auf viele Neuankömmlinge in Mahagonny in Brechts/Weills Oper zutrifft.



Notenbeispiel 1: Brecht: *Hauspostille*, S. 153.

Ganz anders dann im Refrain des Songs (Notenbeispiel 2): Die Vortragsanweisung »espressivo« deutet schon eine veränderte Grundhaltung an. Die Melodie ist getragener und verlangt im Vortrag wohl zumeist ein Legato, was den Gegensatz zur stakkatohaften Strophe erhöht. Verstärkt wird dieser Gegensatz im Text durch die für das Stück charakteristischen Lallwörter mit dem Vokal ›a‹ (»Alabama« und »Mamma«, vgl. das Titelwort »Mahagonny«), die einen infantilen Ausdruck konnotieren. Auf »moon« (und »must«) liegen die längsten Notenwerte des Songs, und anstelle der kurzen Phrasen, die immer nur die Abwärtsbewegung der kleinen Terz ›c–a‹ vollziehen, findet sich eine lange Phrase, die beim ›d''‹ beginnt und eine Oktave tiefer beim ›d'‹ endet.



Notenbeispiel 2: Brecht: *Hauspostille*, S. 153f.

Die Harmonie ist zwar nicht notiert, aber in Brechts Nachlass existiert eine Skizze mit Klaviernoten zu dem Song von Brechts erstem Komponis-

ten Franz Bruinier.[49] Das Autograph, das vom 21. November 1925 datiert, folgt (mit einigen wenigen rhythmischen Verschiebungen) sehr genau den Noten der *Hauspostille*. Ihm zufolge findet von Strophen zu Refrain ein Wechsel von C-Dur zu G-Dur statt, und während das Klavier in den Strophen einen synkopierten Rhythmus verwendet, schlägt es im Refrain gleichmäßig auf jedem Viertel einen Sixte-ajoutée-Akkord an, wobei sich C^6 und G^6 abwechseln.[50] Dieser harmonische Wechsel ist insofern signifikant, als mit der hinzugefügten Sexte ein Dur-Moll-Hybridakkord entsteht (C-Dur und a-Moll beim C^6 sowie G-Dur und d-Moll beim G^6), was nach der gängigen harmonischen Metaphorik einen hybriden Zustand von zugleich ›fröhlichen‹ und ›traurigen‹ Affekten konnotiert.

Brecht/Bruinier erzeugen durch die rhythmische, melodische und harmonische Semantik eine musikalische Ekphrasis, die einen elegischen Ton erzeugt und Mahagonny als ambivalenten utopischen Sehnsuchtsort stilisiert.[51] Der Abschiedsschmerz wird dabei zunächst musikalisch frei von jeder Ironie semantisiert. Zu einer ironischen Brechung kommt es aber im Zusammenspiel mit der sprachlichen Semantik. Denn der Text markiert im Anschluss an die ersten drei *Mahagonny*-Gesänge den Tiefpunkt in der Entwicklung der fiktiven Stadt[52] und invertiert so den utopischen Eindruck sogleich wieder: Während in Elysium Lethe den Trank des Vergessens alles irdischen Leides spendet, muss in Mahagonny der Whisky dafür herhalten. Der Song vollzieht damit durch seine Unterscheidung zwischen literarischer und musikalischer Ebene eine Dekonstruktion der Utopie im strengen Sinne: Brecht konstruiert die Utopie durch eine musikalische Semantik und destruiert sie zugleich durch eine gegenläufige literarische Semantik. Die rezeptionsästhetische Pointe besteht dabei darin, dass Brecht dieses

49 BBA 0249/051–052. Franz Servatius Bruinier, der 1928 mit gerade einmal 23 Jahren an Tuberkulose starb, hatte neben Elisabeth Hauptmann einen großen Anteil an der Notenbeilage der *Hauspostille* (vgl. Hennenberg: *Brecht-Liederbuch*, S. 374f.; Dümling: *Laßt euch nicht verführen*, S. 129–134, sowie GBA 11, S. 303). Das Notenautograph wurde bislang nicht für eine harmonische Analyse des Songs verwendet, obwohl man annehmen kann, dass es sich an den harmonischen Vorstellungen Brechts orientiert.

50 Krones: *Zu Wort-Ton-Verhältnis* kennt Bruiniers Autograph nicht und muss deswegen, was die Harmonik der *Hauspostillen*-Noten betrifft, einige Spekulationen anstellen (S. 112f.), die nicht mit Bruiniers Fassung übereinstimmen. Die bei Bruinier deutlich erkennbare Gegenüberstellung von Strophe und Refrain lässt zudem Wolfgang Rufs These zweifelhaft erscheinen, dass ein »Gegensatz zwischen der unkantablen Vorstrophe und dem Refrain […] nicht in der Intention Brechts« liege (Ruf: *Gebrauchsmusik in der Oper*, S. 420).

51 Schon am Ende des Songspiels von 1927 heißt es in Anspielung auf die Stadt als ›οὐ-τόπος‹: »Mahagonny – das ist kein Ort. / Mahagonny – das ist nur ein erfundenes Wort.« (GBA 2, S. 331)

52 Vgl. Hillesheim: *Bertolt Brechts Hauspostille*, S. 196f.

Verfahren in zwei medialen Kanälen simultan durchführt. Die Diskrepanz zwischen beiden wird also kognitiv erst bearbeitbar, wenn beide Kanäle im Rezeptionsakt wieder voneinander getrennt werden und die Aufmerksamkeit gewissermaßen zwischen beiden Aspekten oszilliert.

Diese kompositorische Technik, die die musikalische Semantik der sprachlichen entgegenlaufen lässt, ist typisch für Brechts Songs. Oft geht es Brecht darum, zwei widersprüchliche Affekte gegeneinander auszuspielen, anstatt nur die Stimmung des Textes durch die Musik zu verstärken (was einer typischen, gattungsübergreifenden Technik von der barocken Arie über das Volkslied bis zum Schlager entspräche). Deswegen ist Mahagonny zugleich utopischer Sehnsuchtsort und Verbrecherstadt. Deswegen verbirgt sich der frivole Text von *Baals Lied* hinter einer choralartigen Melodie. Und deswegen ist etwa die *Erinnerung an die Marie A.* eine Erinnerung an die Geliebte »Nr. 1004« und dekonstruiert eine romantische Liebessemantik, da der Song mit der Melodie des Schlagerkitsches vertont ist, der nur die eine große Liebe kennen will.

In einem späteren Text zur Filmmusik plädiert Brecht explizit für eine poetologische Funktion der Musik, die der Handlungsebene eine invertierte musikalische Ekphrasis entgegenstellt:

> Ein junger Mann rudert seine Geliebte auf den See hinaus, bringt den Nachen zum Kippen und läßt das Mädchen ertrinken. Der Musiker kann zweierlei tun. Er kann in seiner Begleitmusik die Gefühle des Zuschauers antizipieren, auf Spannung hinarbeiten, die Finsternis der Tat ausmalen usw. Er kann aber auch die Heiterkeit der Seelandschaft in seiner Musik ausdrücken, die Indifferenz der Natur, die Alltäglichkeit des Vorgangs, soweit er ein bloßer Ausflug ist. Wählt er diese Möglichkeit, so den Mord um so schrecklicher und unnatürlicher erscheinen lassend, teilt er der Musik eine weit selbständigere Aufgabe zu.[53]

Brecht gibt zu bedenken, dass die Musik den Affekt, der von der Handlung erzeugt wird, in einem zweiten medialen Kanal verdoppeln und so – den gewöhnlichen Rezeptionserwartungen folgend – eine repräsentationalistische Ästhetik bekräftigen könnte. Erwartungsgemäß kann er diesem Gebrauch von Musik nur wenig abgewinnen. Allerdings, und das ist doch etwas überraschend, will Brecht die affektive Rezeption auch nicht etwa mindern, wenn er sich dafür ausspricht, die musikalische Ekphrasis der Mordhandlung widersprechen zu lassen. Das Gegenteil ist der Fall: Die Tat wäre nur »um so schrecklicher«. Es ist bemerkenswert, wie eng sich Brecht in seiner musikalischen Poetik an der aristotelischen Affektkategorie des φόβος orientiert. Seine Idee besteht schlicht darin, dass dieser Affekt sogar intensiver hervorgerufen wird, wenn das Medium der Musik sich gegen den

53 Brecht: *[Über Filmmusik]*, in: GBA 23, S. 14.

Affekt richtet, der im Medium der dargestellten Handlung erzeugt wird. Auf scheinbar paradoxe Weise wird für Brecht also durch die semantische Abweichung von einer auf Immersion abzielenden repräsentationalistischen Ästhetik das affektive Wirkungsziel umso besser erreicht. Die Illusionsstörung wird so zu einer Technik, die jene ästhetische Ideologie auf eine ›Naturgesetzmäßigkeit‹ des Verbrechens, auf die Unausweichlichkeit der Tat, wie sie seit der antiken Tragödie zum festen Bestand poetologischer Topoi gehört, von sich weist. Gerade die Destruktion der Illusion durch die musikalische Semantik lässt die Kunst für Brecht zugleich affektiv *und* politisch werden.

Diese Spannung zwischen textueller und musikalischer Semantik erfüllt damit eine für das epische Theater eminent wichtige Funktion und gerade hier wird die Abkehr vom ›musikalischen Kulinarismus‹ überdeutlich, den Brecht Wagner vorwirft.[54] Aber diese Abkehr ist, wie die Beispiele zeigen, eine komplexe Operation, die mehr ist als eine bloße Negation des ästhetischen Affekts, den Brecht ja durchaus noch benötigt, um ihn in einen semantischen Widerspruch zu verstricken und dadurch in der Kunst gegen sich selbst zu wenden.

3. Gestische Musik – Erschreiben von Musikalischem

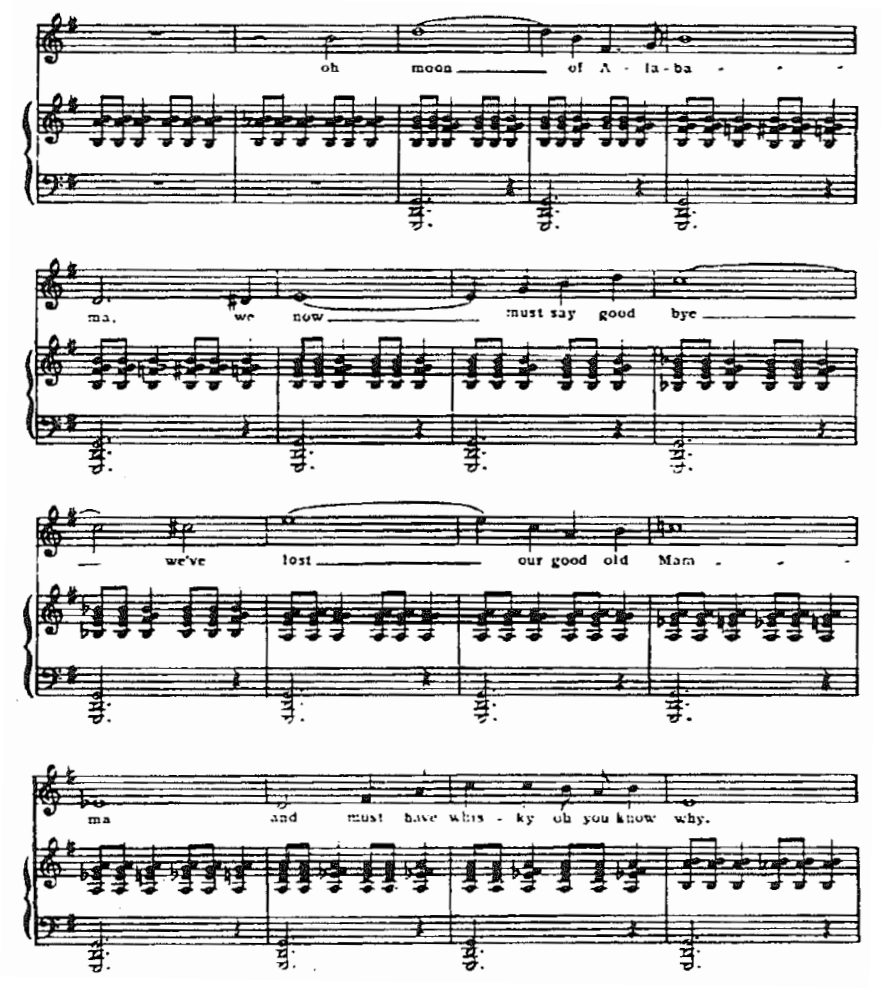
Die Zusammenarbeit von Brecht und Weill Ende der 1920er Jahre war der Anlass zu einigen einflussreichen musiktheoretischen Überlegungen über den Begriff einer ›gestischen Musik‹, den ursprünglich wohl Weill in die Diskussion eingebracht hatte.[55] Weill setzt sich mit dem Begriff explizit in seinem Aufsatz *Über den gestischen Charakter der Musik* auseinander und greift auf seine Komposition des *Alabama Songs* zurück, um ihn zu erläutern: Bereits die Notenbeilage aus der *Hauspostille* habe Brecht »aus dem Bedürfnis einer gestischen Verdeutlichung heraus« angefertigt, dabei aber nur einen »Grundgestus rhythmisch in der primitivsten Form festgelegt, während melodisch die durchaus persönliche und nicht nachzuahmende Gesangsweise festgehalten ist, in der Brecht seine Songs vorträgt«.[56] Brechts Noten seien »nicht mehr als eine Aufzeichnung des Sprachrhythmus und als Musik überhaupt nicht zu verwenden«; erst er, Weill, habe in seiner

54 Der Vorwurf einer von den Wagnerianern geprägten ›kulinarischen Oper‹ ist ein wiederkehrendes Thema in Brechts *Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹*.

55 Vgl. Frobenius: *Gestische Musik*, S. 1.

56 Weill: *Über den gestischen Charakter*, S. 158.

Komposition den »gleiche[n] Grundgestus […] mit den viel freieren Mitteln des Musikers wirklich ›komponiert‹«.[57] Seine Komposition des Refrains fügt er der Argumentation an (Notenbeispiel 3).[58]



Notenbeispiel 3: Weill: Über den gestischen Charakter, S. 159.

Die musikalische Ekphrasis gestaltet sich hier in der Tat etwas anders als in den Noten der *Hauspostille*. Zunächst verstärkt Weill in seiner Komposition den bei Brecht bereits angelegten musikalischen Charakter: Die sich an der Sprache orientierende rhythmische Grundstruktur bleibt bestehen, die

57 Ebd.

58 Vgl. zu einer musikalischen Analyse des Songs im Kontext der gesamten Oper Engelhardt: *Gestus und Verfremdung*, S. 213–221.

melodische Linie ist noch länger, die Phrasierung noch weiter. Den Kontrast zwischen Strophen und Refrain steigert Weill, indem er die Strophen als Sprechgesang notiert. Für den Refrain verwendet er im Orchester ein kurzes rhythmisches Pattern, dessen zur Gesangslinie gegenläufige Struktur durch die immer wiederkehrende kleine Sekundreibung ›fis–g‹ verstärkt wird. Wie Brecht setzt er den Refrain in G-Dur, wobei er immer wieder einen e-Moll-Akkord anklingen lässt. Auch die Gesangsstimme endet auf dem ›e‹ statt wie bei Brecht auf dem ›d‹, was Weills deutlichster Eingriff in die Melodie ist. Semantisch sind diese Änderungen insofern signifikant, als e-Moll der Trugschluss-Akkord zu G-Dur ist, was nach der musikalischen Tradition ein etabliertes Zeichen für ›Betrug‹ ist.[59]

Der lange Bordun-Bass korrespondiert bei Weill mit den langen Gesangslinien und steht in Opposition zum schnellen Rhythmus sowie zur Dissonanz in den Mittelstimmen. Die Diskrepanz, die Brecht/Bruinier also zwischen Melodie und Text erzeugen, verarbeitet Weill damit schon innerhalb der musikalischen Komposition. Indem die Musik in sich (und nicht erst in Kontrast zur sprachlichen Semantik) einen gestischen Widerspruch verhandelt, unterstreicht Weill seinen immer wieder geäußerten Appell, dass die Oper unter dem Primat der Musik stünde.[60]

›Gestisch‹ ist diese Musik für Weill aus mehreren Gründen. Da ist zunächst die melodische und vor allem rhythmische Fixierung, die Weill zufolge das Defizit des Sprechtheaters beseitigt, dessen Darsteller durch ihre Deklamation immer Gefahr liefen, einen falschen Sinn zu erzeugen. So sind in seinem Refrain etwa die Betonungen auf »moon«, »goodbye« und »lost« festgelegt, ebenso ein getragenes Vortragstempo, das zum Ende wieder mit einer schnelleren Passage kontrastiert. Für Weill schafft diese Art der Musik einen »Grundgestus […], durch den sie dem Darsteller eine bestimmte Haltung vorschreibt, die jeden Zweifel und jedes Mißverständnis über den betreffenden Vorgang ausschaltet«.[61]

59 Zur Verwendung des Trugschlusses in Brechts *Alabama-Song* vgl. Krones: *Zu Wort-Ton-Verhältnis*, S. 112f., und zur semantischen Funktion des Trugschlusses bei Weill ebd., S. 113–118.

60 Der »ironical, even satirical ›Gestus‹«, den Brown in *Leitmotiv and Drama*, S. 89, im *Alabama Song* erkennt, würde bei Weill demzufolge also schon in der Musik selbst komponiert sein und nicht, wie Brown konstatiert, vom Handlungskontext abhängen. Unzutreffend erscheint mir auch Wolfgang Rufs Kritik an Weills Komposition. Ruf (*Gebrauchsmusik in der Oper*, S. 420) konstatiert, dass im Refrain »[d]as Ansingen des Himmelskörpers […] in Bild und Stimmung nachvollzogen [wird]«, dass Weill also das parodistische Moment des Songs verfehle. Er vermag keine »kritische Spitze« zu erkennen, sodass die Komposition »in Sentimentalität und Süßlichkeit zu verschwimmen [drohe]« (ebd.).

61 Weill: *Über den gestischen Charakter*, S. 156f.

Während sich die Forderung nach einer musikalischen Fixierung des Textes noch gut mit der romantischen Musikästhetik vereinbaren lässt, dient Weill dieses aufführungspraktische Argument aber für ein übergeordnetes, politisches Wirkungsziel der Musik. Durch den musikalischen Gestus soll der Mensch als Handelnder, als ein für seine Taten verantwortlicher Akteur, gezeigt werden. Dies soll es dem Zuschauer ermöglichen, über Handlungen zu reflektieren und nicht in eine passiv genießende Haltung zu verfallen, die für Weill den Mangel der romantischen Oper ausmacht.

Als musikhistorische Vorbilder gestischer Musik nennt Weill die Opern Mozarts (insbesondere die Bildnisarie), Beethovens *Fidelio* (das Duett *Nur hurtig fort, nur frisch gegraben*), sowie – ohne weitere Erläuterung – Offenbach und Bizet. An erster Stelle findet sich aber ein ganz anderes Beispiel, das noch nicht einmal aus der Operngeschichte stammt, und zu dem Eingangsbeispiel zurückführt: »Wir finden gestische Musik überall, wo ein Vorgang zwischen Mensch und Mensch in naiver Weise musikalisch dargestellt wird. Am auffallendsten: in den Rezitativen der Bachschen Passionen […].«[62]

Mit diesem Urteil über den Vorbildcharakter der bachschen Rezitative folgt er seinem Lehrer Ferruccio Busoni. Dieser schreibt in *Wesen und Einheit der Musik*: »Und stellte man gar den Evangelisten aus der Matthäuspassion auf die Bühne, man würde mit Verblüffung zugeben müssen, daß nie ›Theatralischeres‹ konzipiert wurde als diese streng-religiöse Musik.«[63] Es scheint, als ob dem Rezitativ für die Opern- und Theaterreformen Weills und Brechts auch in theoretischer Hinsicht eine besondere Bedeutung zukommt.

Selbst wenn Brecht mit der Geschichte des Rezitativs nicht vertraut gewesen sein sollte, sind die Parallelen zu seiner Theorie des Gestus doch auffällig. Immerhin entstand der *stile recitativo* um 1600 im Umfeld der Florentiner Camerata als Vortragstechnik, die das antike Drama in Form der neugeschaffenen Oper wiederbeleben sollte. Bei Jacopo Peri erfüllt es zu diesem Zweck die aufführungspraktische Funktion, den musikalischen Vortrag als gestischen Vortrag (der Begriff des Gestus fällt explizit)[64] auf die Theaterbühne zu übertragen.[65]

62 Ebd., S. 157.

63 Busoni: *Wesen und Einheit der Musik*, S. 12f.; vgl. zu dieser Spur von Busoni zu Brecht Engelhardt: *Gestus und Verfremdung*, S. 36.

64 Girolamo Mei schreibt etwa bereits um das Jahr 1570 in einer Notiz: »La tragedia la comedia la satira i Ditirambi ricevevano oltre il verso canto numero e gesto.« (Palisca: *Die Jahrzehnte um 1600*, S. 297) Monteverdi unterscheidet den rezitativischen »*genere rappresentativo*« von den »*canti senza gesto*« (Strohm: *Rezitativ*, Sp. 226).

65 Vgl. Strohm: *Rezitativ*, Sp. 225. Peri schreibt in der Vorrede zu seiner Oper *Euridice* (1601): »Da ich sah, daß es sich um dramatische Dichtung handelte und daß man deshalb mit dem Gesang einen Sprechenden nachahmen mußte (denn ohne Zweifel hat man niemals singend

Schon bald wurde das Rezitativ in der Kirchenmusik eingesetzt, und gerade der bachsche Evangelist erfüllt eine ›episch‹ vermittelnde Funktion zwischen dem Heilsgeschehen und der heilsgeschichtlichen Gegenwart. Vor allem aber war das Rezitativ in der Oper beheimatet, wo es seit dem Barock als Darstellungsmittel der dramatischen Handlung (im Gegensatz zur Arie als affektivem Ausdrucksmittel) gebraucht wurde.[66] Schon im frühen 18. Jahrhundert wird Kritik am Rezitativ laut, und zwar erstmals ausgerechnet in John Gays und Johann Christoph Pepuschs *Beggar's Opera*, in deren »Introduction« der »Beggar« vorgibt, auf das obligatorische Rezitativ zu verzichten, um die Oper nicht »throughout unnatural« geraten zu lassen[67] – eine Kritik, die sich explizit gegen die in dieser Zeit gängige italienische Opernmode richtet und die Brecht in der Vorbereitung der *Dreigroschenoper* bekannt gewesen sein muss.

Für die weitgehende Abschaffung des Seccorezitativs in der Romantik sind vor allem Richard Wagners durchkomponierte Opern verantwortlich, die Wagner auch deshalb favorisiert, weil er im traditionellen Secco-Rezitativ ein Element zu erkennen glaubt, das der Einfühlung des Rezipienten in die Musik hinderlich sei.[68] Während Gay und Pepusch das Rezitativ wegen seiner Unnatürlichkeit ablehnen, lehnt Wagner es aus dem rezeptionsästhetischen Grund ab, dass es die Immersion in die Illusion verhindere.

Brecht schließt diese beiden Argumente zusammen und kehrt sie in ihr Gegenteil um: Gerade weil die Songs ›unnatürlich‹ sind, können sie die Illusionswirkung stören. Anders als Wagner sieht er darin aber kein ästhetisches Defizit, sondern gerade die Bedingung der Möglichkeit für ein kritisches

gesprochen), kam ich zu der Auffassung, daß die alten Griechen und Römer (die nach Meinung vieler ganze Tragödien auf der Bühne singend vortrugen) eine Art der Musik kannten, die sich über das gewöhnliche Sprechen erhob und dabei doch so weit unterhalb der Gesangsmelodik blieb, daß sich eine Zwischenform ergab […].« (Übersetzung aus Palisca: *Die Jahrzehnte um 1600*, S. 293)

66 Schon die Barockoper verlangt also von den Sängern (wie Brecht in *Die Gesänge*), einmal als gestisch agierender Schauspieler, das andere Mal als Musiker zu agieren. Barnett schreibt dazu: »In opera, the singer acted mainly during the recitatives, which told the story. During the recitative, the techniques of expression a singer employed were those of an actor, in the aria, those of a musician.« (Barnett: *The Art of Gesture*, S. 15)

67 Gay: *The Beggar's Opera*, S. 6.

68 Wagner beklagt, dass die Aufteilung in »Arie, Tanzweise und Rezitativ« zu einem »theatralische[n] Gerüst« geführt habe, »dem alle Fähigkeit, Wärme und Teilnahme zu erwecken, vollständig abging« (Wagner: *Oper und Drama*, S. 26; vgl. als Überblick zu Wagner und dem Rezitativ Palisca: *Rezitativ*, S. 14f.). Daher verlangte er seit dem *Tannhäuser* von den Sängern, dass sie »vom ›Recitativ‹ gar nichts wissen, sondern meine Noten nach dem kleinsten Bruchtheile ihres melodischen Werths richtig im Takte lernen, um so zu allererst zur Kenntniss meiner Intention für den Vortrag zu gelangen« (Wagner: *Brief an Hermann Levi vom 18. Mai 1876*, in: Wagner: *Dokumente und Texte*, S. 326).

Theater. In den 1930er Jahren, im Anschluss an die Diskussionen mit Weill und die Erfahrungen der *Mahagonny*-Oper, entwickelt er eine Theorie des Gestus, die die Argumente aus der Tradition einer Theorie des Rezitativs, aber auch aus seiner eigenen frühen Praxis als Singer-Songwriter in einen neuen Kontext stellt. Sein Ansatzpunkt ist nunmehr explizit politisch: Das Theater soll zeigen, dass vorgeblich alternativloses soziales Handeln veränderbar ist. Dazu muss es aber ein solches soziales Handeln, also das Verhalten des Menschen im gesellschaftlichen Umgang, als ein überindividuelles, allgemeines Verhalten darstellen.

In seiner Schrift *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater* formuliert Brecht diesen Gedanken so: »Das epische Theater ist hauptsächlich interessiert an dem Verhalten der Menschen zueinander, *wo es sozialhistorisch bedeutend (typisch) ist.*«[69] Für diese Typisierung von Verhalten verwendet er dann den Begriff ›Gestus‹: »Dies bedeutet, vom Standpunkt der Ästhetik aus, daß der Gestus der Schauspieler besonders wichtig wird. […] Das mimische Prinzip wird sozusagen vom gestischen Prinzip abgelöst.«[70] Und genau das leiste die »Songmusik als eine[] sozusagen gestische[] Musik«.[71] Wenn Brecht hier die Begriffe Mimesis und Gestus gegeneinander ausspielt (auf Kosten eines sehr eingeschränkten Mimesiskonzepts),[72] geht es ihm darum, Handlung und Haltung, oder, mit Bourdieu gesprochen, Praxis und Habitus, voneinander getrennt vorzuführen und in ihrer Abhängigkeit beobachtbar zu machen.

69 Brecht: *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*, S. 155–164, hier S. 157f.

70 Ebd., S. 158.

71 Ebd., S. 159.

72 Brecht geht es dabei vor allem um eine pointiert vorgetragene Absetzung von Aristoteles. Seine Differenz trägt allerdings nur, wenn man bereit ist, Mimesis auf die Darstellung eines Subjektiv-Individuellen zu reduzieren, wenn man es also mit Brecht als Modell der »aristotelischen Dramatik« auffasst, dass dort »[a]lle gezeigten Ereignisse […] den Zweck [verfolgen], den Helden in seelische Konflikte zu treiben« (ebd., S. 158). Schon mit einem Topos der Hegel-Rezeption, wonach gerade das mimetische Theater die Funktion erfüllt, die objektive Idee anschaulich zu machen, verliert Brechts antiaristotelische Spitze an Schärfe. Dass Brechts Opposition gegen Aristoteles lange nicht so radikal ist, wie Brecht ihr den Anschein gibt, ist in der Brecht-Forschung bekannt (vgl. etwa Mayer: *Anti-Aristoteles* sowie Zeuch: *Mimesis*, S. 116–119), auch wenn Brechts verkürzter Mimesis-Begriff bisweilen übernommen wird, etwa von Engelhardt in *Gestus und Verfremdung*, S. 57: »Das Gestische also bezeichnet eine ursächliche Schicht in aller Kunst, wurde begrifflich dennoch erst in der Verfremdung, der kompositorischen Analyse tradierten ›Sprachverhaltens‹ entdeckt, als die gesellschaftliche Sprachunfähigkeit zwang, die mimetische ›Natürlichkeit‹ des künstlerischen Materials zu brechen und Kunst als Gemachtes zu zeigen, folglich Kunst über Kunst, Musik über Musik zu ›machen‹.« Dass Mimesis aber an eine ›Natürlichkeit‹ gebunden sein soll, trifft bestenfalls auf ein spezielles, naturalistisches Mimesis-Verständnis zu.

In seinem Aufsatz *Über gestische Musik* wird dies noch deutlicher. Nun geht es Brecht explizit um ›Gestus‹ als soziologischen und nicht als ästhetischen, geschweige denn musikalischen Begriff: »Unter Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein; es handelt sich nicht um unterstreichende oder erläuternde Handbewegungen. Es handelt sich um Gesamthaltungen.«[73] Seinen Gestus erhalte der Text nicht nur in der musikalischen Komposition, sondern bereits durch seinen sprachlichen Rhythmus.[74] Und doch bleibt dem Gestus das körperlich-theatrale Moment der Aufführung erhalten, das besonders dann deutlich hervortritt, wenn Brecht theaterpraktisch über seine Songs schreibt – etwa in den *Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«*: Der die Songs singende Schauspieler »versucht nicht so sehr, den Gefühlsinhalt seines Liedes hervorzuholen […], sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind«.[75] Mit ›Gestus‹ sind also sehr wohl wieder körperliche Haltungen gemeint, die sich in einem Verhalten zeigen, und keinesfalls ›epische‹ Vermittlung durch einen Erzähler. Es geht, mit anderen Worten, auch beim Gestus noch um μίμησις, nicht um διήγησις.

Die Opposition zur Mimesis führt auf eine falsche Fährte zum Verständnis von Brechts Poetik. Wie das aristotelische ist auch das brechtsche Theater aus dem Geist der Musik geboren – wenngleich unter anderen Vorzeichen. Entscheidend für Brecht ist, dass der musikalische Gestus in der Lage ist, semantisch und nicht nur affektiv zu wirken,[76] und dass er so den Gestus auch inhaltlich bestimmen kann. Brecht gibt eine Antwort auf die zentrale Frage jeder politischen Ästhetik: wie die Haltung beobachtet werden kann, die eine Handlung hervorbringt, wie sich also – moderner formuliert – Agency ästhetisch darstellen lässt. Seine Antwort lautet: indem der Handelnde unterbrochen wird. Dafür benötigt Brecht die intermittierenden Songs, die sich gleichsam parasitär in die Handlungskontiguität des Bühnenrahmens einschalten. Sie machen den Kern von Brechts musikalischer Poetik der Haltung aus, weil er durch sie deren Gemachtheit ausstellt.

Das ist auch der Schlüssel zu einem Verständnis der *Mahagonny*-Oper: *Mahagonny* ist die Oper des Genusses und des Untergangs zugleich, da für Brecht das eine im anderen enthalten ist. Sie soll ein Genuss sein, wie Brecht in seinen *Anmerkungen* schreibt, aber weil sie die Haltung des Genießenden

73 Brecht: *Über gestische Musik*, S. 329.

74 So kann Brecht schreiben: »Der Satz ›Reiße das Auge, das dich ärgert, aus‹ ist gestisch ärmer als der Satz ›Wenn dich dein Auge ärgert, reiß es aus‹.« (ebd.; vgl. im Aufsatz *Über reimlose Lyrik*, S. 359f.)

75 GBA 24, S. 65.

76 Vgl. Stegmann: *Brecht contra Wagner*, S. 252f.

auch selbst zum Thema hat,[77] muss sie das destruktive Moment dieser Haltung zugleich darstellen. Genau das leistet die Form der Oper, die Brecht und Weill für sich gesucht haben. Sie ist, um die These zuzuspitzen, die letzte mögliche Oper, indem sie das idealtypische Medium des bürgerlichen Genusses gegen sich selbst wendet.

Welcher Weg bleibt dann aber noch für eine ›Neuerung‹ der Oper bestehen? Sie ist für Brecht die wirkungsmächtigste Instanz des ästhetischen Affekts, den sie aber, will sie nicht selbst die kulinarische Haltung ihres Gegenstandes übernehmen, dekonstruieren muss. Deswegen ist Brecht so konsterniert über die rein genießerische Rezeption der Gassenhauer aus der *Dreigroschenoper*. Und doch ist ihm klar, dass eine Kunst ohne eine starke Affektpoetik auch nicht in der Lage ist, als kritisches Korrektiv zu fungieren, weil sie ihre ästhetische Wirkung preisgeben würde.

Um dieses Dilemma zu lösen, um trotz der Diskrepanz zwischen Engagement und Immersion eine politische Ästhetik zu ermöglichen, verwendet er die drei musikalischen Funktionen, die dieser Beitrag zu skizzieren versucht hat: die Musik als intermittierendes Element zur Unterbrechung der Handlungskontiguität, die Brechung der literarischen Semantik durch eine gegenläufige musikalische Semantik und die Destruktion (aber nicht die Zerstörung) des Affekts durch die Opposition von musikalischem und sprachlichem Gestus. Auch wenn sich einzelne dieser Techniken schon vor Brecht finden lassen, ist doch die Verbindung dieser Elemente zu einem musikpoetischen Konzept Brechts historische Leistung. Erst in der Verbindung von gesteigertem Affekt, der unterbrochen und mit seinem Gegenteil konfrontiert wird, wird eine Poetik der Musik erkennbar, die Affektion in Reflexion umschlagen lassen soll. In Brechts Werk manifestiert sich dadurch eine Idee, die bis in die Gegenwart die Frage nach dem Politischen des Theaters prägt. Eine Idee, die einer altehrwürdigen kunstsoziologischen These folgt, für die jüngst Hans-Thies Lehmann noch einmal zur Deutung von Brechts Werk geworben hat: »[D]ass das wirklich Politische der Kunst in der Form zu suchen ist, nicht in ihrer inhaltlichen Setzung«.[78]

Wie gut die Lösung geeignet ist, mithilfe einer musikalischen Poetik eine politische Ästhetik zu begründen, ist eine andere, offene Frage. Das Dilemma, mithilfe einer auf Illusion beruhenden Affektpoetik gegen eben diese Affektpoetik Kunst zu gestalten, stand Brecht jedenfalls klar vor Augen. Blickt man auf die Entwicklungsgeschichte des nachbrechtschen

77 So auch Lehmann: *Brecht* lesen, S. 124–146.
78 Ebd., S. 10.

Theaters, könnten seine Vermittlungsversuche als ein Stehenbleiben auf halbem Weg angesehen werden, der entweder in Richtung einer Ästhetik der dramatischen Illusion oder der postdramatischen Desillusion zu Ende gegangen werden müsste. Angesichts des hier Skizzierten wäre dieses Urteil aber voreilig. Brecht macht in seiner musikalischen Poetik vielmehr den Vorschlag, die Stärken einer repräsentationalistischen Ästhetik gegen ihre eigenen Schwächen zu wenden.

Literaturverzeichnis

BBA: Bertolt-Brecht-Archiv. Berlin.

GBA: Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bände. Hg. Werner Hecht u.a. Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988–2000.

Adorno, Theodor W.: *Mahagonny*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 17: *Musikalische Schriften IV*. Hg. Rolf Thiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 114–122.

Barnett, Dene: *The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: Winter 1987.

Barnett, Dene: *Die Schauspielkunst in der Oper des 18. Jahrhunderts*. »Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft« 3 (1978), S. 289–304.

Benjamin, Walter: *Was ist das epische Theater?* In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Hgg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 519–531.

Brecht, Bertolt: *Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien*. Hg. Dieter Schmidt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968.

Brecht, Bertolt: *Bertolt Brechts Hauspostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhange*. Berlin: Propyläen 1927.

Brecht, Bertolt: *Notizbücher. Forum NB 1 (EE F)*. Hgg. Martin Kölbel, Peter Villwock. <http://www.brecht-notizbuecher.de/?attachment_id=224> (Zugriff: 6.11.2016).

Brecht, Bertolt: *Bertolt Brechts Taschenpostille. Mit Anleitungen[,] Gesangsnoten und einem Anhange*. Berlin, Weimar: Aufbau 1985.

Brecht, Bertolt; Weill, Kurt: »*Mahagonny*«. Hgg. Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.

Brown, Hilda Meldrum: *Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht, and the Limits of ›Epic‹ Theatre*. Oxford: Clarendon 1991.

Bunge, Hans: *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*. München: Rogner & Bernhard 1970.

Busoni, Ferruccio: *Wesen und Einheit der Musik*. Hg. Joachim Herrmann. Berlin: Hesses 1956.

Detering, Heinrich: *Die Stimmen aus der Unterwelt. Bob Dylans Mysterienspiele*. München: Beck 2016.

Dümling, Albrecht: *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. München: Kindler 1985.

Dürr, Alfred: *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*. München, Kassel u.a.: DTV/Bärenreiter 1988.

Engelhardt, Jürgen: *Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill*. München, Salzburg: Katzbichler 1984.

Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. 3. Aufl. München: DTV 2004.

Eisler, Hanns: CD *Der Brecht und ich. Hanns Eisler in Gesprächen und Liedern*. edel CLASSICS 2006.

Emans, Reinmar: *Überlegungen zum Bachschen Secco-Rezitativ*. In: *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposion 1998*. Hg. Martin Geck. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 1999, S. 37–49.

Fassmann, Kurt: *Brecht. Eine Bildbiographie*. München: Kindler 1958.

Fischer-Lichte, Erika: *Einleitung*. In: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Hg. dies. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 1–19.

Frobenius, Wolf: *Gestische Musik*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Hg. Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Steiner 1972–2006, Bd. 3, 6 S. [Loseblattsammlung].

Gay, John: *The Beggar's Opera*. Hg. Edgar V. Roberts. London: Edward Arnold 1969.

Hennenberg, Fritz (Hg.): *Brecht-Liederbuch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.

Hennenberg, Fritz (Hg.): *Brecht und Weill im Clinch?* In: Bertolt Brecht, Kurt Weill: »*Mahagonny*«. Hgg. Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 310–354.

Hillesheim, Jürgen: *Bertolt Brechts Hauspostille. Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.

Hillesheim, Jürgen: »*Ich habe Musik unter meiner Haut…*«. *Bach, Mozart und Wagner beim frühen Brecht*. Freiburg i.Br., Berlin: Rombach 2014.

Japp, Uwe: *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Tübingen: Niemeyer 1999.

Jung, Franz: [Aus:] *Der Weg nach unten*. In: Bertolt Brecht, Kurt Weill: »Mahagonny«. Hgg. Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 195–200.

Kesting, Marianne: *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*. 4. Aufl. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1959.

Knopf, Jan: *Verfremdung*. In: *Brechts Theorie des Theaters*. Hg. Werner Hecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 93–141.

Krones, Hartmut: *Zu Wort-Ton-Verhältnis und musikalischer Symbolik in den Bühnenwerken von Kurt Weill*. In: *Kurt Weill. Auf dem Weg zum »Weg der Verheißung«*. Hgg. Helmut Loos, Guy Stern. Freiburg i.Br.: Rombach 2000, S. 111–129.

Lehmann, Hans-Thies: *Brecht* lesen. Berlin: Theater der Zeit 2016.

Lehmann, Johannes F.: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg i.Br.: Rombach 2000.

Lucchesi, Joachim; Shull, Ronald K.: *Musik bei Brecht*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.

Mahal, Günther: *Auktoriales Theater – die Bühne als Kanzel. Autoritäts-Akzeptierung des Zuschauers als Folge dramatischer Persuasionsstrategie*. Tübingen: Narr 1982.

Mayer, Hans: *Anti-Aristoteles*. In: *Brechts Theorie des Theaters*. Hg. Werner Hecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 32–42.

Melchert, Hermann: *Das Rezitativ der Bachschen Johannespassion*. Wilhelmshaven: Noetzel 1988.

Münsterer, Hans Otto: *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–22*. Zürich: Die Arche 1963.

Nägele, Rainer: *Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller*. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld 2014.

Palisca, Claude V.: *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*. In: F. Alberto Gallo u.a.: *Geschichte der Musiktheorie.* Bd. 7: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre.* Darmstadt: wbg 1989, S. 221–306.

Palisca, Claude V.: *Rezitativ*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Hg. Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Steiner 1972–2006, Bd. 5, 16 S. [Loseblattsammlung].

Rienäcker, Gerd: *»Haltet euch aufrecht, fürchtet euch nicht«: Zur Rolle des Chorals in Brecht-Weills Oper* ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹. »Brecht-Jahrbuch« 29 (2004), S. 210–221.

Ritter, Hans Martin: *Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*. Köln: Prometh 1986.

Ritter, Hans Martin: *Die Lieder der Hauspostille – Untersuchungen zu Brechts eigenen Kompositionen und ihrer Aufführungspraxis*. In: *Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen*. Hgg. Hans-Thies Lehmann, Helmut Lethen. Metzler: Stuttgart 1978, S. 204–230.

Ruf, Wolfgang: *Gebrauchsmusik in der Oper. Der »Alabama Song« von Brecht und Weill*. In: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*. Hgg. Werner Breig, Reinhold Brinkmann, Elmar Budde. Stuttgart: Steiner 1984, S. 411–422.

Scheibe, Johann Adolph: *Critischer Musikus*. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig: Breitkopf 1745.

Schnitzler, Günter: *Brecht und Weill*. In: *Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik*. Hg. Jürgen Hillesheim. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2013, S. 285–315.

Stegmann, Vera: *Brecht contra Wagner. The Evolution of the Epic Music Theater*. In: *A Bertolt Brecht Reference Companion*. Hg. Siegfried Mews. Westport, CT, London: Greenwood 1997, S. 238–260.

Strohm, Reinhard: *Rezitativ*. In: ²MGG, Sachteil, Bd. 8, Sp. 224–242.

Laak, Lothar van: *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts. Bertolt Brecht – Uwe Johnson – Lars von Trier*. München: Fink 2009.

Wagner, Gottfried: *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater*. München: Kindler 1977.

Wagner, Richard: *Oper und Drama*. Hg. Klaus Kropfinger. Bibl. erg. Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2008.

Wagner, Richard: *Sämtliche Werke*. Bd. 25: *Dokumente und Texte zu »Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg«*. Hg. Peter Jost. Mainz: Schott 2007.

Warning, Rainer: *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*. In: *Das Komische*. Hgg. Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning. München: Fink 1976, S. 279–333.

Weill, Kurt: *Über den gestischen Charakter der Musik*. In: Bertolt Brecht, Kurt Weill: »*Mahagonny*«. Hgg. Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 155–160.

Weill, Kurt: *Vorwort zum Regiebuch der Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹*. In: Bertolt Brecht, Kurt Weill: »Mahagonny«. Hgg. Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 168–170.

Weill, Kurt; Brecht, Bertolt: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten (1927/1929). Klavierauszug.* Hg. Norbert Gingold, revidiert von David Drew. Wien, London, New York: Universal Edition 2011.

Wirth, Andrzej: *Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke*. In: *Episches Theater*. Hg. Reinhold Grimm. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966, S. 197–230.

Wirth, Andrzej: *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte*. »Theater heute« [ohne Jg.-Nr.] H. 1 (1980), S. 16–19.

Zeuch, Ulrike: *Mimesis oder die Tauglichkeit literaturtheoretischer Begriffe zur Beschreibung ideengeschichtlicher Prozesse*. In: *Literaturwissenschaft als Begriffsgeschichte*. Hg. Christoph Strosetzki. Hamburg: Meiner 2010, S. 111–123.

DOI: 10.17234/ZGB.26.5 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 75–92

Oliver Jahraus | Ludwig-Maximilians-Universität München,
oliver.jahraus@germanistik.uni-muenchen.de

Wie dirigiert man Bruckner in den Grenzen von ’42?

Autorschaft als Macht im Resonanzraum von Musik am Beispiel von Helmut Kraussers Roman UC

Der Beitrag interpretiert die Verweise auf die Musik (Bruckner, Strauss) in Helmut Kraussers Roman *UC* und leitet daraus ein Modell von künstlerischer Autorschaft ab. Konkreter Ausgangspunkt ist die geheimnisvolle Bemerkung des Erzählers, dass die Hauptfigur, der Dirigent Arndt Hermannstein, Bruckner in den Grenzen von ’42 dirigieren würde. An den musikgeschichtlichen Bezügen wird gezeigt, wie der Roman daraus eine literarische Allmachtsphantasie entwickelt, in der der Raum zur Metapher von Musik in ihrem ästhetischen Anspruch wird. Damit wird nicht nur ein Prinzip der Werkgenese offenbar, sondern zugleich deutlich, wie Literatur in Auseinandersetzung mit und in Verarbeitung von Musik Konturen ihres eigenen ästhetischen Anspruchs gewinnen kann.

1. Ein eigenartiger Satz

Im Folgenden geht es um die Interpretation eines einzigen, wenn auch sehr eigenartigen Satzes, der sich in Helmut Kraussers Roman *UC* aus dem Jahr 2003 findet, der auf eine ganz eigentümliche Weise das Thema dieses Bandes aufgreift und Musik und Topographie auf eine geradezu provokante, ja skandalöse Weise miteinander verbindet. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie aus dieser sehr spezifischen Verbindung von Musik und Raum weitreichende Implikationen für ein Verständnis ästhetischer Produktion abzuleiten sind. Es soll deutlich werden, wie gerade aus dieser Projektion von Musik auf den Raum Musik nicht nur selbst zum ästhetischen Modellfall von Literatur werden kann, wie sich Literatur im räumlichen Entwurf von Musik selbst ästhetisch entwirft und reflektiert, sondern auch, wie daraus ein neues, hypertrophes, absolutes Selbstverständnis von Autorschaft entsteht, das auf die deutsche Romantik in postmoderner Manier mit provokanter Geste ebenso zurückgreift wie auf deutsche Geschichte. Und schließlich mag man aus diesem Satz nicht nur einen Schlüssel

für die Lektüre des Romans *UC* ableiten, sondern aus ihm kann auch ein Strukturgesetz in der Werkgenese von Helmut Krausser abgeleitet werden, insbesondere dann, wenn man diese Genese als Entfaltung und Reflexion eines solchen Konzepts von Autorschaft darstellt.

In diesem Satz ist die Rede von einem Dirigenten, Arndt Hermannstein, der in London auftritt und von dem die Zeitungen schreiben, wie es im Roman heißt, dass er ein »gefährlicher Sauerkraut-Mystagoge« sein solle. Dann kommt die eigentümliche Formulierung: Arndt Hermannstein sei der Dirigent, »der Strauss und Bruckner den Briten in einer Art neogroßdeutscher, in den Grenzen von '42 angesiedelten Interpretation nahebringen wollte«.[1] Die erste Frage, die sich bei diesem Satz stellen muss, lautet: Wie kann es sein und was bedeutet es, dass für Musikstücke der ›klassischen‹ orchestralen bzw. kammerorchestralen Musik eine politisch-historische Situation, ja mehr noch, eine gewaltsame Grenzziehung militärisch-expansionistischer Natur als Resonanzraum aufgerufen wird?

Mit diesem Satz werden drei sich überlagernde Kontexte angesprochen, die allesamt als bedeutsam für das Konzept von Autorschaft von Helmut Krausser erweisen: erstens die Musik selbst als Medium ästhetischer Erfahrung und als Zeichen, zweitens die Figur eines Dirigenten und sein ästhetisches Konzept von Musik und schließlich drittens die Geschichte als Referenzrahmen. Aus diesen drei Elementen ergibt sich ein Netz vielfältiger kultureller Einschreibungen, die sich wechselseitig erhellen und die im Folgenden soweit transparent gemacht werden sollen, dass das ästhetische Konzept von Autorschaft mit seinen ideologischen, narrativen und medientheoretischen Implikationen, das sich dahinter verbirgt, rekonstruiert werden kann.

2. Die Musik: Bruckner und Strauss

Beginnen wir mit der Musik: Metonymisch gemeint sind mit den beiden genannten Komponisten Anton Bruckners *9. Symphonie* und Richard Strauss' *Metamorphosen*. Allein diese Zusammenstellung birgt ein dynamisches Potenzial musikgeschichtlichen Wissens. Es sei angemerkt, dass kulturelles Wissens in der Semantik von Begriffen und Namen,[2] nicht aber in der Intention des Autors begründet liegt; insofern erübrigt sich die Frage, ob die hier rekonstruierten Bezüge tatsächlich vom Autor so gemeint sind. Die Vielschichtigkeit der Konstellation legt zumindest den Verdacht einer außerordentlichen Kenntnis von Musik und Musikgeschichte nahe.

1 Krausser: *UC*, S. 14.

2 Titzmann: *Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem*.

Für den Zusammenhang mit Kraussers Roman lassen sich zwei Elemente festhalten, die Bruckners *9. Symphonie* kennzeichnen und die im Kontext des vorliegenden Zitats eine eigentümliche semantische Produktivität entfalten. Erstens, Bruckners Symphonie nimmt eine Sonderstellung in seinem Werk in mehrfacher Hinsicht ein. Es ist seine letzte Symphonie, zudem trägt sie die Nummer 9, was – zumindest in der kanonischen Bedeutung symphonischer Musik – auf Beethovens *9. Symphonie* und mithin auf die »einschüchternde Wirkung des Mythos der ›Neunten Symphonie‹« verweist.[3] Beide *9. Symphonien* stehen auch in derselben Tonart, d-Moll. Beethovens *9. Symphonie* zeichnet sich ihrerseits durch eine besondere Innovation, nämlich die Verbindung orchestraler Musik mit Singstimmen im letzten, vierten Satz, aus[4] – ein Umstand, der Richard Wagner als Legitimation diente, eine musikgeschichtliche Entwicklungstendenz vom vierten Satz von Beethovens *9. Symphonie* zu seinem Konzept von Musikdrama zu ziehen.[5] Zweitens, Beethovens *9. Symphonie* und Bruckners *9. Symphonie* unterscheiden sich hinsichtlich eines markanten Elements: Zeichnet sich Beethovens *9. Symphonie* durch den besonderen vierten Satz aus, so Bruckners *9. Symphonie* dadurch, dass sie unvollendet ist und ihr gerade der vierte Satz fehlt. Dass Bruckner nicht mehr dazu kam, den vierten Satz zu vollenden, war vor dem Hintergrund seines angeschlagenen Gesundheitszustandes auch darauf zurückzuführen, dass er in seinem symphonischen Schaffen immer wieder sehr viel Zeit darauf verwendet hatte, seine Symphonien umzuschreiben, auch um Kritik aufzunehmen, was zum »Dilemma der Fassungen« führte,[6] so auch nach der Fertigstellung der *8. Symphonie*. Während dieser Zeit, ab 1887, begann er auch, sein ästhetisches Konzept musikalischen, symphonischen Schaffens neu zu überdenken und auch die für ihn religiös fundierte Bedeutung seiner Kunst für sein Konzept von Künstlerschaft nochmals zu profilieren. Für die *9. Symphonie* blieb diese Reflexion nicht ohne Auswirkungen. Sie trägt aber keineswegs Züge der Adaptation an den Zeitgeschmack, sondern wird vielmehr avantgardistischer.[7] Dennoch fehlte Bruckner am Ende seines Lebens die Zeit und die Kraft,[8] die Symphonie zu vollenden. Er hat zwar noch am vierten Satz gearbeitet, doch die Skizzen blieben Fragment. Nikolaus Harnoncourt hat zusammen

3 Stähr: *IX. Symphonie in d-Moll*, S. 217 u. Hinrichsen: *Bruckners Sinfonien*, S. 113.

4 Stähr: *IX. Symphonie in d-Moll*, S. 249 u. Geck: *Die Sinfonien*, S. 141ff. S. auch Schmidt: *Das Gesamtkunstwerk als zentrale Innovationsleistung der Doppelepoche ›Biedermeier/Vormärz‹*.

5 Wagner: *Oper und Drama* [1852], z.B. S. 303.

6 So Grebe: *Anton Bruckner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, S. 128–130.

7 Hinrichsen spricht von »Greisenavantgardismus« (*Bruckners Sinfonien*, S. 112ff.).

8 Bekh: *Anton Bruckner*, S. 418 ff.

mit den Wiener Philharmonikern dieses Finale, soweit es spiel- und aufführbar war, dokumentiert,[9] andere Versuche, das Finale zu rekonstruieren, bleiben jedoch zweifelhaft. Als absehbar war, dass er den Schluss nicht mehr würde fertigschreiben können, hat Bruckner die Symphonie »dem lieben Gott« gewidmet, was die religiöse Fundierung, ja Funktionalisierung seiner Idee von Kunst und Kunstproduktion zum Ausdruck bringt. Er hat aber gleichzeitig darüber nachgedacht, wie aus dem Torso dennoch ein geschlossenes Werk entstehen könnte. So hat er bestimmt: »Sollte ich vor der Vollendung der [9.] Symphonie sterben, so muß mein *Te Deum* dann als 4. Satz verwendet werden.«[10]

Diese Umstände aus der Schaffensgeschichte von Anton Bruckner lassen sich nun als Hintergrundfolie verstehen, vor der der oben zitierte Satz und die Erzählpassage um den Dirigenten Arndt Hermannstein besondere Bedeutung gewinnen. Auch er ›komplettiert‹ Bruckners unvollendet gebliebene Symphonie, indem ein weiteres Musikstück aufgeführt wird, das an die Stelle des nicht vorhandenen vierten Satzes rücken soll. Es handelt sich hier aber eben nicht um Bruckners *Te Deum*, sondern um Richard Strauss' »Studie für 23 Solostreicher« *Metamorphosen*. Dass im Roman Arndt Hermannstein beide Werke als ein Werk – in dem das zweite Werk zum vierten Satz der Symphonie werden sollte – aufführen wollte, wird explizit deutlich gemacht. Er wehrt sich vehement, aber schließlich erfolglos dagegen, dass zwischen beide Werke eine Pause eingeschoben wird. Diesen Ärger verbindet er – in einer Ich-Erzählung – mit einer Selbstcharakterisierung seines Konzepts von Dirigieren und mithin seiner Kunst – und zwar ex negativo, indem er Vorwürfe und falsche Fremdcharakterisierungen abwehrt. In den Zeitungen würde seine »Taktführung« fälschlich »als romantisch verbrämt, elegisch bis schwülstig, dann wieder nordisch-arisch-karajanisch« dargestellt. Er selbst gelte als »Prussian Herrenmensch« (S. 16). Sein Fazit: »Vorwürfe, die mir allesamt fern liegen.« (ebd.) Und die Abwehr dieses Vorwurfs einer – grosso modo sei sie abkürzend so genannt – faschistoiden Kunstauffassung verbindet er dann doch mit einer positiven Charakterisierung der *Metamorphosen*: »Erstaunlicher Vorwurf ausgerechnet bei einem zart-tristen Werk wie den Metamorphosen, geschrieben im Herbst '45 quasi auf dem Schuttberg der deutschen Kultur«. Dennoch nennt er selbst sein Programm für London »Entrückungsmusik, mit mehr als einem Bein im Jenseits« (alle Zitate S. 14).

Für Strauss' *Metamorphosen* lassen sich zwei Referenzen angeben, die eine auf sein »instrumentalmusikalisches Drama« *Tod und Verklärung* aus

9 Bruckner: *Symphony No. 9*.

10 Zit. nach Hansen: *Die achte und die neunte Sinfonie,* S. 219; s. auch Stähr: *IX. Symphonie in d-Moll*, S. 222.

dem Jahr 1899, das er vor dem Beginn der Arbeit an den *Metamorphosen* 1944/45 noch einmal abschrieb,[11] die andere auf eine auf eine programmmusikalische Grundstruktur, die ihrerseits schon in *Tod und Verklärung* (1890) leitend war, aber nunmehr geradezu zeitgeschichtlich aktualisiert wird und die sich als Auseinandersetzung, als Bewusstwerdung der katastrophalen Folgen von Naziherrschaft und Weltkrieg begreifen lässt. Laurenz Lütteken nennt die *Metamorphosen* ein »Schlüsselwerk für die Verbindung von musikalischer Selbstreflexion und dem Willen zur abschließenden geschichtlichen Positionierung«.[12]

Und so baut der Ich-Erzähler ein doppeltes Spannungsfeld auf, das sich durch folgende Fragen entfalten lässt: Im welchem Verhältnis stehen die beiden aufgeführten Werke zueinander? In welchem Verhältnis stehen die Werke zu jenen vom Ich-Erzähler referierten Vorwürfen einer faschistoiden Kunstauffassung? Und schließlich: In welchem Verhältnis stehen diese Vorwürfe wiederum zur Kunstauffassung des Ich-Erzählers und damit zu der im Roman implizierten Auffassung von Autorschaft?

Auch wenn Arndt Hermannstein die Anspielungen auf seine angeblich faschistoide Kunstauffassung ablehnt, so bleiben sie als Interpretament für den Romantext dennoch virulent – und Hermannstein nutzt sie selbst. So werden von Hermannstein die *Metamorphosen* gerade als musikalischer Ausdruck der Erfahrung der Zerstörung deutscher Kultur durch den Nationalsozialismus gedeutet – was sich durchaus auch bei Strauss schon entdecken lässt. In dieser Perspektive mag man in der Figur Hermannstein auch Richard Strauss selbst erkennen. Nebenbei bemerkt, führt das erste Auslandsengagement nach dem Krieg Strauss 1947 nach London (wo Strauss Strauss dirigiert).[13] Die Beziehung von Strauss zum Dritten Reich ist wesentlich komplexer, auch wenn man Strauss heute nicht mehr unterstellen kann, er sei – selbst als er eineinhalb Jahre lang »oberster Musikfunktionär des NS-Staates« war – Nationalsozialist gewesen.[14] Mit dem Krieg hat sich Strauss' Verhältnis zur Reichsspitze erheblich verschlechtert, weil er aus seiner Ablehnung des Krieges kein Hehl machte.

Damit allerdings wird über die *Metamorphosen* zugleich ein literarisches Identifikationsmuster aufgerufen, das sich auf die Verbindung von Musik und Politik, genauer auf die Verführung des Musikers durch den Totalitarismus stützt und das in Thomas Manns Figur des Adrian Leverkühn in

11 Schütte: *Das instrumentale Spätwerk*, S. 489.

12 Lütteken: *Richard Strauss*, S. 247ff.

13 Zu diesem Themenkomplex s. Boyden: *Richard Strauss*, S. 616.

14 Riethmüller: *Präsident der Reichsmusikkammer*, S. 48. S. auch: Kohler: *Richard Strauss und das Dritte Reich*, S. 4–6.

seinem *Doktor Faustus* seine paradigmatische Ausprägung erfahren hat: »In dieser Hinsicht sind die Metamorphosen gleichsam das Pendant zu Manns Doktor Faustus«. Daher lässt sich Thomas Mann als doppelte Projektionsfolie für Strauss verwenden: »War er Thomas Manns ›Unpolitischer‹ oder sein Leverkühn?«[15] Und insofern wird Thomas Mann zum implizit intertextuellen Einschreibesystem für Krausser. Die veränderte Kontextualisierung bei Krausser über Bruckner führt indes zu einer veränderten, wenn nicht entgegengesetzten Funktionalisierung der Figur: Ging es bei Thomas Mann um ein ästhetisches Beispiel für Politik (Leverkühn als deutsches Schicksal), so bei Krausser um ein politisches Beispiel für die Ästhetik (der politische Gestus des Dirigenten als Ausdruck seines ästhetischen Anspruchs).

Dass auch Anton Bruckner ein bei den Nazis geschätzter Komponist war (zumal er selbst Wagner verehrte), ist dem Komponisten nicht anzulasten. Hitler betrat zum ersten Mal Wien, als Bruckner bereits zehn Jahre tot war. Dennoch wurde Bruckner von den Nationalsozialisten und insbesondere von Hitler funktionalisiert. So war es Hitler, der – einen älteren Antrag der Bruckner-Gemeinde aufgreifend – dessen Büste 1937 in die Walhalla stellte.[16]

Wenn nun beide Werke im Roman als »Entrückungsmusik« bezeichnet werden, so spielt dies auf einen romantischen Topos an, aber unterschwellig eben auch auf eine nationalsozialistische Kunst- und Musikauffassung, die den romantischen Todessehnsuchtstopos in Anspruch nahm, unabhängig davon, welche ideologischen Implikationen der Musik (bei Bruckner beispielsweise dessen fundamentaler Katholizismus) dem auch immer entgegenstehen mochten. Man muss nun nicht den Verbindungen zwischen Romantik und NS-Ideologie nachspüren,[17] es genügt, das inszenierte Verhältnis beider Werke im Hinblick auf Invarianzen und Varianzen auf dem Boden der dargebotenen Interpretamente zu untersuchen. So erscheinen die *Metamorphosen* als neuer, vierter Satz von Bruckners *9. Symphonie*, der den Kunstanspruch der Symphonie aufgreift, aber modifiziert, fortsetzt und zurücknimmt, um historischen Erfahrungen gerecht zu werden, um nach der Geschichtslosigkeit eines tausendjährigen Reiches, das Strauss selbst als »12jährige Sklaverei« tituliert, Geschichte wiederzugewinnen und um sich in letzterer positionieren zu können.[18] Der Titel *Metamorphosen* ist an Goethes Konzeption angelehnt (so wie die Komposition selbst von einem

15 So fragt sein Biograf Boyden: *Richard Strauss*, S. 538.

16 *Vom Ruf zum Nachruf* [Katalog] oder *Das »Drite Reich« und die Musik*, S. 103.

17 S. z.B. Vitali (Hg.): *Ernste Spiele*.

18 Lütteken: *Richard Strauss*, S. 254ff., zit. S. 256.

Goethe-Text initiiert wurde),[19] wird aber von Strauss lebensgeschichtlich gedeutet. Mit der Erfahrung des Kriegs als Erfahrung seines Alters wandelt er sich noch einmal und versucht sich selbst zu historisieren. Dass er dabei implizit, aber thematisch einschlägig auf ein frühes Werk zurückgreift, mag gleichermaßen, wie im Folgenden auch gezeigt werden soll, ein Modell für die Werkgenese Kraussers abgeben. Im Verhältnis der beiden Werke, Bruckners *9. Symphonie* und Strauss' *Metamorphosen*, brillant in der Insinuatio des Romans *UC* umgesetzt als Zusammenstellung eines Konzertes, allerdings in umgekehrter Reihenfolge, wird gleichermaßen eine historische Erfahrung musikalisch in Szene gesetzt, die sich im Spannungsfeld hypertropher Welteroberungspläne (die Grenzen von 1942, mithin die größte militärische Ausbreitung des NS-Staates) und der Zerstörung der deutschen Kultur durch das NS-Regime (wie sie im Jahr 1945 endgültig offenbar wird) bewegt.

Daraus lässt sich immerhin ein Zwischenfazit ziehen: Wenn an die Stelle des *Te Deum* (auch in der Voranstellung) die *Metamorphosen*, an die Stelle der Anrufung Gottes in und durch Musik die Erfahrung einer negativen Gegenwart und der Versuch ihrer Überwindung – gleichermaßen in und durch Musik – treten, dann wird der christlich-katholischen Apotheose ebenso eine Abfuhr erteilt wie dem entsprechenden musikalischen Modell für eine ästhetische Konzeption von Kunst und Künstlerschaft. Ein solcher Wechsel wird musikalisch unterstrichen, weil an die Stelle des großen orchestralen Finales eine geradezu kammerorchestrale Verdichtung getreten ist. Und schließlich dürfen die Titelbezeichnungen nicht unbeachtet bleiben, die zwei völlig unterschiedliche Transzendenzerfahrungen implizieren. An die Stelle der göttlichen Instanz, die man lobt und preist und die man bittet (te deum), ist eine Verwandlung (Metamorphose) getreten; das Ich wendet sich nicht Gott zu, sondern ist schon in Todesnähe, sofern man die programmmusikalischen Komponenten von Strauss' Werk ernst nimmt.[20]

3. Der Dirigent: Karajan

Damit allerdings ist ein Modell etabliert, das es erlaubt, das Schicksal des Dirigenten Arndt Hermannstein, der fiktionalen Figur, wiederum in dieser Aufführung zu spiegeln. Insbesondere die Zusammenstellung der Werke sagt einiges darüber aus, wie er selbst als Künstler zu sehen ist und inwiefern

19 Boyden: *Richard Strauss*, S. 601.

20 S. nochmals Schütte: *Das instrumentale Spätwerk*, bes. S. 489.

dieses Bild, das man sich vor diesem Hintergrund von ihm machen kann, in den Fortgang der Handlung und vor allem in die literaturästhetischen und literaturtheoretischen Reflexionen vor allem im zweiten Teil des Romans einzubetten sind.

Dazu lohnt es sich, genauer auf den von ihm verkörperten Figurentypus des Dirigenten zu achten. Dieser Ich-Erzähler gibt sich, direkt an die Reflexionen über Bruckner und Strauss anschließend, als äußerst problematische Figur zu erkennen, die ihrer Umwelt gegenüber mit einem nicht mehr sozial vermittelbaren Machtanspruch bei gleichzeitiger misanthropischer Missachtung begegnet. Dabei spielt Sex als Machtinstrument und Provokationspotenzial eine maßgebliche Rolle, in der eine »zahnlose Stripperin« über das Orchester gestellt wird, während gleichzeitig eine Orchestermusikerin wie eine Prostituierte für »20000 Pfund« gekauft wird. Doch auf die Sympathiewerte für diese Figur kommt es nicht an, wenn man solche Elemente als Funktion einer Charakteristik ästhetischer Konzeptionen wertet. Sex, wie er hier zum Tragen kommt, ist Ausdruck einer Misogynie des Dirigenten, die den gesamten Roman durchzieht, denn immerhin wird er auch verdächtigt, als Gymnasiast eine Mitschülerin vergewaltigt und getötet zu haben, aber diese Misogynie wiederum ist ein Element von Macht, das direkt mit der Art der Musikinterpretation verknüpft wird. So heißt es im Roman: »Eine aktualisierte, unbanale Deutung von Strauss' und Bruckners Werken erschien nicht länger realisierbar, und ich erschien nicht mehr zur fünften Probe, trieb mich stattdessen in einem Sohoer Pornokino herum.« (S. 15)

Im kulturellen Kontext des Typus des Dirigenten finden sich eine Reihe von Elementen wieder, die für jene Kunstkonzeption, die Krausser hier unterschwellig vorantreibt, charakteristisch ist. Die soziale Macht, die er über ein Orchester hat, ist direkt mit einem ästhetischen Anspruch in der Interpretation von Musik verbunden. Insofern ist der reproduktive Aspekt dieser Kunst sehr viel enger mit Macht korreliert als es bei der Produktion oder Komposition der Fall wäre – eine Idee, die auch hermeneutisch im Falle der Literatur greift, wo ein Interpret einen Autor besser verstehen könnte, als er sich selber verstanden hat. Ob und welche historischen Persönlichkeiten der Figur zugrunde liegen, mag eine müßige Frage sein, heuristisch ergiebig hingegen ist es, jenes Interpretament aufzugreifen, das Hermannstein selbst liefert: Karajan. Für jeden Dirigenten gilt typologisch, dass er in einem asymmetrischen Verhältnis zum Orchester steht.[21] Dass diese Idee bei Karajan als besonderer Topos seiner Auratisierung dessen gesamtes Schaffen

21 Zum Überblick: Schreiber: *Große Dirigenten*.

durchzog, muss nicht gesondert betont werden.[22] Ein solches Muster der Referenzialisierung erlaubt es auch, Karajans Verhältnis zum Dritten Reich als kulturelles Wissen und Interpretationsfolie für den Text zu nutzen, was vom Text selbst doppelt nahegelegt wird. Zum ersten wird Karajan mit der so genannten neogroßdeutschen Interpretation in einen Kontext gestellt, zum anderen leistet das Wortspiel, mit dem Hermannstein seine Charakterisierung in den Zeitungen zitiert, eine ganz enge Verknüpfung mit Karajan und dem Dritten Reich; immerhin (s.o.) wird seine Taktführung mit dem expliziten Hinweis auf Karajan charakterisiert (S. 14). Dessen Karriere begann im Dritten Reich, seinen großen Durchbruch erlebte er am 21. Oktober 1938, als er in der Berliner Staatsoper Richard Wagners *Tristan und Isolde* dirigierte, was am nächsten Tag zu der berühmten Schlagzeile in der *BZ am Mittag* führte: »Das Wunder Karajan«.[23] Karajan war wohl kein überzeugter Nationalsozialist, sehr wohl aber aber die Machtverhältnisse zu nutzen verstand, um seine Karriere voranzutreiben und damit die Möglichkeiten zu schaffen, seine Kunst zu realisieren.[24] Zudem lässt sich auch das, wofür die Jahreszahlen 1942 und 1945 stehen, nämlich Größenwahn und Ernüchterung, auf seine Entwicklung projizieren.

Aber geradezu verblüffend ist es, dass sich in Karajans Schaffensgeschichte ein weiteres Element findet, das Krausser aufgreift. 1982 kam es zu einem »Zwist im Königreich« [gemeint sind die Berliner Philharmoniker], weil Karajan selbstherrlich, ohne Beteiligung des Orchesters, eine neue Klarinettistin ausgewählt hatte.[25] Dass es bei Karajan um ein biographisches Detail seiner Orchesterführung geht, bei Hermannstein (in Kraussers Roman) um eine sexuelle machistische Allmachtsphantasie, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass man hier zurecht mit Blick auf produktive Aspekte Umschreibungsprozesse unterstellen darf, selbst wenn es in dem einen Fall um eine Machtgeste gegenüber dem Orchester anlässlich der Besetzung einer Klarinettenposition und im anderen – literarischen – Fall um eine Machtgeste gegenüber einer Frau geht. Dass der Roman diese Geschichte bzw. die Figur der Klarinettistin[26] als Referenzelement sexualisiert umerzählt, als Hermannstein die Klarinettistin prostituiert und damit indirekt das Orchester brüskiert, ist auf die Funktion von Sex zurückzuführen. Sex

22 Beispielhaft: Uehling: *Karajan*, S. 357.

23 S. Osborne: *Herbert von Karajan*, S. 155–159; die gesamte Besprechung in der *BZ vom Mittag* von Edwin von der Nüll ist dort abgedruckt, S. 155.

24 Aster: *Das Reichsorchester*.

25 Osborne: *Herbert von Karajan*, S. 844; s. auch: »The Flutist Quarterly« 15, S. 41.

26 Auch in der Fernsehserie *Mozart in the Jungle* (2014ff.) ist es eine Klarinettistin, die zu ihrem Dirigenten in einem amourösen Verhältnis steht.

dient als Literarisierung, als literarische ›Kenntlichmachung‹ von Machtverhältnissen.

Gerade dieser Umstand aber verleiht der Folie für die Figur Hermannstein Bedeutung, weil sie ein Muster kenntlich werden lässt, mit dem ästhetische Ansprüche erhoben und umgesetzt werden. So mag das Fazit erlaubt sein, dass Karajan und Hermannstein gleichermaßen unpolitisch sind, beide aber die Politik als Resonanzraum – durchaus in der Doppeldeutigkeit dieses auf Musik zu beziehenden Begriffs – der eigenen Kunst und Musik funktionalisieren. Dabei handelt es sich um eine totalitäre Politik, die einen absoluten Machtanspruch erhebt. Die besondere Pointe besteht nun darin, das Machtgebaren dieser Politik nachzuahmen und dadurch noch zu übertreffen. So wird selbst das Dirigat ›großdeutsch‹, in den Grenzen von ’42. Der in diesen Prozess involvierte Begriff von Musik beruht auf der Metapher von Eroberung, Landnahme und Gewalt, von Invasion und Penetration; er stellt sich als körperliche, politische, ja militärische Geste der Macht dar. Der Bezug auf das Dritte Reich ist daher doppelt perspektiviert. Zum einen bezieht er sich auf den historischen Kontext einer Musik, auf deren politische Funktionalisierung auch Krausser zurückgreift. Zum anderen aber hebt dieser Rückgriff die historische Einbettung auf, und die Kontextualisierung von Musik im Dritten Reich wird zu einer allgemeinen Metapher ästhetischer Hegemonie und absoluter Macht verallgemeinert. Musik gewinnt – in den Grenzen von ’42 – eine geopolitische Dimension.

4. Der Autor: Helmut Krausser

In zwei Schritten soll abschließend dieser Befund zu einem Modell eines literarischen Entwurfs ästhetischer Autorschaft abstrahiert werden, zunächst auf den Zusammenhang von Sex, Macht und Musik generell im Werk bezogen, sodann aber konkreter bezogen auf die Idee von Musik und literarischer Autorschaft als Beispiel absoluter Macht.[27] Für nahezu das gesamte vorliegende Werk Kraussers gilt, dass Sex und Macht, auch im hypertrophen Zusammenspiel mit Machismus, wesentliche Sujetkomponenten sind, die auf Kunst und Kunstproduktion projiziert werden. Das allein ist jedoch noch nicht das entscheidende Moment; dass Sex und Musik,[28] aber

27 Diese Werkentwicklung bis zum Jahr 2008 und dem Puccini-Roman habe ich nachgezeichnet: s. Jahraus: *Die Geburt des Autors Helmut aus dem Geist der Romantik*.

28 Aus populärwissenschaftlicher Sicht: Döpp: *Musik und Eros*; s. auch den Bericht von Thieré: *Thema Nr.1*.

ebenso Sex und Macht[29] sich bestens als wechselseitige Projektionsfolien verwenden lassen, ist auf einen begrenzten Kanon kulturgeschichtlicher Topoi zurückzuführen. Bemerkenswert ist jedoch, mit welcher Konsequenz solche Korrelationen ihrerseits als Fragen nach der Autorschaft verhandelt werden. Grundlage dieser Konzeption ist die Möglichkeit, Musik als jene Kunstform vorzuführen, deren rezeptives Potenzial selbst wiederum in der Begrifflichkeit von (absoluter) Macht beschrieben werden kann. Und weiterhin ist bemerkenswert, dass alle diese Elemente – auch hier wird eine Radikalisierung eines romantischen Topos sichtbar – in die Perspektive einer potenziell unendlichen Transzendierung auf eine Position zu, die als Gott bezeichnet wird, gestellt werden. Wenn es um Macht im Zusammenhang mit Autorschaft geht, dann immer um absolute Macht, auch dort, wo sie gebrochen und unerreicht erscheint.[30] Es ist die Musik, deren Potenzial vorgeführt, aber gleichzeitig genutzt wird, die literarische Autorschaft selbst noch einmal im Akt einer ästhetischen Hegemonie darüber zu erheben.

Solche Elemente finden sich schon relativ früh im Werk von Krausser. Ein erstes, besonders plastisches Beispiel wird in einem früheren Roman, *Thanatos* (1996), als Episode vorgeführt. Der Held des Romans, Dr. Konrad Ezechiel Johanser, Mitarbeiter in einem Forschungsinstitut für Romantik und gleichzeitig Fälscher romantischer Dokumente, wird entlassen, flüchtet sich in die Provinz zu seiner Familie, tötet dort unerkannt den Sohn der Familie und verliebt sich in die Verlobte des Dorfwirtes Anna. Doch den eigentlich erotischen Erfolg erzielt er nicht. Interessant ist, dass dieser Kampf um die Frau als agonaler Kampf mit Gott vorgestellt wird, denn Johansers Gegner ist Gott – so wird der Dorfwirt genannt. Schon im nächsten Roman *Der große Bagarozzi* (1997) verdichtet sich diese Konstellation. Zur Psychologin Cora Dulz kommt der Protagonist des Romans, Stanislaus Nagy, und behauptet, der Teufel zu sein, der Maria Callas gemacht *und* zerstört habe, um sich und der Welt seine Macht zu beweisen. Auch hier fehlt die Referenz auf den Zweiten Weltkrieg nicht: In ihm sieht Nagy die Vollendung seiner Macht, die ihn fast schon überflüssig gemacht habe. Die Figur der Maria Callas erfüllt nunmehr beide Funktionen; sie verkörpert die Musik und über ihre Musik, als Werk – besser noch: als Ins-Werk-Setzung – des Teufels, zugleich seine Macht. Auch im Roman *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* (2008) wird der Topos vom Zusammenspiel von Sex und Musik durchdekliniert. Krausser nennt seinen Roman zurecht einen

29 S. hierzu das Buch von Scheugl: *Sex und Macht*, das diesen Topos als »Metaerzählung des Films« durchspielt.

30 S. hierzu Jürgensen/Kindt: *Kunst und Macht im Werk Helmut Kraussers*.

Dokumentarroman, da er sich eng an die Biographie Giacomo Puccinis anlehnt und neue biographische Details, insbesondere die wahre Identität von Puccinis langjähriger Geliebter, enthüllt.[31] Corinnas, oder richtig: Coris, Verhältnis zu Puccini ist sexueller Natur und dient seinem Machismo, der ästhetische und sexuelle Potenz miteinander koppelt. Nachdem Puccini Cori verlassen hatte, eine unglückliche Ehe eingegangen war, vor allem aber auch musikalischen Misserfolg erleben musste, veränderte sich das Verhältnis zwischen Puccini und Cori mehr und mehr von einer Sexualpartnerschaft zu einer echten Liebesbeziehung. Sex und Musik erscheinen daher – literaturtheoretisch und semiotisch betrachtet – als Vehikel, um zu der eigentlichen Macht zu kommen, oder besser gesagt: Sex und Musik sind Medien, deren Vermittlungsaufgabe in der Proliferation absoluter Macht besteht. Macht bedeutet ästhetische Produktivität und nicht zuletzt auch literarische Autorschaft, auch wenn es sowohl im *Puccini*-Roman als auch in *UC* immer noch den Topos der wahren Liebe als letzte Transzendentalie und als negatives Äquivalent von absoluter Macht gibt. So heißt es in *UC*: »die vielen Ekstasen im Leben, erzielt durch Sex, Macht, Drogen und Kunst – und die alle nur Simulationen der einen wahren göttlichen Ekstase sind: von derselben Person geliebt zu erden, die man liebt« (S. 456). Simulationen sind solche Katalysatoren bzw. Medien – und als solche sind sie auch Projektionsfolien, auf die das eigentliche agonale Schema, der Kampf um die absolute Macht, projiziert wird und in denen dieser Kampf erzählt und mithin selbst Literatur werden kann.

Dass Musik als solches Medium absoluter Macht ist, zeichnet sich in einer spezifischeren Linie der Werkentwicklung ab, die dieses Phantasma in den Mittelpunkt rückt, reflektiert und immer stärker an das Konzept literarischer Autorschaft koppelt. Schon in dem frühen Roman *Melodien. Oder Nachträge zum quecksilbernen Zeitalter* (1993) wird die Idee narrativ entfaltet, es gäbe eine Form von Musik, die absolute Macht über die Menschen habe. ›Melodien‹ ist der – mythische – Name für eine Kunst, die ihrem Autor die absolute Macht über die Rezipienten einräumt.[32] Der Roman erzählt von dem Reporter Alban Täubner und seiner Begegnung mit Prof. Krantz. Dieser rekrutiert Täubner für seine Suche nach Melodien aus der Renaissance, die so etwas wie die absolute Kunst repräsentieren. Sie sind nämlich dazu angetan, vordefinierte Rezeptionen ins Werk zu setzen, sie sind ein Instrument absoluter emotionaler Manipulation im Medium des

31 S. auch Krausser: *Die Jagd nach Corinna.*

32 Faure: *Helmut Krausser und die Musik*, S. 62; zur »musikwissenschaftliche[n] Kommentierung« siehe Mai Groote: *Traurige Tropoi*, S. 127.

Ästhetischen. Schon in diesem Roman wird nicht nur eine Queste erzählt, sondern auch das Erzählen selbst – im Sinne eines Topos romantischer Kunst- und Künstlererzählungen[33] – immanent reflektiert. So wird in dem Sujetelement dieser Melodien zugleich ein phantasmatisches Modell für die absolute Macht im Medium der Musik geliefert, bei dem die Leserin immerhin implizit aufgefordert wird, dieses Modell auch auf Literatur zu beziehen. Diese Macht kann gewaltsam und zerstörerisch sein; sie macht aus dem Künstler einen potenziellen oder tatsächlichen Mörder; eine Charakteristik, die noch in Kraussers Selbstdarstellung einfließt, wenn er schreibt: »Für die Musik könnt ich zum Mörder werden.«[34] Künste (insbesondere die Musik) und Künstler (Musiker)[35] werden so bei Krausser zu einem Thema der ästhetischen Selbstverständigung ebenso wie der ästhetischen Selbstdarstellung, selbst und gerade auch dort, wo die Referenz auf den Künstler und Musiker einer historischen Rekonstruktion dient – so wie beispielsweise, neben und nach *UC* – im Roman *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* (2008).

Doch in keinem anderen Text von Krausser gibt es so explizite Referenzen auf Musik, die zudem – wie es diese Ausführungen aufzeigen wollten – eingebettet werden in Konstellationen der künstlerischen Produktion, wie in *UC*. Insofern lässt sich dieses Modell, sich auf Musik zu beziehen, auf das Konzept von literarischer Autorschaft beziehen, das in diesem Roman verhandelt wird. Die erste Hälfte des Romans erzählt vom extravaganten Leben des Dirigenten, aber auch von den Ermittlungen gegen ihm. Doch dann verändert sich die Konstellation radikal. Er trifft eine andere Figur, Sam Kurthes, deren Status im Rahmen der dargestellten Ontologie problematisch wird. Sam Kurthes schreibt nicht nur einen Roman über Hermannstein, sondern er literarisiert diese Figur auch ontologisch, was bedeutet, dass Arndt Hermannstein sich immer mehr – im Rahmen des dargestellten Universums – von einer realen Person in eine fiktive Figur verwandelt und dabei auch den Namen wechselt: von Arndt Hermannstein zu Arndt-Hermann Stein. Zwar gewinnt Kurthes die Macht über Hermannstein, aber dafür wird immer deutlicher, dass auch er unter der Macht einer anderen Instanz steht, die der »Chef« genannt und als »Gott« tituliert wird (S. 368, 400, 440, 445, 448, 464). Denn deutlich wird, dass Sam Kurthes Arndt Hermannstein nicht nur verschriftlichen kann, sondern selbst seiner eigenen Verschriftlichung wiederum eingedenk sein muss. Fluchtpunkt dieser Konstruktion ist die Instanz, die selbst nicht mehr verschriftlicht

33 S. hierzu Oesterle: *Arabeske Umschrift*.

34 Krausser: *Tagebuch*, S. 239; s. hierzu Faure: *Helmut Krausser und die Musik*, S. 60.

35 S. hierzu Galle: *Von der Konstruktion des Genies zur Rekonstruktion des historischen Menschen*.

werden kann, ist also der Zusammenfall von Erzähler und Autor, ist also God's-eye-Position, ist also »Gott«. Es ist auch genau jene Instanz, die sich zwischen dem Kurthes-Vortrag und dem Andersen-Märchen und später im Roman immer öfter zu Wort meldet. In Hermannsteins letztem Gespräch vor seinem Tod gibt sich diese Instanz, deren Rede im Text typographisch immer durch Petitsetzung markiert ist, als »Helmut« und mithin als eine Transfiguration des Autors Helmut Krausser zu erkennen (S. 475).

Dieses Modell ließe sich folgendermaßen kurz zusammenfassen: Arndt Hermannstein verkörpert – im Medium der Musik, ihrer Aneignung und Interpretation – eine Kunstkonzeption, die gekennzeichnet ist von einem hypertrophen Anspruch, gottgleich zu werden, selbst dort, wo dieser auf der Textoberfläche negiert wird. Denn Arndt Hermannstein erfährt immer deutlicher seinen Machtverlust, seine Entmachtung, die sich nun selbst an einer Metamorphose der Figur, nicht zuletzt durch die Namensänderung ausgedrückt, ablesen lässt. Aus diesem Prozess jedoch resultiert eine neue Transzendenz und mithin ein neuer oder neu begründeter Absolutheitsanspruch von Kunst. Eine Einlösung dieses Anspruchs scheint indes nur dem Autor und Erfinder, Helmut oder Helmut Krausser, vergönnt zu sein, doch auch Arndt Hermannstein gelingt etwas in der literarischen Struktur, in der er auftritt, was keinem Menschen möglich ist. Im Moment seines Todes, im Ultrachronos, ziehen wichtige Stationen seines Lebens vorbei, die Struktur und Geschichte des Romans und der temporalen Organisation in seinem Verhältnis zwischen Erzählweise und erzählter Diegese bilden.[36] Die analytische Erzählweise lässt die zeitlichen Strukturen des dargestellten Universums in einem anderen Licht erscheinen. Die Finalität des Todes wird in eine zyklische Struktur des Erzählens transformiert, die Sterblichkeit der Figur wird durch ihre literarische Transformation – eine intradiegetische Transformation ins Literarische – aufgehoben. Insofern gilt es, den Identitätsverlust der Figur[37] immer auch mit dem ästhetischen Gewinn gegenzurechnen, der die (Künstler-)Figur übersteigt und überlebt und erst einer Autor-Instanz zugerechnet werden kann. Bemerkenswert ist dabei auch der paragonistische Aspekt. An der Musik und an den Musikerfiguren wird ein Konzept ästhetischer Absolutheit – insbesondere als absoluter Macht des Künstlers über die Rezeption – entworfen, das aber erst auf der Ebene des Textes, also auf literaler und literarischer Ebene, ja eigentlich erst auf der Ebene der Autorschaft eingelöst wird.

36 S. hierzu grundsätzlich Pause: *Zeitnetze*.

37 Pauldrach: *Die (De-)Konstruktion von Identität in den Romanen Helmut Kraussers*, zu UC, S. 204–225; Pauldrach: *Das zehndimensionale Ich*.

Wie die Idee einer Musik, die absolut Macht als Rezeptionsergebnis garantiert, wie in *Melodien*, und die Idee der gottgleichen Autorschaft wie in *UC* zusammenhängen, wird an einem der jüngsten Romane von Helmut Krausser deutlich, weil er diese beiden Themenstränge miteinander verbindet. Im Jahr 2015 veröffentlichte Krausser den Roman *Alles ist gut*, in dem einem jungen Komponisten, Marius Brandt, der sich gegen atonale Strömungen wehrt und sich selbst programmatisch der neotonalen Schule zurechnet, Noten zugespielt werden, die eben jene ›Melodien‹ enthalten, nach denen schon Täubner in *Melodien* gesucht hatte. Brandt erkennt die Macht dieser Melodien und baut sie in seine eigene Musik ein, die daraufhin tödlich wirkt. Er zieht sich zurück, ihm wird eine phantastische Möglichkeit geboten, als Komponist zu arbeiten, und da begegnet ihm der Autor der *Melodien* (der fiktionsinterne Helmut Krausser) persönlich. Dass diese Melodien aus einer jüdischen Tradition stammen, deren Höhepunkt die Usurpation durch SS-Schergen während des Holocaust darstellt, ruft noch einmal den politischen und historischen Topos absoluter Macht in der Naziherrschaft auf.

Wie schon in *UC* taucht der Autor des Textes in seinem eigenen Text noch einmal auf, holt damit das Problem der Autorschaft als Sujetelement in seinen Text und verhandelt Autorschaft sowohl diegetisch als auch meta- oder transdiegetisch. In diesem Spannungsfeld muss das Konzept von Autorschaft des realen Autors aufgesucht werden. Ein Blick lohnt sich auf die konzeptionellen Veränderungen, die im Rahmen dieser Konstellation von *UC* bis zu *Alles wird gut* feststellbar sind. Ist die Hauptfigur in *UC* ein erfolgreicher Dirigent und ein Star, wenn auch ein enfant terrible im Musikbetrieb, so ist Marius Brandt ein wenig erfolgreicher Komponist. So wie sich die Position des Künstlers ändert, vom interpretierenden zum produzierenden Künstler, so verändert sich auch ihre Machtposition. Während der eine den Musikbetrieb provozieren kann, kann der andere im Musikbetrieb kaum reüssieren. Gleich bleibt jedoch, dass beide Künstler letztlich selbst einer Literarisierung durch einen Autor, dort Helmut, hier ganz explizit »Helmut Krausser«,[38] unterliegen. In dem Maße, wie sich diese gottgleiche Autorschaft im Namen Helmut (Krausser) realisiert, verschwinden die Figuren. Alban Täubner ist, wie es sein Name verrät, ohnehin taub für die Melodien, er landet in der Psychiatrie. Arndt Hermannstein durchlebt eine Metamorphose und wird als Arndt-Hermann Stein literarisiert, ebenso findet Marius Brandt weder Ruhm noch Anerkennung, sein Ruhm besteht lediglich darin – in der diegetischen Konstellation des Romans –, Figur

38 Krausser: *Alles wird gut*, S. 220 u. 225.

eben dieses Romans zu sein. Das ist der Transmissionsmechanismus. So wie Alban Täubner, vor allem aber Arndt Hermannstein und Marius Brandt ihre ästhetische Souveränität verlieren, in dem sie als Arndt-Hermann Stein oder Marius Brandt selbst zum Gegenstand von Geschichten und Romanen werden, geht ihre ästhetische Souveränität auf jene Romane über, in denen sie (nur noch) als Figuren auftreten dürfen – und auf deren Autor, so die immanente Konzeption.

Dies alles zeichnete sich bereits mit jenem eigenartigen Satz ab, der den Ausgangspunkt dieser Überlegungen bildet. Diese Bemerkung über eine Bruckner- und Strauss-Interpretation in den Grenzen von ’42 durch einen Dirigenten verrät ein ästhetisches Konzept von Autorschaft, das – am Medium der Musik – in der Selbstermächtigung von Literatur jenseits ihrer medialen Begrenzungen literarisch imaginiert wird.

Literaturverzeichnis

Aster, Misha: *Das Reichsorchester: Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*. München: Siedler 2007.

Bekh, Wolfgang Johannes: *Anton Bruckner. Biographie eines Unzeitgemäßen*. Bergisch-Gladbach: Lübbe 2001.

Boyden, Matthew: *Richard Strauss. Die Biographie*. München, Wien: Europa-Verl. 1999.

Bruckner, Anton: *Symphony No. 9*. With the Documentation of the Final Fragment. Nikolaus Harnoncourt. Wiener Philharmoniker. RCA Red Seal (Sony Music) 2003.

Das »Dritte Reich« und die Musik. Hg. Stiftung Schloss Neuhardenberg. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 2006.

Döpp, Hans Jürgen: *Musik und Eros*. Parkland: Parkstone International 2008.

Faure, Ulrich: »Die Welt ist der Torso des Gesamtkunstwerks«. Helmut Krausser und die Musik. In: *Helmut Krausser*. Hg. Tom Kind. München: text + kritik 2010, S. 60–68.

Galle, Helmut: *Von der Konstruktion des Genies zur Rekonstruktion des historischen Menschen: Romanbiographien über große Musiker von Werfel bis Krausser*. In: *Akten des Aleg-Kongresses Guadalajara 2010*. Hgg. Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe, Juliana Perez, Friedhelm Schmidt-Welle. Bern: Peter Lang 2014, S. 75–88.

Geck, Martin: *Die Sinfonien Beethovens – neun Wege zum Ideenkunstwerk*. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2015.

Grebe, Karl: *Anton Bruckner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2008.

Hansen, Mathias: *Die achte und die neunte Sinfonie*. In: *Bruckner-Handbuch*. Hg. Hans Joachim Hinrichsen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010, S. 197–223.

Hinrichsen, Hans-Joachim: *Bruckners Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer*. München: C. H. Beck 2016.

Jahraus, Oliver: *Die Geburt des Autors Helmut aus dem Geist der Romantik. Zum Konzept der Autorschaft im erzählerischen Werk Helmut Kraussers*. In: *Sex – Tod – Genie: Beiträge zum Werk von Helmut Krausser*. Hgg. Claude D. Conter, Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein 2009, S. 23–42.

Jürgensen, Christoph; Kindt, Tom: *Kunst und Macht im Werk Helmut Kraussers*. In: *Sex – Tod – Genie: Beiträge zum Werk von Helmut Krausser*. Hgg. Claude D. Conter, Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein 2009, S. 95–108.

Kohler, Stephan: *»Ich als ›Verfemter des Geistes‹…« Richard Strauss und das Dritte Reich. Zur Legendenbildung in der Musikgeschichtsschreibung.* »Neue Zeitschrift für Musik« 144 (1983), S. 4–6.

Krausser, Helmut: *Alles wird gut.* Roman. Berlin: Berlin Verlag 2015.

Krausser, Helmut: *Die Jagd nach Corinna. Dokumentation einer Recherche zum Puccini-Roman*. München: Belleville 2007.

Krausser, Helmut: *Tagebuch Juli 1994. August 1995. September 1996*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1998.

Krausser, Helmut: *UC. Roman*. Unter Zurhilfenahme eines Märchens von H. C. Andersen. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2003.

Lütteken, Laurenz: *Richard Strauss. Musik der Moderne*. Stuttgart: Reclam 2014.

Mai Groote, Inga: *Traurige Tropoi. Anmerkungen zu Kraussers Melodien und der Ideengeschichte des musikalischen Ethos*. In: *Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser*. Hgg. Claude D. Conter, Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein 2009, S. 127–142.

Oesterle, Ingrid: *Arabeske Umschrift, poetische Polemik und der Mythos der Kunst*. In: *Romantisches Erzählen*. Hg. Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 167–194.

Osborne, Richard: *Herbert von Karajan. Leben und Musik*. München: dtv 2008.

Pauldrach, Matthias: *Das zehndimensionale Ich. Wie der Schriftsteller Helmut Krausser in seinem Roman »UC« die Welt sieht*. »Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur in der Schule« 12 (2011), S. 169–184.

Pauldrach, Matthias: *Die (De-)Konstruktion von Identität in den Romanen Helmut Kraussers*. Würzburg: Ergon 2010.

Pause, Johannes: *Zeitnetze. Globalisierung und postmoderne Ästhetik in Helmut Kraussers Roman »UC«*. »Transit. A Journal of Travel, Migration and Multiculturalism in the German-speaking World« 7.1 (2011), (o.S.). <https://escholarship.org/uc/item/7dv8w8q1> (Zugriff 3.12.2017).

Riethmüller, Albrecht: *Präsident der Reichsmusikkammer*. In: *Richard Strauss Handbuch*. Hg. Walter Werbeck. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 48–53.

Scheugl, Hans: *Sex und Macht: eine Metaerzählung des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts.* Stuttgart: Schmetterling 2007.

Schmidt, Wolf Gerhard: *Das Gesamtkunstwerk als zentrale Innovationsleistung der Doppelepoche ›Biedermeier/Vormärz‹. Zur Neubestimmung des Terminus und Beethovens Pionierprojekten*. In: *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk: Literarische Intermedialität 1815–1848*. Hg. ders., Stefan Keppler-Tasaki. Berlin: de Gruyter 2015, S. 327–374.

Schreiber, Wolfgang: *Große Dirigenten*. München, Zürich: Piper 2005.

Schütte, Jens Peter: *Das instrumentale Spätwerk*. In: *Richard Strauss Handbuch*. Hg. Walter Werbeck. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 463–498.

Stähr, Wolfgang: *IX. Symphonie in d-Moll. Werkbetrachtung und Essay*. In: *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Hg. Renate Ulm (im Auftrag des Bayerischen Rundfunks). München: dtv 1998, S. 216–232.

»The Flutist Quarterly. The Official Magazine of the National Flute Organization« 15 (1990).

Thieré, Yvonne: *Thema Nr.1 – Sex und populäre Musik. 20. Arbeitstagung des Arbeitskreis Studium populäre Musik. 25.–27. September 2009 in Halle*. In: *Musikpsychologie – populäre Musik. Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*. Band 22. Hgg. Wolfgang Auhagen, Claudia Bullerjahn, Holger Höge. Göttingen: hogrefe 2012, S. 222–225.

Titzmann, Michael: *Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung*. »Zeitschrift für französische Sprache und Literatur« 99 (1989), S. 47–61.

Uehling, Peter: *Karajan. Eine Biographie*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2006.

Vitali, Christoph (Hg.): *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*. [Kat. Ausstellung Haus der Kunst, München 1999]. Köln 1999.

Vom Ruf zum Nachruf: Künstlerschicksale in Österreich. Anton Bruckner. Landesausstellung Oberösterreich. 1996 [Katalog].

Wagner, Richard: *Oper und Drama* [1852]. Stuttgart: Reclam 2008.

Mario Grizelj | Ludwig-Maximilians-Universität München,
mario.grizelj@germanistik.uni-muenchen.de

Die Auferweckung des Lazarus

Die Anhermeneutik des Ohrs, der singende Jesus und der Chor bei Johann Gottfried Herder

Der Beitrag beleuchtet in einem ersten Schritt die Stellung Herders im Geflecht einer ›Wunder-Aufklärungstheologie‹ (Offenbarung, ›theologia naturalis‹, Rationalismus, Supranaturalismus, Deismus, Neologie, Materialismus, historisch-kritische Bibelwissenschaft). In einem zweiten Schritt soll geklärt werden, in welchem Verhältnis Musikästhetik und Theologie stehen. Dabei ergibt sich erstens, dass die Botschaft der Bibel nicht über propositionales Wissen vermittelbar ist, sondern über die begeistert-emphatisch anhermeneutische Erfahrung der Erfahrung, und dass es zweitens vor allem die Musik ist, die diese Erfahrbarkeit der ambivalenten Erfahrbarkeit von Offenbarung und Wunder ausagiert.

1. Die Entwunderung im 18. Jahrhundert und Herders uneindeutige Wundertheologie

Wunder sind zweifelhafte, außergewöhnliche Ereignisse. Sie versetzen in Staunen, faszinieren oder schrecken ab. Als staunenswert Unmögliches und Unerwartetes unter (meist) transzendenten Vorzeichen brechen sie in den Alltag und die Lebenswelt ein.[1] Ihr epistemologischer und ontologischer Status ist unsicher und stark erklärungsbedürftig. Für die Aufklärung im Allgemeinen und die aufklärerische Theologie im Besonderen markieren sie in der Regel randständige Phänomene, die dem Aberglauben

1 Im Lateinischen, Englischen und Französischen kann man begrifflich differenzieren, indem man zwischen ›mirabilia‹ (Natur-/Immanenzwunder, profan, relativ) und ›miracula› (Transzendenzwunder, sakral, absolut) (vgl. hierzu im Rekurs auf Thomas von Aquin: Matuschek: *Über das Staunen*, S. 70 sowie Geppert/Kössler: *Einleitung*) sowie zwischen ›wonder‹, ›marvel‹ und ›merveilleux‹ (ein ungewöhnliches Ereignis) und ›miracle‹ (ein ungewöhnliches, religiöses Ereignis mit Bezug auf einen transzendenten Gott bzw. eine irgendwie geartete transzendente Macht) unterscheidet. Im Deutschen hat sich eine vergleichbare Unterscheidung (Wunder/Mirakel) nicht durchsetzen können (für eine ausführliche begriffliche Erörterung des ›Wunders‹ siehe Grizelj: *Wunder und Wunden*).

einer nicht mehr aktuellen, antimodernen Religiosität oder der Täuschung zugeschrieben werden. Im Rahmen der Säkularisierung müssten Wunder im Zuge des »linearen Religionsverfalls in Form einer zunehmenden Entkirchlichung, Privatisierung religiöser Einstellungen sowie einer Rationalisierung religiöser Weltbilder« keine strukturbildende Rolle mehr spielen;[2] sie könnten höchstens als historische Marken fungieren, um vergangene Zeiten zu beschreiben. Wenn man jedoch die Säkularisierungsthese hinterfragt und annimmt, dass die Moderne zwar »viele überkommene Wunderwelten effektiv entzauberte oder zumindest deren Attraktivität minderte«, dass sie jedoch auch neue, ihrer Modernität geschuldete Wunderwelten schuf sowie verschiedenste, miteinander konkurrierende Modi der Wunderbeobachtung etablierte, dann öffnet sich der Forschung der Weg, den, wie es heißt, »forschungshemmenden Begriffsgegensatz von Ent- und Wiederverzauberung zu überwinden«, damit der sich »wandelnde[] Umgang mit wunderhaften Begebenheiten und wundersamem Handeln innerhalb der zugleich religiösen *und* säkularen Denk- und Wissenssysteme« der Moderne in den Blick gerät.[3]

Wie noch zu sehen sein wird, können Herders und Niemeyers Überlegungen genau dazu dienen, die Ambivalenz der Gleichzeitigkeit von religiösen und säkularen Denkmustern, die Gleichzeitigkeit von Ver- und Entzauberung zu veranschaulichen. Vor allem Herders Einstellung zum Wunder ist ambivalent, was jedoch nicht auf eine Inkonsistenz seines Denkens verweist, sondern als ein strukturelles Argument seiner theologischen, ästhetischen und poetologischen Modelle aufzufassen ist. Das einfache Ablösungsmodell, demzufolge das aufgeklärte 18. Jahrhundert und die aufgeklärte Moderne Wunder und Wunderglauben durch Rationalität ersetzen, muss mit Herder (und Niemeyer) hinterfragt werden. Ganz in diesem Sinne kann Daniel Weidner im Hinblick auf die Aufklärung zeigen, dass das »Wunder […] nicht nur zentral für das Wissen der Aufklärung, sondern nicht weniger wichtig für das Wissen *von* der Aufklärung« ist.[4]

Die Wundertheologie des 18. Jahrhunderts, hier ist natürlich vor allem die protestantische gemeint, war lange Zeit vor allem eine Erklärungstheologie. Das Unerklärlich-Übersinnlich-Mirakulöse wurde wegrationalisiert, indem es überhaupt erklärt wurde. Dabei war es genau das Unerklärlich-Übersinnliche des Wunders, das eine rationalistische Theologie vor große Probleme stellen musste.[5] So setzten auch verschiedene und freilich allesamt

2 Geppert/Kössler: *Einleitung*, S. 18.

3 Ebd., S. 15. Gegen die Dichotomie von »Fortschritt versus Entzauberung« wendet sich auch Gess: *Staunen als ästhetische Emotion*, S. 129.

4 Weidner: *Un-Möglichkeit der Ausnahme*, S. 123.

5 Vgl. hierzu Weidner: *Un-Möglichkeit der Ausnahme* und ders.: *Lesen, Schreiben, Denken*, S. 191.

protestantische Versuche an, das Mirakulöse am Wunder wegzuerklären. Zu nennen wären hier vor allem i) die ›rationalistische Wundererklärung‹, die das Wunder als Wunderbares weitestgehend negiert,[6] und ii) die sogenannte ›Akkommodationstheorie‹ von Johann Salomo Semler († 1791), einem evangelischen Mitbegründer der historisch-kritischen Bibelwissenschaft, die davon ausgeht, dass sich Jesus grundsätzlich und auch im Hinblick auf seine Wundertaten an die Erwartungen und das Wirklichkeitsmodell seiner Zeitgenossen angepasst hat. Es geht also um eine Akkommodation an eine zeitgenössische Wunderfrömmigkeit, um »die ewigen Wahrheiten verständlich auszudrücken«[7]. Semler schreibt, »daß Jesus sich nach der sehr verschiedenen Fähigkeit derer gerichtet hat, in seinem Vortrage und Maas des Unterrichts, welche ihm jedesmal zuhörten«.[8]

Ebenfalls protestantisch geprägt ist iii) die *Entmythologisierung*stendenz.[9] Hier wird davon ausgegangen, dass das Neue Testament aus einem mythologisch-mythischen Weltbild heraus geschrieben wurde, das inzwischen von einem wissenschaftlichen Weltbild abgelöst worden sei. Die Grundidee ist, den historisch-zeitgenössischen Jesus vom Christus des Glaubens, den predigenden und heilenden Jesus von Nazareth vom kerygmatischen Christus zu unterschieden, damit Kreuz und Auferstehung als Wunder Gottes und nicht Totenerweckungen oder Heilungen relevant werden.[10]

All diese Ansätze haben eines gemeinsam: Sie erklären am Unerklärlichen das Unerklärliche weg, domestizieren rational die Außergewöhnlichkeit und Unmöglichkeit des Wunders. Zimmermann spricht pointiert von einer »Ent-Wunderung« im Rahmen solcher Wundertextexegesen.[11]

6 Vgl. prominent Carl Friedrich Bahrdt (1741–1792), Carl Heinrich Venturini (1768–1849), Johann David Michaelis (1717–1791) und Heinrich Eberhard Gottlob Paulus (1761–1851), der für seine rationalistischen Wundererklärungen berüchtigt war (siehe Paulus: *Philologisch-kritischer und historischer Commentar über die drey ersten Evangelien* (1800–1802); vgl. hierzu Alkier: *Wunder und Wirklichkeit in den Briefen des Apostels Paulus*, S. 27 und insgesamt zu Tendenzen der protestantischen Wundertheologie seit der Aufklärung die komprimierten, aber ausgezeichneten Ausführungen in ders.: *Jenseits von Entmythologisierung und Rehistorisierung* sowie ders.: *Wen wundert was?* S. auch Weidner: *Un-Möglichkeit der Ausnahme* und Grizelj: *Wunder und Wunden*).

7 Alkier: *Jenseits von Entmythologisierung und Rehistorisierung*, S. 33. Zur Akkommodationstheorie siehe auch Zimmermann: *Grundfragen zu den frühchristlichen Wundererzählungen*, S. 10.

8 Semler: *Abhandlung von freier Untersuchung des Canon*, S. 25.

9 Johann Gottfried Eichhorn (1752–1827), Johann Philipp Gabler (1753–1826), David Friedrich Strauß (1808–1874) und später am berühmtesten Rudolf Bultmann (1884–1976) waren ihre Hauptvertreter.

10 Vgl. Zimmermann: *Wundern über ›des Glaubens liebstes Kind‹*, S. 107.

11 Zimmermann: *Grundfragen zu den frühchristlichen Wundererzählungen*, S. 12. – Auf der anderen Seite verweist Weidner auf den von Robert M. Burns so benannten »moderate empiricism« als »Hauptströmung der Verteidigung der Wunder im 18. Jahrhundert […]: Sie will die biblischen

Gemeint sind hier der Rationalismus und der, wie ich es nennen möchte, ›Botschaftismus‹, d. h. die Betonung auf die ›eigentliche‹ Botschaft der Schrift, die die Grenzen sprengende, Wissensordnungen hinterfragende und Umformatierungen einleitende Dimension des mirakulösen Wunders nivelliert. Ruben Zimmermann fasst zusammen:

> Statt die dem Wunder konstitutiv anhaftende Durchbrechung der Ordnung des Wissens anzuerkennen, wurde der Versuch unternommen, die Wundererzählungen in die bestehenden und sich *ausweitenden* Wissenssysteme einzupassen. […] Die [Wunder-]Erzählung diente jeweils als Vehikel für eine übergeordnete Botschaft, die aber keineswegs an das Wunderhafte selbst gebunden ist.[12]

Dem liegt die medien- und literaturwissenschaftlich höchst problematische und epistemologisch als idealistisch zu klassifizierende Auffassung zugrunde, dass sich Ideen und Gedanken von ihren Ausdrucksformen trennen lassen, so wie »zwei chemische Substanzen«, formuliert es Stefan Alkier und konstatiert: »Das ›Kerygma‹ soll von seiner mythischen, ›mirakulösen‹ Form fein säuberlich getrennt werden«, d. h.: »Der konkrete Wundertext gilt als uneigentlicher Träger einer ›eigentlichen‹ Botschaft«.[13] Unter anderem gegen diese Trennung schreibt Herder nicht nur als Philologe, sondern auch als Theologe an.

Der protestantische Pädagoge, Philologe, Literaturkritiker, Philosoph und Theologe Johann Gottfried Herder war mit seiner Auffassung von Wundern ein Problem für die protestantische Theologie. Dies vor allem aus zweierlei Hinsicht. Erstens ließ er sich nicht klar einer protestantischen Theologierichtung zuschreiben. Er war also kein Deist, kein Neologe, kein Pietist, kein moderater Empiriker, kein orthodoxer Lutheraner, kein Supranaturalist.[14] Er nahm aufgrund dessen in vielen theologischen Fragen eine Gegensätze vermittelnde Mittelposition ein. Zweitens argumentiert er, wenn er als Theologe argumentiert, auch immer als Philologe und Poetologe. Seine Theologie lässt sich nicht von seiner Poetologie, Ästhetik

Wunder nicht im strengen Sinne beweisen, aber doch wahrscheinlich machen, dass sie, juristisch gesprochen, ›beyond reasonable doubt‹ wahr sind« (Weidner: *Un-Möglichkeit der Ausnahme*, S. 132; Zitat im Zitat: Burns: *The Great Debate on Miracles*). Wir bewegen uns bei dieser Wunderverteidigung freilich auf protestantischem Boden.

12 Zimmermann: *Wundern über ›des Glaubens liebstes Kind‹*, S. 118 u. 119.

13 Alkier: *Jenseits von Entmythologisierung und Rehistorisierung*, S. 41 u. 40. Analog hierzu beobachtet Weidner die »Frage nach literalem und allegorischem Verständnis« als ein entscheidendes »hermeutisch-philologische[s] Problem der Wunderdebatte im 18. Jahrhundert« (Weidner: *Un-Möglichkeit der Ausnahme*, S. 129).

14 Dass für Herder die deutsche Version eines stark gemäßigten Deismus, die Neologie, keine Option war, lässt sich in den *Provinzialblättern* (1774) und vor allem in seiner heftigen Spalding-Kritik nachlesen.

und Philologie trennen. Nicht umsonst kann es dann heißen: »Insofern versucht Herder in seinen exegetischen Arbeiten zwischen wundergläubigem Supranaturalismus und kritischem Rationalismus hindurchzusteuern und einen vermittlungstheologischen Weg einzuschlagen.«[15] Er manövriert zwischen der Skylla der rationalistischen Bibelkritik und der Charybdis der konservativen Verteidiger der Heiligkeit der Bibel. Für Herder ist die Bibel beides: Heilige *Schrift* und *Heilige* Schrift.

Bei Herder kann von einer »anthropologischen Religionstheologie« gesprochen werden.[16] Herder stellt die »anthropologische Maxime« auf, wonach »die biblischen Schriften als menschliche, das heißt als geschichtlich-literarische Urkunden zu lesen« sind.[17] Dementsprechend ist eines seiner theologischen Hauptargumente die Verbindung von historisch kontextualisierender Deutung der Bibel und Anerkennung der ›literarischen‹ Form derselben. Dabei geht er weder davon aus, dass es einen literalen Sinn der biblischen Ereignisse, hier konkret der Wunder gibt, noch dass sich eine allegorische Deutung sauber von ihrem Schriftsinn ablösen ließe (es gibt nichts »›hinter‹ den Berichten«[18]). Vielmehr *ist* der Schriftsinn *kontextuell* der allegorische Sinn und vice versa – und zwar sowohl für die in der Textontologie Anwesenden (= ›discours‹ und ›histoire‹) als auch für die Adressaten (= Rezeption) des Berichts: »Wie sie [die Verklärung] bewirkt sei, kann und werde ich nicht erklären; ich erläutere sie als Begebenheit dieser Geschichte, was sie den Umstehenden [= ›histoire‹] war und in der Erzählung [= ›discours‹ und Rezeption] bedeuten sollte«.[19] Damit verlagert er das Wunderproblem von der Sachebene auf die Darstellungsebene. Die Möglichkeit von Wundern ist keine Frage der Ontologie oder der Metaphysik und auch keine der Epistemologie, sondern eine Frage der Darstellung, konkret der Narration.[20]

Zu dieser Betonung des Narrativen kommt ein wichtiger Wunderaspekt hinzu. Herder interessiert sich im Rahmen seiner anthropologischen Religi-

15 Bultmann/Buntfuß/Cordemann/Keßler: *II.2 Theologie*, S. 348.

16 Ebd., S. 339. Die Frage, ob Herder von Jesus im humanistischen Sinne als einem Menschensohn ausgeht (vgl. Arnold: *Von den letzten Dingen*; s. hierzu bspw. »daß Christus ein Mensch wie wir gewesen« [Herder: *Theologische Briefe*, S. 497]) oder ein christologisches Jesusbild liefert (vgl. Cordemann: *Herders christlicher Monismus*), wird kontrovers diskutiert.

17 Bultmann/Buntfuß/Cordemann/Keßler: *II.2 Theologie*, S. 344.

18 Weidner: *Lesen, Schreiben, Denken*, S. 190. Weidner spricht in diesem Kontext auch von »Herders Unklarheit in der Wunderfrage« (ebd.).

19 Herder: *Vom Erlöser der Menschen*, S. 654 (meine Hinzufügungen in eckigen Klammern) (vgl. hierzu auch Weidner: *Lesen, Schreiben, Denken*, S. 189).

20 Genauso verfährt auch, ohne sich allerdings explizit auf Herder zu beziehen, das groß angelegte von Zimmermann herausgegebene *Wunderkompendium*.

onstheologie signifikanterweise für Aspekte, die das Anthropologische übersteigen. Er liest einzelne Bibelstellen als Momente von »inkommensurable[r] Bedeutung«.[21] Hierbei dient ihm das Wunder als Exemplum, um die Kombination von Wissen und Inkommensurabilität zu bewerkstelligen und dabei auch das Verhältnis von Anthropologie (nur Mensch) und Sakralität (der Mensch als Heiliger) auszutarieren. Dabei geht Herder davon aus, wie wir schon sehen konnten, dass gerade die Wunder weder strikt rationalisierbar sind noch einfach als Evidenzen des Wunderbaren zu lesen seien. Es ist diese unhintergehbare Ambivalenz der Wunder, die ihren ontologischen und epistemologischen Status bestimmt und die Wunder als Wahrheiten der Wunder*erzählungen* ausweist. Dieses Argument entwickelt Herder in seiner Auseinandersetzung mit Hermann Samuel Reimarus:

> Herder kehrt die Argumentationslogik gegenüber Reimarus um. Gerade die von Reimarus konstatierten Widersprüche zwischen neutestamentlichen Berichten von der Auferstehung sprächen für die Glaubwürdigkeit der Auferstehungszeugen. Eine einheitliche, widerspruchsfreie Darstellung wäre ein wesentlich höheres Indiz für einen verabredeten Betrug der Jünger.[22]

Die Wunder*erzählungen* bezeugen gerade aufgrund ihres ambivalenten Darstellungsmodus die Wahrheit der leibhaftigen Auferstehung für die Jünger und für die zeitgenössischen Rezipienten. D.h., die Jünger sind dem leibhaftig Auferstandenen *realiter* begegnet und dies haben die zeitgenössischen Rezipienten geglaubt. Gleichwohl geht es *nicht* darum, dass Jesus *materialiter* auferstanden ist, da seine Leibhaftigkeit keinen körperlichen, sondern einen intelligiblen Sinn buchstäblich *verkörpert*: »Die Auferstehung Christi war eine Wiedergeburt der Apostel zu neuen Ideen und Hoffnungen, zu einer Wirksamkeit bis an ihr Lebensende.«[23] So lässt sich eine unauflösbare Spannung zwischen literalem auf der einen und idealem bzw. allegorischem bzw. kerygmatischem Sinn der Wunderberichte auf der anderen Seite ausmachen. Es ist gerade diese Spannung, in der sich sowohl die Uneindeutigkeit des Wunders (Objektebene) als auch die Uneindeutigkeit einer Wundertheologie (Beobachtungsebene) äußert. Diese beiden Uneindeutigkeiten sind produktiv und verweigern sich einer deistischen und neologischen Domestizierung des Wunders, ebenso wie sie sich einer antiaufklärerischen Supranaturalisierung entgegenstellen. Und sie sind nicht nur argumentationslogisch produktiv, sie sind vielmehr Ausdruck der In-

21 Bultmann/Buntfuß/Cordemann/Keßler: *II.2 Theologie*, S. 327.

22 Ebd., S. 370 (vgl. Reimarus: *Apologie* (1735–1767/68)).

23 Herder: *Christliche Schriften*, S. 131f.; zit. in Bultmann/Buntfuß/Cordemann/Keßler: *II.2 Theologie*, S. 371.

kommensurabilität der göttlichen Botschaft. Gott kommuniziert im Modus des Uneindeutigen mit den Menschen und die Wunder sind exemplarische Formen dieser uneindeutigen Kommunikation.[24]

Aus Herders Forcierung von Spannung und Ambivalenz zuungunsten klarer Verhältnisse (seien sie deistischer oder supranaturalistischer Natur) lassen sich dann (mindestens) zwei Konsequenzen ableiten: i) Das Aushalten der Ambivalenz ist eine genuin religiöse Erfahrung, die theologisch erfasst werden kann, da das Ungeheuerliche der Offenbarung nur im Modus des Uneindeutigen erkannt wird und ii) dieses theologische Argument ist schon Teil einer Säkularisierungstendenz, da religiöse Erfahrung allein im Modus des Ästhetischen zu einer ambivalenten Erfahrung geworden ist. Das auf Ambivalenz ausgerichtete theologische Argument wäre solchermaßen Epiphänomen von Säkularisierungstendenzen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, die die religiöse Erfahrung nur ästhetisch vermittelt betrachten können. Religiöse Erfahrung wäre hier eben nicht mehr genuin religiös, sondern schon ästhetisch säkularisiert. Zudem spräche Herder hier als Philologe und Ästhetiker über religiöse Fragen und nicht mehr als Theologe von religiöser Erfahrung.

2. Die Anhermeneutik des Ohrs

Herder argumentiert nicht nur, dass das Wunder im Modus der Ambivalenz erfahren wird, bzw. dass im Wunder Ambivalenz erfahren wird, sondern

24 Für eine bestechende Analyse der Korrelation von Wunder und Wundernarration siehe Welcks Johannesexegese. Welck kann u.a. zeigen, dass das Johannesevangelium formale und narratologische Brüche und Inkonsistenzen gerade in seinem Umgang mit Wundern aufweist. Das Erzählen von Wundern (›histoire‹) schlägt sich auf den Modus des Erzählens (›discours‹) nieder, durch »Einschübe, Akzentuierungen und Nachträge wird […] die Darstellung des Wunders in seiner *Geradlinigkeit beeinträchtigt*, die Einsträngigkeit aufgehoben« (Welck: *Erzählte Zeichen*, S. 62f.). Für Welck ergibt sich hieraus eine theologische Produktivität von Ambivalenz, Störung und Gebrochenheit, die es den Lesenden »erlaubt, das Störende als Element eines neuartigen, eigentümlichen literarischen Zusammenhangs jenseits des erwarteten zu erkennen, durch welchen ihm ein neuartiges, eigentümliches Handeln Gottes gegenüber den Menschen vor Augen geführt wird« (ebd., S. 253). Vgl. hierzu auch überzeugend Zimmermann: *Grundfragen zu den frühchristlichen Wundererzählungen*, S. 15: »Was hier erzählt wird, soll nicht religionsgeschichtlich angepasst, rational plausibilisiert oder bildlich *relativiert* werden. Es soll Furcht und Schrecken auslösen, beim Lesenden selbst Irritationen und Fragen hervorrufen […]. Es soll gerade Bekanntes, Rationales und Plausibles in Frage gestellt werden. Diese Verunsicherung und Furcht darf keineswegs heruntergespielt oder exegetisch gefügig gemacht werden. Sie ist aber auch keine Furcht, die lähmt oder verzweifeln lässt. Sie ist produktiv und wirksam und führt letztlich zur Erkenntnis. Sie befördert eine ›Heuristik der Furcht‹«. – Dass Wundergeschichten »Irritationen, Abweichungen« und »Brüche in den Text [Neues Testament]« einschreiben, ist das Argument von Alkier: *Jenseits von Entmythologisierung und Rehistorisierung*, S. 30, vgl. auch S. 38.

auch, dass Ambivalenz nicht rationalistisch, sondern vielmehr im Modus der Begeisterung zu erfahren ist: »Der ideale Leser der Offenbarung ist der begeisterte Liebhaber«.[25] Statt sturer Schriftexegese wird hier einer emphatischen Begeisterung vertraut. Dabei korrelieren die Ambivalenz des Wunders und die Begeisterung, was nicht nur für die religiöse Erfahrung gilt, sondern auch für die Theologie, denn: »Philologie ohne Empathie bleibe blind für den religiösen Gehalt der biblischen Schriften«.[26] Die Besonderheit und Exorbitanz der Offenbarung und konkret der Wunder lässt sich nicht einfach verstandesmäßig erfassen. Die Hermeneutik kommt hier an ihre Grenzen. Um die Bibel, die Offenbarung und die Wunder zu *verstehen* – es geht bei Herder weiterhin um das Verstehen und nicht um reines Erleben – muss mit der Begeisterung ein anhermeneutischer Modus gefunden werden.[27] Dabei geht es eben nicht um die Erfassung der Bedeutung als Botschaft, sondern um die Erfahrbarkeit der ambivalenten Erfahrbarkeit von Offenbarung und Wunder. Die Botschaft der Bibel ist nicht über proportionales Wissen vermittelbar, sondern über die begeistert-emphatisch anhermeneutische Erfahrung der Erfahrung.[28] Die Botschaft der Offenbarung und der Wunder ist keine reine Botschaft, keine Kommunikabilie, die hermeneutisch isoliert und detektiert werden kann, sondern sie äußert sich im uneindeutigen Kommunikationsmodus und der dadurch evozierten uneindeutigen Erfahrung. Der ambivalente Kommunikationsmodus is the message, ließe sich salopp formulieren.

Meine gesamte Argumentation zielt nun auf den zentralen Punkt ab, die bisher entfaltete uneindeutige Kommunikation mit Herders Ansichten zur Akustik und Musik zusammenzuführen. Es ist überraschend, dass es bisher noch keinen diesbezüglichen Versuch in der Forschung gibt. Die Forschung hat bisher die beiden Bereiche Theologie und Musik (Akustik) weitestgehend getrennt analysiert. Meine These lautet indes: In der Akustik und der Musik finden wir genau den Modus von uneindeutiger Erfahrung, der mit der Uneindeutigkeit der Wunder und der Wunder*erzählungen* korreliert.[29]

25 Bultmann/Buntfuß/Cordemann/Keßler: *II.2 Theologie*, S. 350.

26 Ebd., S. 353.

27 Den Begriff des ›Anhermeneutischen‹, der indiziert, dass es Texte und Artefakte gibt, die nicht »nach den Regeln der Hermeneutik zu entzifferen, zu lesen und auszulegen« wären, habe ich von Teuber übernommen (Teuber: *Sichtbare Wundmale und unsichtbare Durchbohrung*, S. 171).

28 Buntfuß argumentiert ähnlich und spricht, konkret im Hinblick auf Herders Deutung der Apokalypse, von einer »performativen Deutung der Apokalypse« (ebd.).

29 In diesem Beitrag kann die wichtige Unterscheidung zwischen Musik und Akustik nicht erörtert werden (s. hierzu überzeugend Schneider: *Ins Ohr geschrieben*, S. 113–127 (in Bezug auf Herder) und S. 9–20 (allgemein)).

Joh. Nikolaus Schneider kann zeigen, dass Herder im Umgang mit der Schrift (im Allgemeinen, also inkl. Literatur, Bibel und aller anderen Texte) darauf ausgerichtet ist, »Lese- und Interpretationstechniken zu entwickeln, die es ermöglichen – trotz Schriftlichkeit – die stummen Schriftzeichen zu verlebendigen«.[30] In diesem Zusammenhang und in Auseinandersetzung mit Baumgartens *Aesthetica* argumentiert Herder wahrnehmungstheoretisch, indem er das Gehör zwischen dem Sehsinn (Distanz, Kälte, Künstlichkeit, philosophische Erkenntnis) und dem Tastsinn als »die unmittelbarste aber deshalb auch undifferenzierteste Wahrnehmungsart« platziert:[31]

> Das Gehör allein ist der innigste, der tiefste der Sinne. Nicht so deutlich wie das Auge, ist es auch nicht so kalt; nicht so gründlich wie das Gefühl [= Tastsinn], ist es auch nicht so grob; aber es ist so der Empfindung am nächsten wie das Auge den Ideen und das Gefühl der Einbildungskraft. Die Natur selbst hat diese Nahheit bestätigt, da sie keinen Weg zur Seele besser wußte als durch Ohr und – Sprache.[32]

Das Ohr ist indes nicht nur zwischen dem Seh- und Tastsinn angeordnet, es muss vielmehr auch die Spannung dieser Mittelposition aushalten und ist solchermaßen der ambivalente Sinn, jener Sinn, der weder kalt und distanziert noch unmittelbar ist, der Sinn, der sowohl ein wenig kalt und distanziert als auch ein wenig direkt ist. Das Ohr als Sinnesorgan liegt zwischen Verstand (sehen) und Einbildungskraft (tasten) und konvergiert mit der Empfindung. Als solches vermittelt es zwischen den Polen,[33] muss aber auch die Distanz zwischen Verstand und Einbildungskraft aufrechterhalten, um seine Vermittlungsposition erhalten zu können.

Die These wäre nun, dass die Ambivalenz der Wundererzählungen mit dieser spannungsvollen Mittlerposition des Gehörsinns korreliert. Die Wundererzählungen sollen in ihrer exorbitanten Wirkung weder (nur) den Verstand noch (nur) die Einbildungskraft affizieren – im ersten Fall müssten sie rational wegerklärt werden (im Sinne des Deismus, der historisch-kritischen Bibelkritik und der Neologie), im zweiten müssten die Wunder nur bestaunt werden im Sinne eines ›ekplettein‹ (was mit einem – neoplatonischen – Supernaturalismus konvergieren würde).[34] Die Wunder agieren

30 Ebd., S. 114. Die folgende Argumentation stützt sich im Wesentlichen auf Schneiders Ergebnisse.

31 Ebd., S. 116f.

32 Herder: *Viertes Kritisches Wäldchen*, S. 357.

33 Vgl. Schneider: *Ins Ohr geschrieben*, S. 125.

34 Wie Matuschek im Hinblick auf die aristotelische *Metaphysik* (erstes Buch) und Platons *Theaitetos* zeigen kann, lässt sich zwischen der Überwindung des Staunens durch den Wissensgewinn (›athaumastia‹ bei Aristoteles) und einer Steigerung des Staunens (›ekplettein‹ bei Platon) unterscheiden (vgl. hierzu Matuschek: *Über das Staunen*, S. 20; Gess: *Staunen als ästhetische Emotion*, S. 121f.; Schawelka: *Kunst und Wunder*, S. 29 sowie Grizelj: *Wunder und Wunden)*.

dem Gehör entsprechend uneindeutig zwischen Wissen und ›ekplettein‹ und können solchermaßen tief in den Menschen eindringen und so seine Seele erreichen.[35] Das Gehör ist damit der Sinn der Tiefe, der Sinn, der Oberflächen durchdringen kann, während der Seh- und der Tastsinn an der Oberfläche haften bleiben. Es ist dabei signifikant, dass mit der Tiefe auch eine Uneindeutigkeit verknüpft ist: »Jene [die akustischen Wirkungen] würken gleichsam in einander, durch Schwingungen, die in Schwingungen fallen: sie sind also nicht so aus einander, nicht so deutlich«.[36] Solchermaßen gehen sie »›tiefer‹ als das ›Superfizielle‹ der Abstraktion«.[37] Damit befinden wir uns mit Herder – gemäß der vier Felder, die diesen Sammelband strukturieren –, sowohl auf dem Feld des ›musikalischen Erschreibens‹ als auch auf dem Feld der ›Topographien der Literatur‹. Mit der genannten Tiefe ist auch das Dunkle und damit das Uneindeutige und Unklare korreliert. Und was für die Poesie gilt, dass sie nur als Uneindeutige ihre volle Wirkung entfalten kann,[38] gilt, so meine These, ebenso für die Offenbarung und die Wundererzählungen. Das von der Forschung erarbeitete musikalische Dispositiv bei Herder – »Unbestimmtheit des Akustischen«,[39] musikalische Erfahrung vs. Rationalität und Unbestimmtheit des Rhythmischen[40] – führt uns auf den Pfad des ›Anhermeneutischen‹. Die Unbestimmtheit des Akustischen und der Musik und all der mit diesen verbundenen Phänomenen (Schall, Ton, Rhythmus usw.) eröffnet eine Dimension, in der die Erfahrung und das Verstehen über den Akt des Äußerns laufen zuungunsten des Geäußerten. Das, was für die mystische Kommunikation gilt, dass sie »keinen Inhalt [hat]; sie ist Äußerungsakt ohne Botschaft, pure énonciation ohne reales énoncé«,[41] gilt auch für das Akustische und die Musik bei Herder. Wenn es über die Mystik heißt: »Es ist der Akt der énonciation, in dem nichts Bestimmtes ›angekündigt‹, oder ›annonciert‹, jedoch etwas Unnennbares ›aus-gekündigt‹, ›aus-agiert‹, ›enunziert‹ wird«,[42] so trifft dies in frappanter

35 Vgl. hierzu Herder: *Viertes Kritisches Wäldchen*, S. 292 (zit. in Previšić: *Akustische Paradigmen* vor *der Philologie: Herder*, S. 341): »Die Würkungen dessen, was in unser Ohr einfließt, liegen gleichsam tiefer in unserer Seele, da die Gegenstände des Auges ruhig vor uns liegen.«

36 Herder: *Viertes Kritisches Wäldchen*, S. 292 (zit. in ebd.).

37 Ebd.

38 Siehe hierzu Köhler: *Natur und Form*, S. 27: Herder geht »über diese für seine Zeit ungewöhnliche Einschätzung der Musik noch hinaus, wenn er schließlich die ästhetische Norm umdreht, indem er behauptet, die Deutlichkeit sei ein ästhetisches Defizit ›künstlerischer Wirkung‹« (zit. in Previšić: *Akustische Paradigmen* vor *der Philologie: Herder*, S. 342).

39 Ebd., S. 343.

40 Vgl. ebd., S. 344f.

41 Teuber: *Die mystische Mär*, S. 23.

42 Ebd., S. 24.

Entsprechung auf Herders Konzeption des Akustischen und der Musik zu – und, so meine These, auch auf die Wirkungsdimension der Offenbarung und des Wunders. Das Wunder lebt, so legen es meine obigen Ausführungen nahe, von der spannungsgeladenen und ambivalenten Erfahrung der in der Wundernarration ausagierten ›énonciation‹ der Uneindeutigkeit des Wunders, wobei das ›énoncé‹ (das Wunder selbst) in den Hintergrund tritt. Wie die Musik über das Akustische vor allem ihre ›énonciation‹ ›auskündigt‹, so berichtet die Wundererzählung vor allem von ihrem Berichten selbst und den damit verbundenen Wirkungen.[43]

3. Der singende Jesus auf der Bühne

Herder hat die hier unterstellte Konvergenz von Wundertheologie und Musikästhetik nicht systematisch herausgestellt, er hat sie auch nicht explizit reflektiert. Dennoch erlauben es die Befunde, Theologie, Musikästhetik, Philologie, Poetologie und Ästhetik in der dargestellten Form miteinander zu korrelieren. Es gibt nun einen kleinen Text, dem Herder selbst nicht viel abgewinnen konnte und der von der Forschung im Grunde ignoriert wird: Die Rede ist vom Libretto *Die Auferweckung des Lazarus. Eine biblische Geschichte zur Musik* (1772), das im Inhaltsverzeichnis als Kantate bezeichnet wird.[44] Herder liefert hier seine Version der Lazarusperikope des Johannesevangeliums (Joh 11,1–44), wobei er eine entscheidende Variation einbaut: Jesus erweckt den toten Lazarus, jedoch nicht, damit dieser wieder unter den Lebenden wandelt als Zeichen der Allmacht Gottes und als Vorzeichen der späteren Auferstehung Jesu, sondern damit Lazarus im Bruderkuss

43 Für eine hervorragende, sowohl theoretische als auch fallorientierte, Diskussion des Verhältnisses von Sprache und Musik s. die Beiträge in Berger: *Musik jenseits der Grenze der Sprache*; s. auch Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, S. 85–103. – Hajduk spricht in diesem Zusammenhang von einer »physikalisch-psychologischen Doppelperspektive« Herders, da dieser »im Zusammenhang von Ton- und Literaturästhetik durchaus nach akustischen *und* seelischen Verhältnisbestimmungen sucht« (*Poetologie der Stimmung*, S. 391).

44 Wohlgemerkt im Inhaltsverzeichnis der *Sämtlichen Werke*, Band XXXIII; im Band XXVIII derselben Ausgabe fehlt wiederum die Bezeichnung Kantate. – Heidrich weist darauf hin, dass im 18. Jahrhundert nicht klar zwischen Oratorium und Kantate unterschieden wird. Es gibt oft synonyme Verwendungsweisen. Der Versuch, für das Oratorium eine dramatisch-erzählende Struktur als notwendig anzunehmen, die Kantate jedoch nur als Zusammenstellung von »›Sprüchen, Arien und Gesängen‹« zu beschreiben, setzt sich nicht flächendeckend durch, da durch ambivalente Aufführungspraxen nicht klar ist, welche Form gottesdienstlichen Anforderungen entspricht und welche nicht (Heidrich: *Die protestantische Kirchenmusikanschauung im 18. Jahrhundert*, S. 199; vgl. dort auch S. 184).

mit seiner Schwester »im Todeskuß zum schönern Leben – / Gen Himmel hin, die schöne Bahn« fährt.[45] Lazarus wird erweckt, um gleich wieder zu sterben, um in diesem Wechselspiel von Leben und Tod das ewige Leben bewusst zu erfahren und diese Erfahrung zu kommunizieren.[46]

Neben dieser einschneidenden Änderung fällt auf, dass das Libretto stark dialogorientiert ist. Die Betonung liegt auf den Stimmen und damit auf den Solisten. Dadurch erhält dieses Libretto opernhafte Züge. ›Story‹ und ›plot‹ werden ohne Erzählerstimme allein durch die Solisten getragen (Maria, Martha, Jesus, Lazarus) – besonders auffällig ist dies im längeren Duett zwischen Maria und Lazarus nach dessen Auferweckung. Gleichwohl gibt es, ganz in der protestantischen Oratoriumstradition, daneben auch Choräle, was insgesamt eine eigenwillige Kombination von Dialog und Choral bzw. opernhaften Zügen und protestantischen Oratoriumsstrukturen ergibt. Dies führt dann dazu, dass wir uns zwar eindeutig auf dem Feld des ›musikalischen Erschreibens‹ bewegen, denn es handelt sich um ein Libretto, das explizit durch das intendierte Singen die klanglichen Qualitäten des Dargestellten ausstellt und die ›énonciation‹ in Form von klanglichen Figuren und Strukturen präsentiert; durch das Opernhaft-Dialoghafte kommt aber eine Dimension hinein, die diese biblische Geschichte nicht nur hörbar, sondern auch lesbar macht. Der gesungene Dialog ist darauf angelegt, nicht nur gesungen, sondern auch verstanden zu werden. Kurzum, die Frage ist: Welchen Stellenwert nimmt die Sachdimension, das Geäußerte (›énoncé‹), in der Oper, welche im Oratorium und welche in Herders Hybrid ein?

In diesem Kontext ist besonders auffällig, dass Jesus eine Solostimme bekommt. Er tritt auf der Bühne auf und ist Teil der ›dramatis personae‹. Dies ist im 18. Jahrhundert keineswegs selbstverständlich. Friedrich Gottlieb Klopstock schrieb im Vorwort seines Bibeldramas *Der Tod Adams* (1753/57), dass er sich durchaus bewusst ist, dass es schwierig sei, »große[] Männer der Offenbarung« auf die Bühne zu bringen, da diese, »die nicht anders, als von den tiefsten Geheimnissen der Religion begleitet, aufgeführt werden könnten, selbst für das ernsthafte Trauerspiel zu ernsthaft sind«.[47] Wenn man sie dennoch auf die Bühne bringt, so sei das legitim, da hier der »Vorhof zum Heiligthume« betreten wird.[48] In diesem Vorhof besitzt

45 Herder: *Die Auferweckung des Lazarus*, S. 517.

46 Die übliche Deutung, dass durch diese Änderung ein Trauerfall im Haus Schaumburg-Lippe verarbeitet wird, mag zwar kontextgeschichtlich stimmen, ist aber hermeneutisch äußerst unbefriedigend. Hinter der Änderung steckt auch theologisches und ästhetisches Kalkül.

47 Klopstock: *Biblische Dramen*, S. 5.

48 Ebd.

das, was geschieht, eine »gewisse Miene von Weltlichkeit«.[49] Hier ist eine gattungstheoretische Aussage mit einer grundsätzlich poetologischen und einer theologischen verbunden: Im Drama, auf der Bühne haben wir im Hinblick auf die Darstellung religiöser Stoffe ein hybrides Medium; es wird Geoffenbartes dargestellt, aber noch diesseits der Grenze von Immanenz und Transzendenz. Das Dargestellte bleibt, weil es eben auf der Bühne gezeigt und gespielt wird, noch weltlich-immanent verankert. Die beiden Unterscheidungen Stoff/Form und Immanenz/Transzendenz sind im Hinblick auf das Religiöse gattungstheoretisch miteinander verbunden, da es das religiöse Epos ist (sprich der *Messias*), der das Heiligtum schon betreten hat, damit die Weltlichkeit abgestreift hat, während das Drama, auch wenn es als Tragödie einen religiösen Stoff darstellt, noch im Vorhofe verweilt. »Klopstocks Entwurf einer ›heiligen Poesie‹ [ist hier] gattungsmäßig differenziert«.[50] Die ›heilige Poesie‹ meint den *Messias*, das Epos, und nicht das biblische Drama. Aber nicht nur Form/Stoff und Immanenz/Transzendenz sind miteinander korreliert, hinzu kommt noch die Unterscheidung von Altem und Neuem Testament. Alle drei Bibeldramen Klopstocks behandeln Figuren des Alten Testaments (Adam, Salomo, David);[51] das heißt, dass die Darstellung des Alten Testaments dem Theater, dem das Weltliche noch anhaftet, vorbehalten ist, während das transzendent-christologische Moment dem Epos entspricht und die Poesie als ›heilige Poesie‹ von der Welt und dem Irdischen loslöst. Das Alte Testament und das Drama markieren den Vorhof zum Heiligtum, während das Epos und das Neue Testament es betreten haben. Hier liefert uns Klopstock eine christologische Poetologie, die in der Korrelation von Altem Testament und Drama poetologisch-ästhetische und theologische Aussagen ineinander verschränkt. Gleichwohl ist sich Klopstock der Schwierigkeiten dieser poetologisch-gattungstheoretischen Konstellation bewusst, weshalb er sein Vorwort zum *Tod Adams* mit dem Satz enden lässt, dass er »einsieht, daß sein Stück, wegen gewisser Nebenumstände, nicht aufs Theater gehöret«.[52] Entscheidend ist nun, dass Klopstock aus theologischen, gattungstheoretischen und gattungsgeschichtlichen Gründen niemals Jesus auf der Bühne gezeigt hätte, Jesus konnte allein im Epos ›auftreten‹.

Herder hingegen kann im Rahmen seiner anthropologischen Religionstheologie Jesus durchaus auf die Bühne bringen. Wenn Jesus als Mensch seine Göttlichkeit zeigt, dann kann er genauso reden und sprechen und

49 Ebd.

50 Weidner: *›Bibeldichtung‹ und dichterische Darstellung*, S. 306.

51 *Der Tod Adams* (1753/57), *Salomo* (1764) und *David* (1772).

52 Klopstock: *Biblische Dramen*, S. 6.

genauso singen wie alle anderen Menschen. Jesus ist bei Herder bühnenreif und sogar soweit anthropomorphisiert, dass er Teil eines opernhaften Bühnensettings werden kann. Jesus ist Teil eines strukturell stark opernhaften, d.h. immanent-weltlichen geistlichen Oratoriums. Wiederum haben wir hier eine sehr enge Korrelation von Poetologie und Theologie.

August Hermann Niemeyer (1754–1828) hingegen verweigert Jesus den Bühnenauftritt. Niemeyer war stark neologisch beeinflusst (durch Johann Salomon Semler (1725–1791) und vor allem durch Johann August Nösselt (1734–1807)) und schrieb 1778 *Lazarus. Religiöses Drama (Kantate, Oratorium) in 3 Akten*, das dann 1820 von Franz Schubert vertont wurde (*Lazarus*, D 689).[53] Aus theologischen und gattungstheoretischen Gründen möchte Niemeyer Jesus Christus nicht auf die Bühne bringen. Die Person Christi ist für die profane Bühne viel zu heilig, zu heilig sogar für das Oratorium.[54] Jesus ist nicht gleichermaßen darstellbar wie die anderen Figuren; wenn es die Bibelgeschichte aufnötigt, Jesus doch als Hauptfigur führen zu müssen, so wie in der johanneischen Lazarusperikope, so muss Jesus abwesend anwesend sein. Handlungen und Worte Jesu werden qua Botenbericht bzw. indirekter Rede und Zitat dargestellt:

> Im religioesen Drama so viel man auf der einen Seite dadurch gewinnen koennte, glaub ich dies Recht [Jesus auf der Buehne durch einen Saenger darstellen zu lassen] dem Dichter voellig abschneiden zu muessen. Die Person des Erloesers ist viel zu heilig, als daß man sie von einem Saenger, unter denen man so wenig waehlen kann, und bey welchem die gute Stimme oft das einzige Gute ist, koennte vorstellen lassen. Selbst das Singen hat mir da eine Nebenidee, die leicht die Ehrerbietigkeit schwaechen koennte. Und diese auf alle Weise zu befoerdern, die Religion auch selbst dem Unglaeubigen oder Flatterer hoechst feyerlich und heilig zu machen, ist ein fuer allemal die erste und groeßte Pflicht der religioesen Musick und Poesie.[55]

> Martha. (eilt auf sie zu.)
> Ich hab' ihn gesehn – den heiligen Gott,
> Erwache, Maria, er kommt!
> Ich flog dem heiligen entgegen,
> So stuerzte meine Traene – so stuerzt' ich
> Zu seinen Fuessen, faßte seine Kniee:

53 Zu Niemeyer siehe neben Menne: *August Hermann Niemeyer* vor allem auch Blanken: *Franz Schuberts »Lazarus«*, S. 103–146.

54 Vgl. Blanken: *Franz Schuberts »Lazarus«*, S. 114f. u. 121f.

55 Niemeyer: *Ueber das religioese Drama*, S. 57. Zum im 18. Jahrhundert sowohl theologisch als auch musikästhetisch sowie poetologisch stark diskutierten Problem, ob und in welchem Maße alttestamentarische Sujets auf die Bühne und in die Kirche gebracht werden können und den damit verbundenen christologischen Deutungen des AT (bspw. Adam als Protojesus oder Isaaks Opferung als typologisches pre-enactment des Opfertods Christi) siehe Heidrich: *Die protestantische Kirchenmusikanschauung im 18. Jahrhundert*, S. 192f. u. 198. Zu den damit zusammenhängenden Problemen von ›Orientalismus‹ und einer (antisemitisch angehauchten) Abgrenzung zum Judentum vgl. Hilliard: *Klopstock und das Alte Testament*.

»Waerst Du, ach waerst Du hier gewesen«
»Mein Bruder waere nicht gestorben,«
»Doch noch giebt dir dein Gott was du begehrst!«
Da lächelt er auf mich herab und sprach:
»Dein Bruder, Martha, soll vom Tod erstehn«.[56]

Während es für Niemeyer kein ausreichender Grund ist, Jesus als Sänger auf die Bühne zu bringen, um ihn mithilfe der Musik vor der Profanierung durch die Bühne zu retten, ist es bei Herder genau die Musik, die es ihm erlaubt, Jesus dramatisch und bühnenmäßig darstellungsfähig zu machen. Bei Herder kommt Jesus auf die Bühne, nicht nur, weil er ihn im Rahmen seiner anthropologischen Religionsphilosophie als Menschen sieht, sondern auch, weil es die Musik ist, die die Exorbitanz der Offenbarung und die Exorbitanz der Wunder kommunizierbar und darstellbar macht. Es ist für Herder entscheidend, dass Jesus singt und nicht einfach redet. In Herders opernförmigem Oratorium konvergieren somit Gattungstheorie, Gattungsgeschichte, Theologie, Poetologie und Musikästhetik. Das heißt, dass die Musikästhetik in die Theologie interveniert und vice versa. Diese Konvergenz erlaubt es Herder auch, dermaßen stark in die biblische Wundergeschichte einzugreifen und Lazarus im Todeskuss mit Maria ein zweites Mal – und dieses Mal zum ewigen Leben – sterben zu lassen. Es ist die musikalisch-akustische Form des Oratoriums, die die Wundergeschichte poetisch darstellbar macht, weil damit im Gegensatz zu Niemeyers sachlich-logischer Erklärung des Wunders das Wunder ontologisch in der Schwebe bleibt. Es ist für Herders Text nicht maßgeblich, ob die Auferweckung des Lazarus Wahrheitsgehalt hat, vielmehr ist entscheidend, dass Jesus als Sänger und Mensch bzw. genauer als singender Mensch und singender Gott darstellungsfähig wird. Die dramatische ›énonciation‹ wird qua Singen, d.h. qua Musik, vor der Profanierung durch die Bühne gefeit. Gleichwohl bleibt dieses herdersche Unternehmen im Hinblick auf die hybride opernhaft-oratorienhafte Form des kleinen Textes äußerst prekär. Jesus' Stellung inmitten der Zusammenführung von weltlicher Oper und geistlichem Oratorium ist ambivalent und theologisch keineswegs stringent. Diese Ambivalenz fügt sich in die musikästhetische und theologische Diskurslandschaft des 18. Jahrhunderts ein, da wir hier eine kontroverse Diskussion

56 Niemeyer: *Lazarus, oder die Feyer der Auferstehung*, S. 142f. Siehe für weitere Beispiele indirekter Rede auch dort S. 147ff. – Zu Niemeyers ›religiösem Drama‹ aus musikwissenschaftlicher Sicht siehe neben den erwähnten Arbeiten von Blanken, Heidrich/Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, S. 386–404 auch Waczkat: *Niemeyers Abhandlung Ueber das religioese Drama*. – Zur Problematik der Profanierung des heiligen biblischen Stoffes auf der weltlichen Bühne und damit zum Verbot des biblischen Dramas in Form der Zensur (im Österreich des 19. Jahrhunderts) vgl. Blanken: *Franz Schuberts »Lazarus«*, S. 84–97.

über verschiedene Aspekte der Oratoriumstheorie haben, unter anderem: Welche Sujets dürfen in einem Libretto verarbeitet werden (Altes und/oder Neues Testament)? Darf Jesus Christus auf der Bühne als Figur erscheinen? Darf er singen? Darf er sprechen? In welchem Verhältnis stehen »opernhaft dramatische Formelemente« und »›Simplizität‹, ›Erbauung‹, ›Empfindung‹«?[57] Welche Funktion hat der Chor? In diesem Kontext kommen zwei miteinander eng korrelierende Unterscheidungen zum Einsatz: Erstens die zwischen gottesdienstlicher und außergottesdienstlicher Kirchenmusik,[58] wobei der Chor in seiner volksbildenden Funktion als zwingend notwendig für die gottesdienstliche Form angesehen wird und zweitens die – insbesondere von Niemeyer eingezogene Unterscheidung – zwischen kirchlich und religiös, was dann zu der gattungsspezifischen Differenz Kirchenmusik/religiöse Dichtung ausgeprägt wird. Religiöse Dichtung, wie sie Niemeyer schreibt, ist prinzipiell nicht für den Gottesdienst bestimmt, was dem Dichter erlaubt, sich von den expliziten heteronomen Vereinnahmungen durch theologisch-religiöse Vorgaben zugunsten poetisch-künstlerischer Freiheiten zu emanzipieren.[59]

4. »Die Basis der heiligen Musik ist Chor«

Es ist höchst interessant, was Johann Christoph Friedrich Bach (1732–95) in seiner Vertonung des herderschen Librettos ändert (1773). Während Herder nach dem ins ewige Leben führenden Todeskuss von Lazarus und Maria den Text mit Chorälen ausklingen lässt, gleichsam diesen zweiten Tod als ewiges Leben jubilierend feiert, schreibt Bach die Schlusschoräle in ein Tenorsolo um:

57 Heidrich: *Die protestantische Kirchenmusikanschauung im 18. Jahrhundert*, S. 184. Zur kontroversen Debatte um Oratorium und Libretto um 1780 siehe ebd. sehr anschaulich S. 184–230.

58 Vgl. ebd., S. 162.

59 S. hierzu prägnant ebd., S. 196: »Die fraglichen Texte sind indes durch drei wichtige Eigenschaften geprägt, die dem Genre ›religiöses Drama‹, somit einem gewichtigen Bereich des zeitgenössischen Oratoriumschaffens, einen eigenständigen Platz in der Kirchenmusikdiskussion zuweisen: Sie sind (1.) prinzipiell nicht für die Kirche bestimmt, sie eignen sich (2.) vor allem für die Gebildeten, weshalb (3.) die ›Nothwendigkeit der durchgängige[n] Simplicität‹ entfällt. […] Niemeyers Anschauung zeichnet sich durch eine im sonstigen Verständnis nicht immer selbstverständliche Differenzierung der Begriffe ›kirchlich‹ und ›religiös‹ aus: Kirchenmusik ist im eingeschränkten Sinne gottesdienstliche, in der Kirche tatsächlich zu verwendende Musik. Sie muß mit Rücksicht auf das Volk simpel sein, ohne eigentlichen poetischen Anspruch […]. ›Religiöse‹ Dichtung und Musik stehen dagegen außerhalb gottesdienstlicher Funktionalität, sie sind nicht für den ›Hauffen‹, und somit fordert Niemeyer eine größere poetisch-artifizielle Freiheit des Dichters«. – Lütteken argumentiert, dass Niemeyer drei Gattungen differenziert: Lied, Kantate (und synonym Oratorium) und Drama (= religiöses Drama) (Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, S. 394).

Herder:

Maria.

Wir wandeln Hand in Hand durchs Leben –

Lazarus.

Im Todeskuß zum schönern Leben –

Beide.

Gen Himmel hin, die schöne Bahn.
O Freund, nimm unsre Thränen an!

Choräle.

(*Alte Kirchenmelodie: Jesus Christus, unser Heiland etc.*)

1.

Auferstehung Gottes, Du wirst sein!
Mit Jesu gehn wir ein
Ins Himmelsleben.
O Tod, wo ist Dein Beben?
Wo wird es sein?

Chor.

Der Tod verschlungen in Sieg,
Tod, wo ist Dein Pfeil? Hölle, Dein Sieg?

2.

Auferstehung Gottes, Du wirst sein!
Kein Pilger wallt allein,
Sind Alle Brüder,
Und Brüder Jesu! Glieder
Der Krone sein!

Chor.

In der Auferstehung Gottes die Gerechten werden sein
Wie Engel Gottes im Himmel!

3.

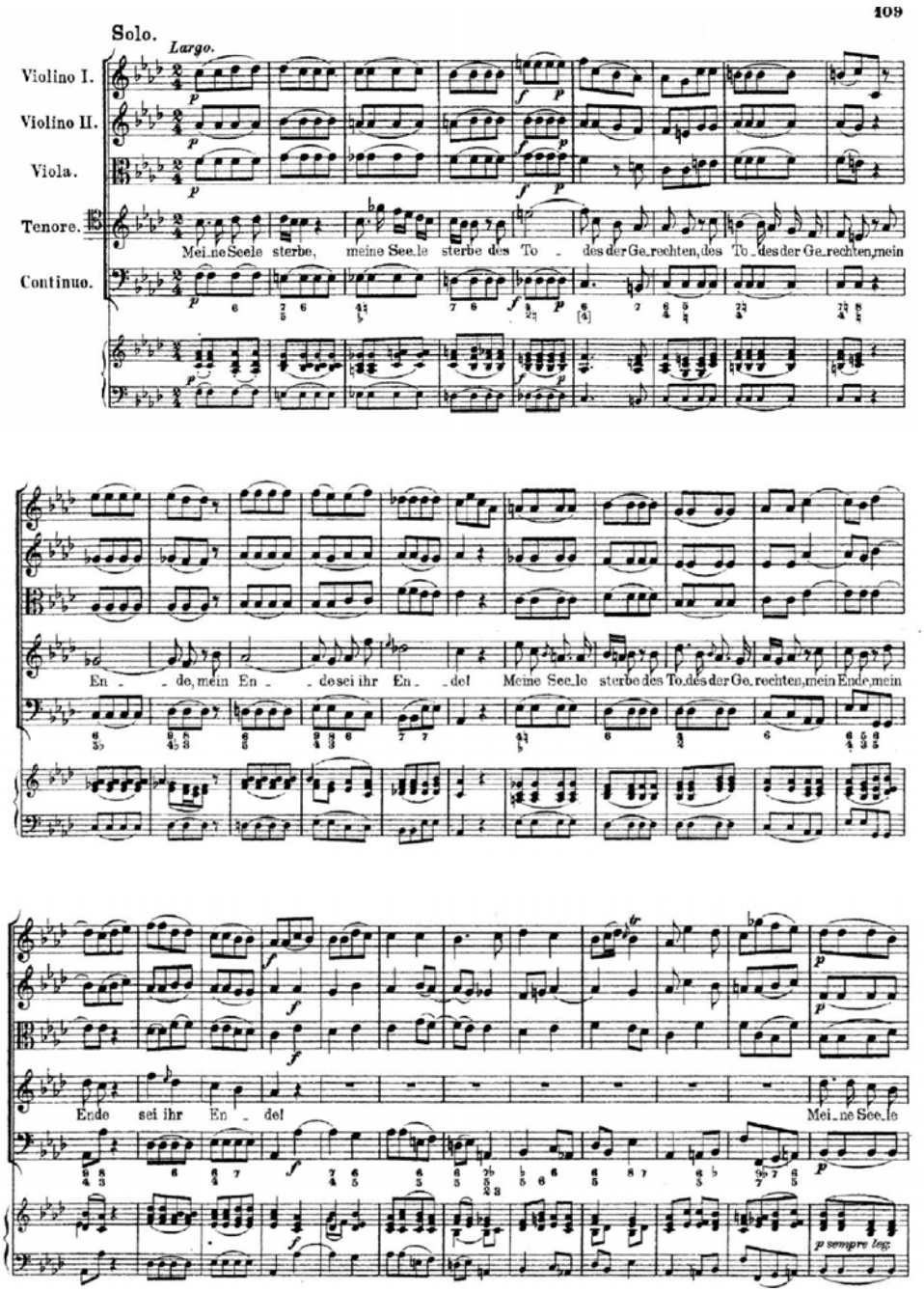
Auferstehung Gottes, Du wirst sein,
Nicht Schicksal mehr wird sein!
Sind überwunden
Der Trennung bange Stunden,
Der Erde Pein!

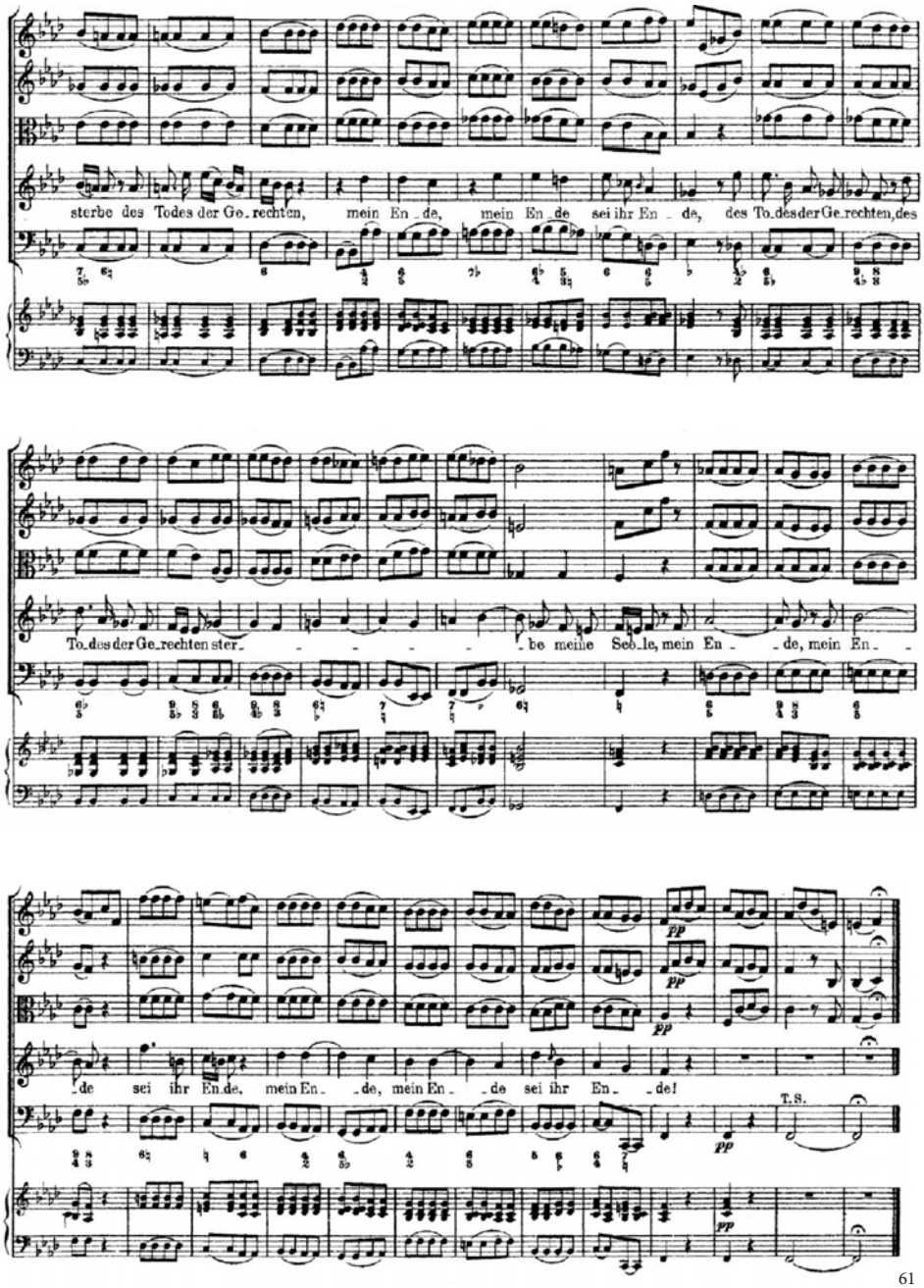
Chor.

Meine Seele sterbe
Des Todes der Gerechten!
Mein Ende sei
Ihr Ende![60]

60 Herder: *Die Auferweckung des Lazarus*, S. 517f.

Bach


109
Solo.
Largo.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Tenore.
Continuo.
Mei_ne Seele sterbe, meine See_le sterbe des To _ des der Ge_rechten, des To_des der Ge_rechten, mein
En _ _ de, mein En _ _ de sei ihr En _ _ del Meine See_le sterbe des To_des der Ge_rechten, mein Ende, mein
Ende sei ihr En _ del Mei_ne See_le
p sempre leg.



61

61 Bach: *Die Auferweckung des Lazarus*, S. 109f. – Einer weiteren Studie, die extrem ungesicherte Editionslage beachtend, mag vorbehalten sein, den alternativen Schluss der *Auferweckung des Lazarus* in *Sämtliche Werke*, Band XXVIII, S. 44 zu analysieren. Hier endet es auch mit dem Chor (»Meine Seele sterbe/ Des Todes der Gerechten!/ Mein Ende sei/ Ihr Ende!«), aber kurz

Es verwundert nicht, dass Herder gute 20 Jahre nach seinem *Lazarus* in seiner theologisch-musiktheoretischen Schrift *Caecilia* (1793) die Liturgie, das Lobpreisen, die Andacht und die Begeisterung kurzschließt und dabei den Chor als liturgisch zentral betrachtet:

> Die Basis der heiligen Musik ist Chor: denn eine Gemeine soll singen, und wenn zwei oder drei versammelt wären, so machen sie mit der ganzen Christenheit auf Erden Eine Gemeine. Arien also, Duette, Terzette u. dgl. sind nie das Hauptwerk einer Musik der Kirche, gesetzt, daß sie auch in die Kirche gehörten. Nur auf dem Wege des Chors, (im weitesten Verstande genommen,) gelangt man zu jener Bewegung und Rührung, die diese Musik erfodert. Die tiefste Demuth, ja ich möchte sagen, Vernichtung und Zerschmelzung vor Gott, alle Ermunterungen zu Trost, Hoffnung und Freude, jene Ausbrüche des Glaubens, der Hoffnung, Frage und Antwort, Zweifel und Zuversicht, Kummer und Trost, Fluch und Segen sind in den reichen Sätzen und Gegensätzen der Chorsprache alten und neuen Testaments zu finden.[62]

Der Chor ist das entscheidende Moment der Erfahrbarkeit der ambivalenten Erfahrbarkeit von Offenbarung und Wunder. So ist es nur konsequent, dass Herders *Lazarus* mit einem Chor endet. Gleichwohl ist zu betonen, dass Herder 1793 zwar nicht explizit, aber doch deutlich seinen *Lazarus* als außergottesdienstlichen, nichtliturgischen Text einordnet. Wie wir sehen konnten, ist sein *Lazarus* zum Teil stark erzählerisch und dramatisch-dialogisch und damit opernhaft strukturiert. Für solche Texte gilt aber, dass sie nicht für die Kirche gedacht sein können:

> Hiemit zeigt sich also, daß die Kirchenmusik auf keine Weise dramatisch seyn könne, und wenn sie dies seyn wolle, sie ganz ihren Zweck verfehle. Auf dem Theater ist alles auf dramatische Vorstellung, Charakterschilderung, aufs Spiel der Personen eingerichtet; hier zeigen sich, wie gesagt, keine Personen, hier wird nichts repräsentiret. Es sind reine, unsichtbare Stimmen, die unmittelbar mit unserm Geist und Herzen reden. Wollte man biblische Geschichten dramatisiren; so gehören sie nicht für die Kirche, sondern mögen zu Hause in sogenannten geistlichen Cantaten gesungen oder gespielt werden.[63]

Damit kennzeichnet Herder seinen *Lazarus* im Nachhinein als ›geistliche Cantate‹. Dies ändert aber nichts daran, dass der Chor das entscheidende anhermeneutische Moment bleibt und sowohl in der Kirche als auch außerhalb der Kirche die Erfahrbarkeit der ambivalenten Erfahrbarkeit von Offenbarung und Wunder am klarsten, eindrücklichsten und intensivsten verkörpert.

vorher werden diese Zeilen auch von einer Solostimme gesungen. Es mag sein, dass Bach sich auf diese Version bezieht und deshalb die Solostimme einsetzt, es erklärt aber nicht, wieso er das Oratorium – im Gegensatz zu beiden herderschen Fassungen – nicht mit dem Chorgesang enden lässt.

62 Herder: *Cäcilia*, S. 308f.

63 Ebd., S. 314f.

Literaturverzeichnis

Quellen

Bach, Johann Christoph Friedrich: *Die Auferweckung des Lazarus* [1773]. In: *Die Kindheit Jesu (1773). Die Auferweckung des Lazarus (1773).* Hg. Georg Schünemann. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1917, S. 40–110.

Herder, Johann Gottfried: *Briefe, das Studium der Theologie betreffend* [1780/81]. In: ders.: *Werke in zehn Bänden.* Bd. 9/1: *Theologische Schriften*. Hg. G. Arnold. Frankfurt/M.: Deutscher Klassikerverlag 1994, S. 139–607.

Herder, Johann Gottfried: *Vom Erlöser der Menschen. Nach unsern drei ersten Evangelien* (1796). In: ders.: *Werke in zehn Bänden.* Bd. 9/1: *Theologische Schriften*. Hg. G. Arnold. Frankfurt/M.: Deutscher Klassikerverlag 1994, S. 609–724.

Herder, Johann Gottfried: *Viertes Kritisches Wäldchen* [1769] In: ders.: *Werke in zehn Bänden.* Bd. 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Hgg. G. Arnold [u.a.]. Frankfurt/M.: Deutscher Klassikerverlag 1993, S. 247–442.

Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke*. Bd. XXVIII. Hgg. Bernhard Suphan, Carl Redlich. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1877–1913 (zweiter Nachdruck als *Sämtliche Werke*. Hildesheim [u.a.]: Olms 1994f.).

Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke*. Bd. XXXIII. Hgg. Bernhard Suphan, Carl Redlich. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1877–1913 (zweiter Nachdruck als *Sämtliche Werke*. Hildesheim [u.a.]: Olms 1968).

Herder, Johann Gottfried: *Christliche Schriften*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. XIX. Hgg. Bernhard Suphan, Carl Redlich, Reinhold Steig. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1877–1913 (dritter Nachdruck als *Sämtliche Werke*. Hildesheim [u.a.]: Olms 1994f.).

Herder, Johann Gottfried: *Die Auferweckung des Lazarus. Eine biblische Geschichte zur Musik* [1772]. In: ders: *Werke. Erster Theil. Gedichte*. Hg. Heinrich Dünker. Berlin: Gustav Hempel 1879, S. 514–519.

Herder, Johann Gottfried: *Cäcilia*. In: ders.: *Zerstreute Blätter (Fünfte Samlung)*. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger 1793, S. 287–320.

Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Biblische Dramen*. In: ders.: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. Werke: V. Hgg. Horst Gronemeyer [u.a.]. Berlin: de Gruyter 2005.

Niemeyer, August Hermann: *Ueber das religioese Dama so fern es für die Musick bestimmt ist* [1778]. In: ders.: *Gedichte*. Carlsruhe: Christian Gottlieb Schmieder 1783, S. 47–64.

Niemeyer, August Hermann: *Lazarus, oder die Feyer der Auferstehung* f1778]. In: ders.: *Gedichte*. Carlsruhe: Christian Gottlieb Schmieder 1783, S. 117–159.

Reimarus, Hermann Samuel: *Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes* [1735–1767/68]. Hg. Gerhard Alexander. Frankfurt/M.: Insel 1972.

Semler, Johann Salomo: *Abhandlung von freier Untersuchung des Canon* [1771–75]. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 1967.

Sekundärliteratur

Alkier, Stefan: *Jenseits von Entmythologisierung und Rehistorisierung – Skizzen zu einer Semiotik des Wunderbaren im frühen Christentum*. In: *Religion zeigen. Religionspädagogik und Semiotik*. Hgg. Bernhard Dressler, Michael Meyer-Blanck. Münster: LIT 1998, S. 27–60.

Alkier, Stefan: *Wunder und Wirklichkeit in den Briefen des Apostels Paulus. Ein Beitrag zu einem Wunderverständnis jenseits von Entmythologisierung*. Tübingen: Mohr Siebeck 2001.

Alkier, Stefan: *Wen wundert was? Einblicke in die Wunderauslegung von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. »ZNT« 7 (2001), S. 2–5.

Arnold, Günter: *Von den letzten Dingen – eschatologische Elemente in Herders Werk und ihre Quellen*. In: *Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes* (Arbeiten zur Kirchengeschichte 92). Hgg. Martin Keßler, Volker Leppin. Berlin, New York: de Gruyter, S. 383–411.

Berger, Christian (Hg.): *Musik jenseits der Sprache* (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6). Freiburg: Rombach 2004.

Blanken, Christine: *Franz Schuberts »Lazarus« und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts* (Schubert: Perspektiven – Studien 1). Stuttgart: Franz Steiner 2002.

Bultmann, Christoph; Markus Buntfuß, Claas Cordemann, Martin Keßler: *II.2 Theologie*. In: *Herder Handbuch*. Hgg. Stefan Greif, Marion Heinz, Heinrich Clairmont. München: Fink 2016, S. 319–385.

Cordemann, Claas: *Herders christlicher Monismus. Eine Studie zur Grundlegung von Johann Gottfried Herders Christologie und Humanitätsideal* (Beiträge zur historischen Theologie 154). Tübingen: Mohr Siebeck 2010.

Geppert, Alexander, Till Kössler: *Einleitung: Wunder der Zeitgeschichte*. In *Wunder. Politik und Poetik des Staunens im 20. Jahrhundert*. Hgg. Alexander Geppert, Till Kössler. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 9–68.

Gess, Nicola: *Staunen als ästhetische Emotion. Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren*. In: *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*. Hgg. Martin Baisch, Andreas Degen, Jana Lüdtke. Freiburg: Rombach 2013, S. 115–132.

Greif, Stefan, Marion Heinz, Heinrich Clairmont (Hgg.): *Herder Handbuch*. München: Fink 2016.

Grizelj, Mario: *Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur (Klopstock – Kleist – Brentano)*. München: Fink 2018.

Hajduk, Stefan*: Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit*. Bielefeld: transcript 2016.

Heidrich, Jürgen: *Die protestantische Kirchenmusikanschauung im 18. Jahrhundert. Studien zur Ideengeschichte ›wahrer‹ Musik* (Abhandlungen zur Musikgeschichte 7). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.

Hilliard, Kevin: *Klopstock und das Alte Testament*. In: *Wort und Schrift – Das Werk Friedrich Gottlieb Klopstocks*. Hgg. Kevin Hilliard, Katrin Kohl. Tübingen: Niemeyer 2008, S. 41–60.

Köhler, Rafael: *Natur und Form. Energetische Form in der Musiktheorie*. Stuttgart: Franz Steiner 1995.

Lütteken, Laurenz: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*. Tübingen: Niemeyer 1998.

Matuschek, Stefan: *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1991.

Menne, Karl: *August Hermann Niemeyer. Sein Leben und sein Wirken*. 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1995.

Previšić, Boris: *Akustische Paradigmen* vor *der Philologie: Herder*. In: *Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität*. Hgg. Mario Grizelj, Oliver Jahraus, Tanja Prokić. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014. S. 337–350.

Schawelka, Karl: *Kunst und Wunder*. In: *Wunder über Wunder – Wunderbares und Wunderliches im Glauben, in der Natur und in der Kunst*. Hg. Kai Uwe Schierz. Bielefeld: Kerber 2007, S. 27–44.

Schneider, Joh. Nikolaus: *Ins Ohr geschrieben. Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800* (Das achtzehnte Jahrhundert Supplemata 9). Göttingen: Wallstein 2004.

Teuber, Bernhard: *Sichtbare Wundmale und unsichtbare Durchbohrung. Die leibhafte Nachfolge Christi als Paradigma des anhermeneutischen Schreibens*. In: *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*. Hgg. Bettine Menke, Barbara Vinken. München: Fink 2004, S. 155–179.

Teuber, Bernhard: *Die mystische Mär. Eine postmoderne Relecture der mystischen Tradition nach Michel de Certeau*. In: *Die Kirchenkritik der Mystiker. Prophetie aus Gotteserfahrung*. Bd. II: *Frühe Neuzeit*. Hgg. Mariano Delgado, Gotthard Fuchs. Freiburg: Kohlhammer 2005, S. 225–240.

Waczkat, Andreas: *Niemeyers Abhandlung ›Ueber das religioese Dama so fern es für die Musick bestimmt ist‹ und die musikdramatischen Reformversuche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In: *›Seyd nicht träge in dem was ihr thun sollt.‹ August Hermann Niemeyer (1754–1828): Erneuerung durch Erfahrung*. Hg. Christian Soboth. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 175–184.

Weidner, Daniel: *Un-Möglichkeit der Ausnahme. Die Wunderkritik der Aufklärung*. In: *Formen des Nichtwissens der Aufklärung* (Laboratorium Aufklärung, Bd. 4). Hgg. Hans Adler, Rainer Godel. München: Fink 2010, S. 121–140.

Weidner, Daniel: *Lesen, Schreiben, Denken – Herders ›Leben Jesu‹*. In: *Der frühe und der späte Herder. Kontinuität und/oder Korrektur*. Hgg. Gerhard Sauder, Sabine Groß. Heidelberg: Synchron 2007, S. 185–197.

Weidner, Daniel: *›Bibeldichtung‹ und dichterische Darstellung. Kain in der Literatur um 1800: Klopstock, Gessner, Coleridge, Byron*. »arcadia« 43.2 (2008), S. 299–331.

Welck, Christian: *Erzählte Zeichen. Die Wundergeschichten des Johannesevangeliums literarisch untersucht. Mit einem Ausblick auf Joh 21*. Tübingen: Mohr Siebeck 1994.

Zimmermann, Ruben: *Wundern über ›des Glaubens liebstes Kind‹. Die hermeneutische (De-) Konstruktion der Wunder Jesu in der Bibelauslegung des 20. Jahrhunderts*. In: *Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert*. Hgg. Alexander C.T Geppert, Till Kössler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 95–125.

Zimmermann, Ruben: *Grundfragen zu den frühchristlichen Wundererzählungen*. In: *Kompendium der frühchristlichen Wundererzählungen*. Bd. 1.: *Die Wunder Jesu*. Hg. Ruben Zimmermann. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2013, S. 7–49.

DOI: 10.17234/ZGB.26.7 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 117–129

Davor Beganović | Universität Tübingen, davor.beganovic@uni-tübingen.de

Musikalische Spiele im Raum und in der Zeit

Vladan Desnicas *Proljeća Ivana Galeba*

Entgegen gängigen Behauptungen, dass Desnicas Roman ein zeitlich bestimmter Roman sei, gehe ich von einer bedeutsamen räumlichen Dimension aus. Das Räumliche entfaltet sich in einer sprunghaften Suspendierung der Linearität, wodurch die traumatischen Erfahrungen des Erzählers performativ wiederholt werden. Eine Bestätigung dieser Poetik findet man auch in Desnicas nichtfiktionalen Texten, die zeitnah zu *Proljeća Ivana Galeba* veröffentlicht wurden. Dort hebt der Autor die Rolle des Fragments hervor, das die Verräumlichung des Linearen ermöglicht. Das Fragment trägt zu einer Rhythmisierung des Textes bei, mit der die strikte Unterscheidung zwischen Literatur und Musik relativiert wird.

Proljeća Ivana Galeba (1957), der wichtigste Roman des kroatisch-serbischen Autors Vladan Desnica, ein Text, der als paradigmatisch für den Epochenübergang vom sozialistischen Realismus zum Modernismus in den jugoslawischen Literaturen betrachtet werden kann, wurde allzu oft einseitig in seiner zeitlichen Dimension gelesen, wobei seine räumliche Dichte übersehen oder vernachlässigt wurde. Und obwohl unbestritten ist, dass es sich hier um einen Künstlerroman handelt, wird selten und nur unzureichend thematisiert, was für eine Art von Künstler Ivan Galeb eigentlich ist. Damit wird auf eine spezifische Ästhetik Desnicas hingewiesen, aber Galebs Dasein als Musiker[1] wird als zweitrangig entweder verschwiegen oder nur am Rande vermerkt. Die Konzentration auf die Zeitlichkeit erscheint auf den ersten Blick folgerichtig: Sowohl das von der Literaturwissenschaft betonte Hauptthema des Romans, der Tod, als auch die Musik selbst determinieren sich vor allem in einem mit der

1 Hier ist es wichtig zu betonen, dass Galeb ein performativer Künstler, ein Musiker also, und nicht kreativer Komponist ist.

Zeit verbundenen semantischen Rahmen. Der Tod ist die Figur des absoluten Endes. Er setzt einen Anfang voraus, der den zeitlichen Verlauf in Gang setzt. Gleichzeitig aber setzt er den Schlusspunkt eines Lebens. Die Musik, so die gängige Meinung, ist eine zeitliche Kunst, weil sie sich in einer Linearität entfaltet, die sowohl beim »Lesen« der Partitur als auch bei der Rezeption der Performance nicht wegzudenken ist.

Trotzdem gestaltet sich *Proljeća Ivana Galeba* auch als ein räumlicher Roman. Seine Topographie ist spezifisch, verbirgt sich in den Falten des Textes und lässt sich nicht leicht und mühelos dechiffrieren. Meine These lässt sich folgendermaßen auf den Punkt bringen: Der Text, obwohl auch in seiner formalen Organisation stark temporal gerichtet, die auf das Fragmentarische setzt, verwendet die topographische Komponente, um die Linearität vorläufig zu suspendieren oder sogar zu brechen. Diese Tendenz steigert sich auch in der Thematisierung des Räumlichen und durch eine parallele Topographierung des Musikalischen. So erscheint der Text als eine mehrfache Brechung des Zeitkontinuums. Er setzt zwar auf das Zeitliche, greift aber auf das Räumliche spielerisch-subversiv zurück. Im Folgenden möchte ich diese These am Text elaborieren.

1.

Proljeća Ivana Galeba beginnt mit einer Szene, die den Antihelden[2] in einem Krankenzimmer darstellt, wo die Zeitdimension als sistiert erscheint. »Proteklo je nekoliko dana bez vremena«,[3] (PIG, S. 9) werden wir informiert. Die Zeitsuspension erfolgt als Folge von schwerer Krankheit, die den Musiker Ivan Galeb an den Rand des Todes bringt. Darüber spricht mehr als deutlich der Untertitel des Romans – *Igre proljeća i smrti* (Die Spiele des Frühlings und des Todes). Diese prekäre Lage dient als Initialzünder für eine Reihe von Meditationen, die die reflexive Struktur des Romans prägen werden. Aber gleich nach der ersten, eher lässigen, Beschreibung des

2 Ich bezeichne Ivan Galeb als Antihelden, um seine Absetzung von dem ästhetischen Ideal des sozialistischen Realismus zu betonen und seine Positionierung innerhalb der Poetik des spätmodernistischen Existentialismus zu unterstreichen. Aus diese Perspektive ist es interessant zu betrachten, wie die erste Monographie über Desnica (Korać: *Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice*) den angeblichen Realismus seines Werks schon im Titel hervorhebt, während Marković ihm in seinem Buch mit dem signifikanten Titel *Die Räume des Realismus* (*Prostori realizma*) ihm eine prominente Stelle einräumt. In diesem Sinne ist Bitis Bezeichnung »grotesker Realismus« (Biti: *Doba svjedočenja*, S. 160) wesentlich genauer, wenn auch nicht unumstritten.

3 »Es sind etliche zeitlose Tage vergangen«. Hier und in der Folge: Übersetzungen von D.B. Zitate aus dem Primärtext i.d.F. mit der Sigle PIG und Seitenangabe in einfacher Klammer im Text.

Krankenzimmers, werden wir in eine andere Welt – die Welt der Kindheit des Erzählers – eingeführt. Und diese ist stark topographisch bestimmt. Es handelt sich hierbei um eine ›dichte Beschreibung‹ des Hauses des Großvaters. Der zentrale Punkt des Erzähler-Diskurses besteht nicht in einer konventionellen, realistisch geprägten Deskription, sondern in der Sozialisierung des Raums, die die starren sozialen Grenzen zwischen einzelnen Mitgliedern der Familie und der von ihnen bewohnten Orte innerhalb der Hausarchitektur unterstreicht.

Das Soziale wird durch eine räumliche Trennung zusätzlich hervorgehoben. Als zentraler Ort im Haus erscheint für den Erzähler ein Gang, durch den der Raum geteilt wird: »Dugački hodnik bio je razmeđe dvaju carstava: tu su se ukrštavali svjetlost i sjena.«[4] (PIG, S. 11) Bald wird klar, dass diese Trennung nicht nur aktuelle, sondern auch symbolische Werte in sich trägt. Damit wird die vorausgesetzte zeitliche Dominanz zumindest teilweise suspendiert. Die vom Licht beherrschte Seite des Hauses trägt andere soziale Konnotationen als diejenige, welche dem Schatten unterliegt. Sie werden streng hierarchisch angeordnet. Der symbolische Wert des Lichts überträgt sich auch auf die spätere Weltwahrnehmung des Erzählers: Die sonnige Seite wird mit dem Guten, die schattige mit dem Bedrohlichem verbunden. So ergibt sich die Aufteilung des Raumes im Sinne der Familienkonstellation als eine, in der das Freundliche (Mutter, Großvater, Großmutter) und das Feindliche (die Tanten, der Onkel) eine übergreifende soziale Bedeutung erhält. Die tätigen Mitglieder des Haushaltes treten gegenüber den untätigen auf. Mittelpunkt des Hauses ist das Arbeitszimmer des Großvaters, der von dort aus über seine kleine Welt herrscht.

Für das Kind allerdings ist diese Welt durch ein Spiel des Lichts und der Schatten bestimmt, das ihn auch als erwachsenen Erzähler verfolgt. Aus dieser Konstellation ergibt sich seine dualistische Wirklichkeitswahrnehmung, die durch mythologische Hinweise zusätzlich markiert wird. Die reflexive Eigenschaft des Erzählers lässt sich an vielen zum Philosophischen neigenden Ausdrücken festmachen, welche eine ästhetisch zweifelhafte Qualität des Gnomischen übernehmen. Sie zeigt sich aber auch in der Fähigkeit, längere philosophisch anmutende Passagen zu formulieren und narrativ konsequent im Rahmen des Textes zu verwenden. Solch eine Stelle subsumiert die vorausgehenden Themen des ganzen Romans:

> Mogu reći da sam djetinjstvo proveo u tom hodniku gdje se bio vječiti boj između svjetlosti i sjene, između Arimana i Ahuramazde. Odatle mi je, možda, ostala za čitav život ta vječita

4 »Der lange Gang war Abgrenzung zwischen zwei Reichen: Dort kreuzten sich das Licht und der Schatten.«

> dvojnost, ta osnovna podjela svega u životu i svijetu na zonu svjetlosti i na zonu mraka. Odatle i moja nesposobnost da dobro, lijepo, radost, harmoniju shvatim čisto pojmovno, bez primjese predstavnoga, već uvijek i jednako kao predstavu svjetlosti; i obratno, sve tužno i ružno, sve mrtvo i ledno, kao zakriljeno sjenom. Po tome, i naše misli mogu da budu osunčane ili sjenovite. (PIG, S. 12)[5]

Das Licht und der Schatten bestimmen nun eine räumliche Dimension, die sich in einem ewigen ›Jetzt‹ in den Gedanken des Erzählers entfaltet. Die Musik erscheint in diesem Kontext als Bindeglied zwischen dem sicheren Raum des Großvaterhauses und der Meeresweite, die für den Tod des Vaters verantwortlich gemacht wird. Wie die Leserschaft schon im ersten Kapitel des Romans erfährt, ist Galeb vaterlos. Aber dieser Verlust wird mit der zusätzlichen Abwesenheit des toten Körpers noch traumatischer. Die narrative Ökonomie legt nahe, die Figur des toten Vaters in der Welt des Erzähltextes durch die musikalischen Assoziationen und Allusionen einzuführen:

> Po jednoj od onih čudnih djetinjih kontaminacija, još mi je i sada nerazdvojno s njim vezan *Miserere* iz *Trubadura*, te ne mogu ni dan-danas da se sjetim jednoga a da smjesta ne iskrsne i ono drugo: kad god i ma gdje slušao zvuke tog melodramskog *Miserere*, zvuče mi kao opijelo nad mojim mrtvim ocem zašivenim u kožnatu vreću nad kojom se zaklapaju sutonski vali oceana. (PIG, S. 22f.)[6]

Hier verortet sich die Motivation für Galebs im dann folgenden Erzählverlauf geschilderte musikalische Karriere. Gleichzeitig aber kann man antizipieren, dass es sich dabei eher um eine Ergänzung seiner Neigung zur Philosophie und zum philosophischen Diskurs handelt. Die assoziative Weise seines Schreibens setzt sich gegen das rein Künstlerische durch. Diese Entwicklung wird von der extremen Situation, in welcher er sich befindet, unterstützt. Am Rande des Todes meditierend, kann Galeb seinen Reflexionen freien Lauf lassen und sie von seinem musikalischen Scheitern entkoppeln.[7] Im

5 »Ich kann sagen, dass ich meine Kindheit in diesem Gang verbracht habe, wo ein ewiger Kampf zwischen Licht und Schatten geführt wurde, zwischen Ahriman und Ahura Mazda. Daher ist mir, vielleicht, für mein ganzes Leben diese ewige Doppelheit geblieben, diese grundlegende Teilung von allem im Leben und in der Welt in eine Zone des Lichts und eine Zone der Dunkelheit. Daher meine Unfähigkeit, das Gute, Schöne, die Freude, Harmonie als etwas rein Begriffliches ohne Beimischung des Vorstellbaren zu verstehen, sondern immer und gleich als eine Vorstellung des Lichts; und umgekehrt alles Traurige, Hässliche, alles Tote und Kalte, wie von Schatten verdeckt. So können auch unsere Gedanken sonnig oder schattig sein.«

6 »Nach einer von diesen seltsamen kindlichen Kontaminationen ist mit ihm [dem Vater] für mich immer noch unzertrennlich das *Miserere* aus dem *Trovatore* [Verdis] verbunden, so dass ich auch heutzutage nicht an das Eine denken kann, ohne dass das Andere auftaucht: Wann und wo immer ich die Töne dieses melodramatischen *Miserere* höre, sie klingen für mich als Totenlied auf meinen toten Vater, der in einen Ledersack eingenäht ist, über welchem die Dämmerungswellen des Ozeans zusammenschlagen«.

7 Vladimir Biti behauptet, dass »Galebs musikalisches Ich ›stirbt‹, so dass sein ›schriftstellerisches‹ Ich geboren werden kann.« (Biti: *Doba svjedočenja*, S. 146)

geänderten Kontext sind auch die geänderten Machtverhältnisse zwischen Räumlichem und Zeitlichem zu betrachten. Nur in diesem Kontext kann auch der in zahlreichen Interpretationen vernachlässigte Raum zurück in den Roman finden. Dafür braucht man aber eine Umwertung der Rolle der Musik und muss ihre Annäherung an das Räumliche in der ganzen Romankonstruktion neu überdenken.

2.

An welchen Elementen des Textes wird es möglich diese Entwicklung zu betrachten? Auf welche Art und Weise revidiert der Erzähler seine auf den ersten Blick feste Meinung? Welcher Sinn ergibt sich aus einer Übersetzung der linearen musikalischen Entwicklung auf die Ebene eines auf die topographische Korrektur abzielenden Kunstwerks? Wie verbindet sich schließlich diese Dominanz des Räumlichen mit der Dominanz der Musik, die das ganze Leben Galebs (oder zumindest sein Leben bis zur verheerenden Verletzung, die seinem Leben als Musiker ein bitteres Ende bereitet) bestimmt? Das sind die Fragen, die eine unkonventionelle Lektüre von *Proljeća Ivana Galeba* verlangen. Dafür muss ich eruieren, ob frühere Deutungen in diese Richtung weisen.

Zrinka Božić-Blanuša sieht in Galebs Rekonstruktion seines vergangenen Lebens eine Verquickung der Erinnerungen und der mit ihnen korrelierten Räume mit der Entdeckung der Violine auf dem Dachboden[8] des Hauses: »Galeb, der heruntergekommene Künstler, erinnert sich an sein kindliches Ich, das auf dem Familiendachboden streunend, die Violine des verstorbenen Bruders der Großmutter aufgestöbert hat«.[9] So markiert Božić-Blanuša im Akt der Erinnerung an die Violine den eigentlichen Beginn des Erzählwerks, das sich ab diesem Punkt an als ein Roman der Rekonstruktion von verloren geglaubter Vergangenheit entwickelt. Galebs erste Bemerkung in Bezug auf den Dachboden des Hauses konzentriert sich auf den Tod: »Tavani građanskih kuća – sabirališta ostataka smrti.« (PIG, S. 62)[10] Aber

8 Aleida Assmann weist im Buch *Erinnerungsräume* auf eine tiefgreifende Beziehung zwischen dem Dachboden und dem Erinnern hin. »Der Dachboden ist ein anschauliches Bild für das Latenzgedächtnis: unordentlich, vernachlässigt, verstreut liegen die Gegenstände dort herum, sie sind als Gerümpel einfach da, ausrangiertes vernachlässigtes Gut ohne Zweck und Ziel. Wie das Gerümpel existieren die latenten Erinnerungen in einem Zwischenzustand, aus dem sie entweder ins Dunkel vollständigen Vergessens absinken oder heraufgeholt werden können ins Licht der Wiedererinnerung.« (A. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 256)

9 Božić-Blanuša: *Iz perspektive smrti*, S. 240.

10 »Die Dachböden der bürgerlichen Häuser – Sammelplätze der Überbleibsel des Todes.«

das ist nur eine Ablenkung. Die Reminiszenzen[11] führen den Erzähler in einer Richtung, die dem Tod zumindest vorläufig keine dominante Stellung einräumt. Den Tod beseitigt die Kunst, die in Form der Violine erscheint. Während das erzählte Ich als Kind die Räume des Dachbodens untersucht, findet es eben dieses Objekt, das sein zukünftiges Leben auf entscheidende Weise bestimmen wird:

> Lunjao sam po tavanu i otkrivao u njemu razne zapasaje smrti. U tom se potkrovlju, na neki način, rodila i moja umjetnost.
> Među hrpom ostalih isluženih stvari, tu je ležala i jedna stara dječja violina. Violina onog bakinog brata što je umro u mladićkim godinama. Od njegove smrti ležala je tu, u svome crnom drvenom sandučiću, sličnom djetinjem lijesu. Na jednom od mojih istraživačkih pohoda naiđem na nju. S nekom zebnjom otvorim sandučić i uzmem je među ruke.
> Nagonsko traženje leži u nemirnim djetinjim prstima. Oni hoće da sve spoznaju opipom – prsti tih slijepaca sa široko otvorenim očima – i da iz svake mrtve stvari izvabe njen živi glas. Ruka mi bojažljivo posegnu, kao da očekuje neko otkrovenje, i prsti taknuše žice. Zamnije, izblijedio, krhak, njihov davno upokojeni glas, čudan neponjatan. Zadrhti u zraku, trepereći i premirući, rasprostirući se u sve širim krugovima, udarajući o stijene i odrazujući se od njih razdrobljen i usitnjen. (PIG, S. 64)[12]

Die Metaphorik, die sich hier entfaltet, vereinigt die Thematik des Todes mit jener der Kunst, als ob die beiden im symbiotischen Zustand existieren, sich ergänzen und bereichern und schließlich unzertrennlich voneinander das Schicksal des Künstlers unwiderruflich besiegeln würden. Es handelt sich um klare Anweisungen, wie der Roman zu interpretieren ist, in welchen Zusammenhängen seine Erzählstränge fließen sollen.

Doch einer solchen Interpretation stellt sich die fragmentarische Struktur des Romans entgegen. Der Text will sich der Linearität nicht beugen und entwickelt sich in räumlich determinierten, willkürlichen und kontingenten Sprüngen. Seine »Musik« ist nicht eine Entfaltung der Klänge entlang der

11 Dragan Stojanović benutzt den Begriff »existentielles Resümee«, um die für Galeb spezifische Erinnerungsarbeit zu charakterisieren: »Er [Galeb] zeigt sich in seinem existentiellen Resümee, wenn die vergangenen Ereignisse für das richtige Verständnis ihrer Natur ›gereift‹ sind.« (Stojanović: *Jas života i jas smrti*, S. 447)

12 »Ich schlenderte auf den Dachboden und entdeckte auf ihm verschiedene Spuren des Todes. Auf diesem Dachboden wurde, irgendwie, meine Kunst geboren. Inmitten eines Haufens anderer abgenutzter Sachen dort lag auch eine alte Kindervioline. Die Violine jenes Bruders von Oma, der mitjungen Jahren gestorben ist. Seit seinem Tod lag sie da, in ihrem schwarzen hölzernen Kasten, der einem Kindersarg ähnelte. Auf einem meiner Entdeckungsgänge stoße ich auf sie. Mit gewisser Besorgnis öffne ich den Kasten und nehme sie in die Hände. Triebhaftes Suchen liegt in unruhigen Kinderfingern. Sie wollen alles mit den Fingern erfahren – die Finger dieser Blinden mit weit geöffneten Augen – und jedem toten Ding seine lebendige Stimme entlocken. Meine Hand bewegte sich zaghaft, als ob sie eine Offenbarung erwartete, und die Finger berührten die Saiten. Es tönte, verblasst, zerbrechlich, ihre längst beigesetzte Stimme, seltsam unklar. Sie zitterte in der Luft, flatternd und absterbend, sich in immer weiteren Kreisen ausbreitend, schlagend an Felsen und von ihnen abprallend, zerbröckelt und zerkleinert.«

zeitlichen Achse, sondern leidvolle geistige Wiederholung der traumatischen Ereignisse, welche das Leben des Erzählers bestimmt haben. Drei davon sind entscheidend: Als Erstes erscheint sein Weggang aus dem sicheren Hafen der Heimatstadt, der durch den Selbstmord seiner jungen Freundin markiert wird; das Zweite ist die Verletzung, wegen der er nicht mehr Geige spielen kann; das Dritte der Verlust der eigenen Tochter, die an einer nicht näher beschriebenen Krankheit stirbt. Das erste Trauma hindert ihn an der Rückkehr zu dem Ort, wo er die schönsten Erinnerungen pflegen kann, das zweite zerstört seine Karriere und den Traum vom abenteuerlichen und erfüllten Leben, das dritte zwingt ihn wiederum zur Rückkehr an den Ort, wo alles seinen Ursprung hat. Die drei Ereignisse, und das entspricht der spezifischen narrativen Ökonomie Desnicas, sind eher beiläufig erwähnt, an den Rand des Textes verdrängt und nicht ausführlich thematisiert.[13] Anscheinend dienen sie nur als Kulisse für die reflexive Matrix des Romans. Trotzdem muss man sie berücksichtigen, wenn man das Musikalische, das im Ganzen als etwas Äußerliches erscheint, konsequent lesen möchte.

3.

Dafür ist es wichtig, die vom Autor stammenden und die Musik betreffenden Gedanken in Betracht zu ziehen. Desnica hat in seinen nichtfiktionalen Texten oft über die Musik geschrieben.[14] Man kann davon ausgehen, dass diese eher unsystematischen Äußerungen den Boden für die Aussagen über die Musik im Roman, aber auch für seine spezifische »musikalische« Form bereiten. 1956, also kurz vor der Veröffentlichung von *Proljeća Ivana Galeba,* hielt Desnica einen Vortrag im Filmklub in Zagreb. Dort redete er über die »Realität des Dialogs und der Illusion der Wirklichkeit«.[15] Er beschreibt die

13 Der Tod der Tochter bildet hier eine kleine Ausnahme. Über ihn wird etwas länger berichtet, aber nicht im Sinne einer entscheidenden Wendung zur Narration. Die Reflexion bleibt die Trägerin des Erzähltextes.

14 Als biographische Tatsache gilt, dass es Desnicas unerfüllter Wunsch war, Musiker zu werden. »Eine Zeit lang war ich im Dilemma, ob ich mich mehr in die Richtung der Musik oder der Literatur orientieren soll. Wahrscheinlich hätte ich in der Musik weniger oder noch weniger als in der Literatur erreicht. Trotzdem bedauere ich oft, diesen Weg nicht eingeschlagen zu haben. Die Musik hat einen riesigen, ursprünglichen Vorteil über das Wort: der musikalische Satz ist nicht verdammt, neben seiner ästhetischen noch eine zusätzliche, logische, wortwörtliche Bedeutung zu haben. Was für ein Trost und Beruhigung liegt darin und wie viele vermiedene Missverständnisse!« (Desnica: *Hotimično iskustvo*, S. 81)

15 Das Thema ist insofern interessant, als Desnica in seinen Romanen, aber auch in kürzeren Prosaformen, eher selten zu diesem Mittel greift. Dass er sich auch als Drehbuchautor versucht hat, kann diesen Umstand zumindest teilweise erklären.

Art und Weise, wie man einen Dialog schreibt, ohne alles zu sagen, was die Figuren tatsächlich aussprechen könnten. Diese notwendigen Auslassungen, die den Rhythmus und das Tempo des Dialogs bestimmen, vergleicht er mit der szenischen Musik, die im Hintergrund eines Theaterstückes agiert:

> To je otprilike onako kao kad na pozornici imamo akustičnu pozadinu iza zbivanja na sceni, neku laganu scensku muziku: začuli smo joj početak, a onda ju je prekrio glasniji govor i bučnija zbivanja na sceni. U zatišinama i govornim pauzama, ona scenska muzika opet ispliva na površinu, da bi s novim bučnijim mjestom opet potonula. Stvarno, mi smo čuli samo dva-tri kratka fragmenta muzike, […] mogli su da budu izvedeni samo ti fragmenti pa da mi ipak dobijemo iluziju da smo prisustvovali izvođenju čitavog tog muzičkog komada i s vremena ga na vrijeme sustizali. Do te mjere, da će nam, ako se radi o kompoziciji koju dobro poznamo, ta napreskok slušana mjesta iz nje osvježiti u pamćenju čitavu kompoziciju i da, poslije predstave, nikako ne bismo znali na partituri pokazati koja smo mjesta iz nje zapravo čuli.[16]

Warum ist diese Stelle so wichtig für die Poetik Desnicas und für die ästhetische Verbindung zwischen Musik und Literatur? Ich würde behaupten, dass sie – vielleicht auch ohne Intention – genau jene virulente Präsenz des Fragmentarischen in Text aufruft, die fähig ist, die Barriere zwischen dem Zeitlichen und dem Räumlichen zumindest vorübergehend zu tilgen. Es entsteht der Eindruck, dass diese Annäherung von auf den ersten Blick Unvereinbarem auch in *Proljeća Ivana Galeba* eine Konstante darstellt und die Verräumlichung des Musikalischen rechtfertigt.

Ist die Musik in dieser metaphorisch gemeinten Konstellation tatsächlich nur etwas Zweitrangiges? Keineswegs: Die Musik ist bei Desnica allzu wichtig, um sie als eine Unterlage für die bessere Erklärung des Literarischen zu verstehen. Die Assoziationen tendieren (zumindest in diesem Abschnitt) dazu, sich zu verselbständigen und eine neuartige und neuwertige Ästhetik anzubieten. Wie die Prosa kann auch die Musik fragmentarisch wirken. Sie braucht nicht eine lineare oder kontinuierliche Vollendung, um als eine ästhetisch wirksame Einheit verstanden zu werden. Ihre Fähigkeiten, Vollkommenheit zu erreichen, erschöpfen sich nicht in

16 »Es ist ungefähr so, wie wenn wir auf der Bühne hinter der Aktion der Szene einen akustischen Hintergrund, irgendeine leichte szenische Musik haben: Wir haben ihren Anfang gehört und dann wurde sie von der lauteren Rede und lärmenden Ereignissen auf der Bühne überdeckt. Bei Stille oder in Redepausen, kommt jene szenische Musik wieder an die Oberfläche, nur um an einer neuen, lauteren Stelle des Stückes wieder zu versinken. Tatsächlich haben wir nur zwei oder drei kurze Musikfragmente gehört, […] man könnte auch nur diese Fragmente ausführen und trotzdem bekämen wir die Illusion, dass wir bei der Aufführung des ganzen Musikstückes anwesend waren und es nur ab und zu mitbekommen [eigtl.: es erreicht] haben – bis zu dem Maße, dass diese sprunghaft gehörten Stellen, falls es sich um eine Komposition handelt, die wir gut kennen, bei uns die Erinnerung an die *ganze* Komposition erfrischen und dass wir, nach der Vorführung, keineswegs in der Partitur zeigen könnten, welche Stellen aus ihr wir tatsächlich gehört haben.« (Desnica: *Hotimično iskustvo*, S. 163, Hervorh. i.O. durch Sperrdruck)

der Erschaffung einer Partitur, welche die Hörerin/Leserin von Anfang bis zum Ende führt. Sie kann ganz im Gegenteil auch im Hintergrund wirken, sie kann sich zurückhalten und nur Teile davon geben, was sie als Gesamtheit anzubieten hat. Trotzdem bleibt sie ›rezipierbar‹ und zugänglich. Aber weil sie eben so ist, verlangt sie von denjenigen, die sie hören/lesen, eine Konzentration, die bereit ist, Zusammenhänge dort zu finden, wo sie nicht unbedingt zu vermuten sind. Um das aber zu erreichen, muss sie verortbar und somit topographisch werden. Sie muss die Räume erobern und die Zeit vernachlässigen. Das Fragmentarische erfordert ja immer die innere Ergänzung durch den Leser/Hörer – und diese ist virtuell-räumlich.

Genau diese Dimension der musikalischen Schöpfung wird in diesem kurzen Ausschnitt aus einem dem Theater gewidmeten Vortrag vergegenwärtigt. Deshalb ist es nicht als Zufall zu deuten, dass Desnica gerade die Theaterkunst, die stark durch die performative Bewältigung des Raums bestimmt ist, mithilfe der Musik zu erklären versucht. Die Inszenierung erscheint als ein Kunstwerk, das nur als eine Einheit der in ihm versammelten Bruchstücke zu verstehen ist. In dieser Eigenschaft ähnelt es der Komposition, die als *Ganzes* im Gedächtnis zu rekonstruieren ist, obwohl ihre Teile dieses Ganze nicht unbedingt als Einheit erscheinen lassen. Auch das Gedächtnis – seine Schlüsselstellung ist hier zentral – wird von den Zwängen des Zeitlichen befreit und als eine fragmentarische Struktur verstanden, die trotz der Unterbrechungen in der Rezeption in einer Lektüre der Partitur ›post festum‹ erkennbar und rekonstruierbar ist. Die Musik ist somit nicht nur Hintergrund im Theater, sondern Beispiel dafür, wie die beiden Künste symbiotisch – in raumzeitlicher Vereinigung – existieren können oder sogar sollen.

4.

Die Beziehung zwischen Musik und Literatur thematisiert ein Gespräch, das unter dem Titel *Između književnosti i muzike* (*Zwischen Literatur und Musik*) 1961 veröffentlicht wurde. Dort redet Desnica über die innere Verbindung zwischen musikalischen Formen und der konkreten literarischen Form von *Proljeća Ivana Galeba*. Hier ist die zentrale autopoetische Aussage:

> Muzika je valjda dosta uticala na moje stvaranje. U »Ivanu Galebu« možda se to osjeća u strukturi i arhitektonici djela, u alterniranju, ispreplitanju, suprotstavljanju tema, u smjeni tempa. Neko je, čini mi se tačno, napisao da se poglavlja i događaji u »Ivanu Galebu« smjenjuju i svrstavaju po nekoj zakonitosti, po nekom datom ritmu, kao u određenim muzičkim formama. Pitanju stila i brizi oko muzikalnosti fraze posvećujem kudikamo više pažnje (i važnosti) nego što površnom oku, ili uhu, može da izgleda. Valjda mi se

> još nikad nije desilo da sam štampao ijednu rečenicu a da je prethodno i po trideset puta nisam čuo glasno izgovorenu, iz vlastitih ili tuđih usta.[17]

Natürlich muss man hier gerade aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive mit Bedacht argumentieren: Wir wissen, dass die Beziehung zwischen musikalischer und literarischer Form höchstens eine analogische ist. Wenn man über die Rhythmen in einem literarischen Text redet, besonders in der Prosa, dann wird meist im metaphorischen Code geredet. Bei Desnica gestaltet sich die Lage etwas anders. Ähnlich wie Thomas Mann in *Dr. Faustus*[18] zeichnet er Verbindungen auf, die auf ein Primat der Musik über die Literatur hindeuten könnten. Zumindest was etliche Momente betrifft, sind seine autopoetischen Aussagen auf der metatextuellen Ebene[19] des Romans relativ leicht zu verfolgen.

Ich habe schon die fragmentarische Struktur des Romans als ein Indiz für seine »Musikalisierung« erwähnt. Diese fragmentarische Struktur, gestützt durch den schnellen Wechsel von kurzen Kapiteln, resultiert auf

17 »Die Musik hat wahrscheinlich tatsächlich meine Schöpfung beeinflusst. In »Ivan Galeb« spürt man das vielleicht in der Struktur und Architektonik des Werkes, in der Alternation, Verflechtung, Entgegensetzung von Themen, im Tempowechsel. Jemand hat, zu Recht scheint mir, geschrieben, dass sich die Kapitel und Ereignisse in »Ivan Galeb« abwechseln und einordnen in eine Gesetzmäßigkeit, in einen gegebenen Rhythmus, wie in bestimmte musikalische Formen. Der Frage des Stils und der Sorge um die Musikalität der Phrase widme ich viel mehr Aufmerksamkeit (und Wichtigkeit) als es einem oberflächlichen Auge, oder Ohr, vielleicht erscheint. Wahrscheinlich ist es mir noch nie passiert, dass ich einen einzigen Satz gedruckt habe, ohne ihn nicht vorher bis zu dreißig Mal laut ausgesprochen gehört zu haben – aus eigenem oder fremdem Mund.« (Desnica: *Hotimično iskustvo*, S. 81)

18 Es ist interessant, dass zwei monographische Darstellungen von Desnicas Werk (Korać: *Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice*; Nemec: *Vladan Desnica*) diametral entgegengesetzte Positionen zur Beziehung zwischen *Proljeća Ivana Galeba* und *Dr. Faustus* beziehen. Während Korać behauptet, dass im Roman »die essayistisch geformten Passagen über die Musik vorhanden sind« (*Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice*, S. 165), meint Nemec, dass in *Galeb* im Unterschied zum Manns Roman »die Musik in seinen Gedanken überhaupt nicht präsent ist« (*Vladan Desnica*, S. 81). Wahrscheinlich liegt die Wahrheit dazwischen: Galeb denkt als Musiker über die Musik an sich wesentlich weniger nach, als man erwarten würde – aber immer noch genügend, dass wir, wie ich mich bemühe zu zeigen, den Text als »Musikroman« bezeichnen können.

19 Die Desnica-Forschung ist sich mehr oder weniger einig, dass die Metatextualität ein zentraler Ort seines Schreibens ist. Schon der erste ernstzunehmende wissenschaftliche Beitrag zu *Ivan Galeb* hebt diese Dimension hervor: »Desnica begann mit einer essayistisch gestalteten Chronik des allgemeinen Zustands und endete mit der essayistischen Introspektion der individuellen Suche nach dem Sinn.« (Peleš: *Poetika suvremenog jugoslavenskog romana*, S. 120) Bei Nemec bildet sie die zentrale Achse der Interpretation: »Man soll auch die selbstständigen essayistisch-meditativen Einheiten und die metatextuellen diskursiven Sequenzen erwähnen, die nicht auf der linearen Axis stehen, d. h. die Material außerhalb des ›Sujets‹ (Šklovskij) darstellen.« (Nemec: *Vladan Desnica*, S. 62) Nikola Milošević nennt diese Dimension eine »philosophische« und fügt hinzu: »So wird die philosophische Dimension von Desnicas Roman zu einer Art dominanter literarischer Struktur auf Kosten der Handlungsdimension, welche auf die sekundäre Ebene des künstlerischen Ausdrucks verdrängt wird.« (Milošević: *Zidanica na pesku,* S. 67)

dieser Ebene aus einer Rhythmisierung[20] der Prosa, die auch in der steten Wiederholung von dominanten Themen (Tod, Kunst) ihren Ausdruck findet. Die Bruchstückhaftigkeit des Erzählten und die Zerstreutheit der Ereignisse sind Elemente, welche eine einheitliche Struktur verunmöglichen, aber gleichzeitig auch eine musikalische Harmonie verhindern. Wenn ich weiterhin die Metaphorik verfolge, die ich aufgenommen habe, so muss ich hinzufügen, dass die ›erzählerische Musik‹, die in *Proljeća Ivana Galeba* konstruiert wird, eine Kunstform ist, die mit der Literatur des Modernismus einen ständigen Dialog führt. Genauso, wie die moderne Musik[21] in ihrer Atonalität die Beziehung mit der Tradition und ihren Geboten ablehnt, verwehrt sich Desnicas Roman den Zwängen »harmonischen« Erzählens, die dem Text eine lineare Kontinuität aufzwingen würden, und entscheidet sich für die diskontinuierliche Form des Fragmentarischen.

Wieder behauptet sich der Raum gegen die Zeit. Und wieder spielt Musik dabei eine entscheidende Rolle. So gibt es eine (von der Kritik wenig beachtete) Stelle, die eine seltsame, aber dennoch in der Konstruktion des Romans sinnvolle, sogar bemerkenswerte Kohabitation von Raum und Zeit anzubieten weiß. Gegen Ende des Romans denkt der Musiker, aus dem ein Schriftsteller geworden ist, über die Figur des Künstlers nach, wie er sie sich vorstellt. »Teško mogu zamisliti umjetnika drukčije nego kao kontemplativnu prirodu […]. Volja se razvija na štetu fantazijskog i senzibilnog […]. Volja, uglavnom, i znači eliminiranje fantazije i senzibilnosti.« (PIG, S. 382)[22] Hier bezieht Ivan Galeb eine eindeutige anti-nietzscheanische Position,[23] die ihn als Meister der langsamen und gewaltlosen Meditation legitimiert. Dieser Gedankenfluss wird von einer Assoziationskette flankiert, die die reflektierende Person des Erzählers weiter zur Idee der Freiheit

20 »Wie die zyklische Zeit im Verlauf der Geschichte einschneidet, so wird die gleichmäßige Chronologie des Lebens abgebaut in einem *unterbrochenen Rhythmus der Wendung* zwischen entgegengesetzten Registern: die lebendige Gegenwart wird zur toten Vergangenheit, die tote Vergangenheit zur lebendigen Gegenwart.« (Biti: *Doba svjedočenja*, S.135f., Hervorhebung V.B.) In seiner Analyse verbindet Biti die Ausführungen von Walter Benjamin aus dem Aufsatz *Der Erzähler* mit Desnicas Verfahren in *Proljeća Ivana Galeba*. Er betont die Affinität zwischen dem mündlichen Erzähler und der Musik, die er im Rhythmus verortet (ebd., S. 139, Fußnote 290).

21 Es ist interessant, dass wir während der Lektüre nicht erfahren, welche Musik Galeb spielt. Auch sein Geschmack bleibt mehr oder weniger verborgen. Seinerseits redet Desnica immer nur von klassischer Musik, die seinen Alltag erfüllt. Dabei nennt er namentlich Vivaldi, Corelli, Verdi.

22 »Ich kann mir den Künstler schwer anderes vorstellen denn als eine kontemplative Natur. Der Wille entwickelt sich zum Nachteil des Phantastischen und Sensiblen. Der Wille bedeutet meistens auch die Eliminierung der Phantasie und Sensibilität.«

23 Das bedeutet nicht, dass Galeb in anderen Kontexten nicht die nietzscheanische Position übernimmt. Besonders wenn es sich um Kunst handelt, wird er zum Nietzsche-Verfechter. Dazu Biti: *Doba svjedočenja*, S. 154.

auch im Allgemeinen führt. Er erinnert sich, wie er während des Krieges in Flüchtlingsquarantäne war. Dort spürte er, wie die Einschränkung, sich zu bewegen, das Gefühl beeinflusste, die Freiheitsluft »mit vollen Lungen einzuatmen«.

> Upijao sam u isti mah slobodu, prostor i nesputan tok vremena. Gle, otkrivao sam, i sloboda je nešto što usrkavamo u se plućima! Ima časova kad protok vremena doživljujem kao grdne kvantume sabijene prostornosti što protječu nad mojom glavom; tako hučno, da im oćutim vjetar na licu. (PIG, S. 383f.) [24]

Nun sind wir an dem Punkt gelangt, wo sich die fragmentarische Geschichte von Ivan Galeb, die sich auf den ersten Blick nicht zähmen lässt, endgültig synthetisiert. Diesmal geschieht die Synthese ohne Dazutun der Musik. Sie bleibt aber im Hintergrund, genauso wie die Kulisse in Desnicas metaphorischer Darlegung des szenischen Dialogs: nicht sichtbar, aber umso wichtiger. Sie hat gewissermaßen den Platz für die Versöhnung des alten und im Sterben begriffenen Künstlers mit der Welt vorbereitet. Der Prozess dieser Versöhnung war lang und hat sowohl von Galeb als auch von seiner Umgebung viele Opfer abverlangt. Sie findet in einer veränderten Welt statt, welche eine Dominanz sowohl der Zeit als auch des Raums ablehnt. Ein Äquilibrium zwischen den beiden ist schwer festzulegen, es muss immer wieder von Neuem verhandelt werden. Die Figur des Erzählers übernimmt die zentrale Rolle in diesen Verhandlungen. Er ist derjenige, der durch seinen Unfall die Bindung an der Musik verloren hat. Er ist aber auch derjenige, der weiß, dass seine musikalische Karriere von Anfang an eine Lüge war und dass der Unfall, der sie zu Ende gebracht hat, eigentlich eine höhere Gerechtigkeit darstellt. Es hat etwas aufgehört, das nie anfangen sollte, eine Täuschung war und das eigentliche »Gesicht« des Künstlers verschleiert hat. In diesem Sinne ist auch die Aussage von Ivan Galeb, die den erwähnten Ausführungen folgt, zu lesen: »A u mome slučaju, mislim da je veoma samilosno došla ta vanjska, slučajna nesreća koja mi je povrijedila ruku i skvrčila prste koliko je bilo potrebno pa da mi prepriječi takozvanu ›dalju karijeru‹.« (PIG, S. 66)[25] Sie ist mehr ein Zeichen des bloßen Kokettierens mit dem Publikum als der Ehrlichkeit. Fast zu Beginn wird so

24 »Ich habe im gleichen Zug die Freiheit, den Raum und den ungebundenen Verlauf der Zeit in mich aufgesogen. Schau, entdeckte ich wiederholt, auch die Freiheit ist etwas, was wir mit der Lunge in uns hineinschlürfen! Es gibt Momente, in denen ich den Verlauf der Zeit als hässliche Quanten von gestampfter Räumlichkeit erlebe, die über meinem Kopf fließen; so tosend, dass ich den Wind in ihrem Gesicht spüre.«

25 »Und in meinem Fall denke ich, dass dieser äußere, zufällige Unfall gnädig kam, der mir die Hand verletzte und die Finger verkrümmte, gerade soviel wie notwendig um mir meine sogenannte ›weitere Karriere‹ zu verbauen.«

Galebs Selbstbild als ein Bild der Selbstzweifel gezeichnet. Eine Skepsis, die seine Fähigkeiten in Frage stellt, ist gleichzeitig auch Signal, dass wir den Erzähler nicht unbedingt als zuverlässigen Träger der Wahrheit wahrnehmen sollen. Aber eine Integration der Musik in den literarischen Text, wie inkonsequent sie auch in gewissen Momenten erscheinen mag, bleibt die ernstzunehmende Konstante dieses Romans.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 1999.

Biti, Vladimir: *Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Matica hrvatska 2005.

Božić-Blanuša, Zrinka: *Iz perspektive smrti. Heidegger i drugi*. Zagreb: Plejada 2012.

Desnica, Vladan: *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti*. Beograd: Prosveta 1982.

Desnica, Vladan: *Hotimično iskustvo. Diskurzivna proza Vladana Desnice. Knjiga druga*. Hg. Dušan Marinković. Zagreb: V.B.Z. 2006.

Korać, Stanko: *Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice*. Beograd: Srpska književna zadruga 1972.

Marković, Milivoje: *Prostori realizma*. Subotica: Minerva 1981.

Milošević, Nikola: *Zidanica na pesku. Književnost i metafizika*. Beograd: Slovo ljubve 1978.

Nemec, Krešimir: *Vladan Desnica*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta 1988.

Peleš, Gajo: *Poetika suvremenog jugoslavenskog romana (1945–1961)*. Zagreb: Naprijed 1966.

Stojanović, Dragan: *Jas života i jas smrti*. [Nachwort]. In: Vladan Desnica: *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti*. Beograd: Prosveta 1982, S. 425–450.

DOI: 10.17234/ZGB.26.8 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 131–148

Anna Hodel | Universität Basel, anna.hodel@unibas.ch

Jenseits des Nationalen

Der ›Kolo‹ als identitätstopographierende (Tanz-)Figur in den südslawischen Romantiken

Der Artikel wirft ein Licht auf Konstruktionsstrategien von kollektiven Identitäten am Schnittpunkt von Musik, Literatur und deren Verhandlungen von topographischen Prozessen. Der ›Kolo‹, der typische südslavische Reigen, wurde in der Zeit der Romantik zu einem Gegenstand intensiver literarischer Aktualisierung. In der Betrachtung einiger ›Kolo‹-Gedichte werden Formen und Funktionen von literarischem Mapping von Volkskultur diskutiert, literarische Reflexionen zur geopoetischen und geopolitischen Erfindung der Nation (bzw. des Volks) sowie die dabei stattfindenden Verflechtungen von musikalischen und literarischen Wirkungsweisen. Als Fluchtpunkt ist die Analyse von der Absicht geleitet, einige Konturen von südslawischen Identitätskonstruktionen *jenseits des Nationalen* nachzuzeichnen.

Warum ist die Schnittstelle Literatur, Musikalität und Topographie im Kontext der südslawischen kollektiven Identitätsdiskurse interessant? Ich nähere mich hier einer im südslawischen Raum symptomatischen (getanzten) Identitätsfigur – dem Reigen (›Kolo‹) – zum Zeitpunkt ihrer Aktualisierung im literarischen Umfeld der Romantik. Als Referenzepochen im Zeitraum des ›Narodni preporod‹[1] stehen die südslawischen romantischen Literaturen oft in vielfältigen Bezügen zur Konstruktion von nationalen Identitäten. Gleichzeitig zeugen bereits ihre je nach Bezugsphase und (trans)lokalem Schwerpunkt unterschiedlichen literaturhistoriographischen Bezeichnungen von einer pluralen Literaturszene, deren (trans)nationale und (gesamt)europäische Einordnungen bis heute Gegenstand von

1 Die entsprechenden Begriffe in den westlichen Sprachen – ›Nationale Wiedergeburt‹, ›National Awakening‹, ›Renaissance nationale‹ – enthalten m.E. insofern einen problematischen Aspekt, als sie das slawische ›narodni‹ (vgl. ›narodowe odrodzenie‹ – poln., ›národné obrodenie‹ – slovak., ›národní obrození‹/›národní vzkříšení‹ – tsch.) durch den Begriff des Nationalen ersetzen und damit die im slawischen ›narodni‹ zu diesem Zeitpunkt nur schwer auszudifferenzierende Verwischung der Grenzen zwischen Volk und Nation unberücksichtigt lassen.

Diskussionen darstellen.[2] Wenn auch die Involvierung dieser Literatur der mittleren Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in die Formung kollektiver Identitäten – nicht zuletzt über das durch die Romantik intensivierte Interesse am (eigenen) Volk und seiner Kultur – unbestritten ist, dann ist gerade die Frage, *welche Nation* dabei imaginiert wurde und wie literarische oder literarisierte Nationalität (›narodnost‹) zu fassen ist, eine komplizierte.[3]

Auf diese Fragestellungen vermögen die literarischen Modellierungen des ›Kolo‹ einige Perspektiven zu eröffnen. Nicht nur wirft diese (Tanz-) Figur ein Licht auf die den südslawischen Literaturen gemeinsame volkskulturelle Basis, sie wurde gerade auch über ihre topographierende Wirkung nachhaltig in Prozesse kollektiver Identitätsreflexion involviert. Ihre Betrachtung lässt deshalb Formen und Funktionen der literarischen Aktualisierung von volkskulturellen (musikalischen) Semiotiken nachvollziehen. Die dabei stattfindende Auseinandersetzung mit geopoetischen und geopolitischen Visionen der Nation bzw. des Volks findet so gerade über die Verflechtung von musikalischen und literarischen Topographien zu spezifischen Sinndimensionen.

Was ist mit identitätstopographierender Literatur gemeint? Von Janko Draškovićs »Mi usried Europi ležimo, nama se prieti istok i zapad« über Ivan Kukuljevićs »Gdje je slavska domovina?«, Petar Petrović Njegošs »Ponosita lovćenska planino« oder Petar Preradovićs »Od Stambula grada do Kotora« bis zu Laza Kostićs *Jadranski prometej*[4] bildet die TopoGraphierung, die räumliche Er-Schreibung, immer wieder ein zentrales Verfahren der Aushandlung (kollektiver) identitätsstiftender Ordnung in dieser Zeit. Literarische Texte können selbst in Verfahren involviert sein, topographische Praktiken auszuagieren – oder diese zu reflektieren.[5] Dabei

2 Vgl. die Epochenbezeichnungen ›(narodni) preporod‹ (Nationale Wiedergeburt), ›ilirizam‹ (Illyrismus), ›(pred)romantizam‹ (Vor-Romantik), ›period integracije heterogenih stilova‹ (Periode der Integration heterogener Stile), ›omladinska književnost‹ (Literatur der Omladina) u.ä. Vgl. zur Aufarbeitung dieser Bezeichnungs- und Konzeptvielfalt im kroatischen Kontext: Coha: *Medij, kultura, nacija* und im serbischen Kontext: Jovičević: *Prostori srpskog predromantizma*. Für eine bosnisch geprägte Auseinandersetzung mit dem Begriff der südslawischen Romantik empfiehlt sich Rizvić: *Interpretacije iz romantizma I u. II.*

3 Vgl. hierzu die Arbeiten der Komparatisten-Gruppe *Komparativno proučavanje južnoslavenskih književnosti,* z.B. Živančević: *Tipologija hrvatskog i srpskog romantizma*. Einen guten Überblick aus postjugoslawischer Perspektive bietet Lacko Vidulić: *Jugoslawische Literatur*.

4 Vgl. Drašković: *Disertatia iliti razgovor* (1832): »Wir liegen inmitten Europas, uns droht der Westen und der Osten« (Übersetzung hier und überall, wenn nicht anders angegeben: A.H.); Kukuljević Sakcinski: *Slavjanska domovina* (1841): »Wo ist die slavische Heimat?«; Petrović Njegoš: *Lovćenu* (1847): »Stolzer Lovćen-Berg«; Preradović: *Rodu o jeziku* (1860): »Von der Stadt Istanbul bis nach Kotor«; Kostić: *Jadranski Prometej* (1870): »Adriatischer Prometheus«.

5 Vgl. Frank: *Geokulturologie – Geopoetik*, S. 31.

verwischen sich gerade in der Zeit der Romantik oft die Grenzen zwischen geopoetischen und geopolitischen Verortungen der Nation bzw. des Volks.

Vom Tanz zum Volk zum Raum: Topographische Dehierarchisierung

Graf Janko Drašković (1770–1856), der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts u.a. als (Mit)Initiator der ›Matica ilirska‹ zu den wichtigen Organisatoren des kulturpolitischen Lebens in Zagreb gehörte, organisierte 1818 anlässlich des Besuchs von Kaiser Franz I. in Zagreb einen Reigen und führte ihn selbst an.[6] Als Tänzer und Sänger traten keine Bauern oder andere Menschen aus dem ›einfachen‹ Volk auf, sondern Vertreter einer urbanen Elite in volkstümlichen Verkleidungen. Die vorgetragenen Volkslieder hatte der Graf persönlich verfasst.[7] Dem zu dieser Zeit in Europa verbreiteten Phänomen der Neu(re)konstruktion von Volkstänzen für die Eliten kann hier nicht weiter nachgegangen werden;[8] Draškovićs Intervention ist aber bedeutsam vor dem Hintergrund, dass eine der ersten in den einschlägigen Kanons der südslawischen Romantiken enthaltenen ›Kolo‹-Bearbeitungen ebenfalls von ihm stammt: Es ist das Gedicht *Poskočnica*, das 1835 in Ljudevit Gajs zu diesem Zeitpunkt noch »Danicza Horvatzka, Slavonzka y Dalmatinzka« genannter Zeitschrift erschien.

Der Titel, *Poskočnica*, rekurriert auf eine Form des Reigens, die mit Gesang einhergeht: Die ›poskočica‹ ist dabei ein textimprovisierender ›Kolo‹, der sich durch relative Kürze, tendenzielle inhaltliche Leichtigkeit sowie durch einen spielerischen Charakter und ein erhöhtes Tempo von anderen Tanz- und Liedformen unterscheidet.[9] Draškovićs Gedicht beginnt mit einem ›Kolo‹, der in ›Horvatska‹ und ›Ilirička‹ getanzt werde: »Kolo igra u Horvatskom,/ Njim se pleše v Iliričkom.«[10] Auf diesen Parallelismus, mit dem der Autor den Übergang von seiner ›horvatisch‹-kajkavischen zu seiner illyrisch-štokavischen Phase markiert, erfolgt in der zweiten Strophe der Sprung vom Tanz zur Gesellschaft – »Kada društvo igra kolo,/ Svi se vrte naokolo.«[11] –, worauf ab der dritten Strophe die konkrete Ebene des Reigens verlassen und der ›Kolo‹ als Gesellschaftsform mehr und mehr in symbolische Bedeutungskontexte überführt wird: Als »Ringwunder«

6 Vgl. Ravlić: *Janko Drašković*, S. 87.
7 Vgl. Dubinskas: *Performing Slavonian Folklore*, S. 28f.
8 Vgl. Shay: *LADO*, S. 263f.
9 Vgl. Mladenović: *Kolo u južnih Slovena*, S. 152f.
10 Drašković: *Poskočnica*. (»Es tanzt ein kolo in Kroatien, man tanzt ihn auch in Illyrien.«)
11 Ebd. (»Wenn die Gesellschaft einen kolo tanzt, drehen sich alle rundherum.«)

und »Bruderschaft« wird er zum unendlichen »Kranz«, in welchem kein »Unglaube« sei, und zum »Heiligen Feuer«, das alle vernichtet, die »falsch« seien. Ein Feuer »von göttlicher Farbe«, bereit den »Verräter« zu verdammen.[12] Wo zunächst die Gesellschaft – tanzend – selbst den ›Kolo‹ bildete, richtet sich dieser, auf einmal selbständig geworden, gegen sie – im Falle des Unglaubens oder des Verrats. Draškovićs Text lässt nachvollziehen, wie die ›Kolo‹-Figur von konkreten auf symbolische Ebenen springend eine nahezu allegorische Verkettung zwischen dem musikalischen Ereignis und einer Identitätstopographie erwirken kann, deren poetisch-symbolische und politische Sinndimensionen nur schwer eindeutig voneinander zu trennen sind. Es ist eine Verkettung in der Form eines ›mise-en-abyme‹, eines sich fortsetzenden Integrierens verschiedener identitätskonstruierender Ebenen in jeweils nächst(weiter)e – geographische (Horvatska – Ilirička), mediale (Tanz, Gesang, Literatur) und gesellschaftliche (Kultur, Religion, Ethik) –, wobei diese Reihung gleichzeitig auch in umgekehrter Richtung verläuft: Letztlich werden all diese Ebenen auf ein Element, den ›Kolo‹, zurückgeführt und auf Kosten ihrer polymorphen Bezugs- und Funktionsstrukturen vereinheitlichend perspektiviert bzw. ihm untergeordnet.

Die im Text ausgelegte illyrische Identitätsperspektive wird durch die musikalische Dimension des Gedichtes einerseits gestützt, indem sie sich im regelkonformen rhythmischen Gewand des trans-südslawischen (bzw. trans-illyrischen) folkloristischen ›Kolo‹-Ereignisses spiegelt, andererseits dennoch latent durchkreuzt: Der im Kontext der Hinwendung zur Volkskultur (aber auch zur Renaissance- und Barockliteratur Dalmatiens) populäre ›osmerac‹ (Achtsilbler), welcher dem Text einen sorglos anmutenden, hüpfenden Rhythmus verleiht, sowie der Titel, *Poskočnica*, der ebenfalls einen leichtfüßigen Textinhalt suggeriert, setzen zur Inhaltsschwere einen Kontrapunkt und akzentuieren – gerade vor dem Hintergrund des zu diesem Zeitpunkt effektiv populären Tanz- und Verkleidungsspiels des ›Kolo‹ – den Eindruck des Spielerischen, Inszenierten und Ephemeren. Davon zeugt letztlich auch die zweite Strophe mit einem potentiellen Relativierungshebel: »*Kada* društvo igra kolo,/ Svi se vrte naokolo.« *Wenn* die Gesellschaft aber gerade nicht tanzt, dann dreht sie sich auch nicht in oder entlang dieser spezifisch vereinheitlichenden, (ver)bindenden Struktur. Erst das (literarische) Ereignis des ›Kolo‹ bringt diese Identitätstopographie(rung) hervor.

12 Vgl. »To jest pelda kolobara,/ Kažuć ljubav nam kotara.// Pobratimstvo kano vijenac,/ Kaže da mu nije konac.// Da nevjeri nima mesta,/ Za lošoga da je cesta.// Kolo svigdi oblje biva,/ Sveta vatra iz njeg siva.// Ona gleda podaviti,/ Svakog krivog pogaziti.// Božja mu je boja lice,/ Proklinjanje izdajice.« (ebd.)

Ein weiterer ›Kolo‹-Text, welcher die illyrische Linie, die bei Drašković angelegt ist, gerade räumlich im Detail ausdekliniert und somit eine der prägenden ›Kolo‹-Topographien der südslawischen Romantiken ausgestaltet, ist das Gedicht von Pavao Štoos (1806–1862), *Poziv u kolo ilirsko* (*Aufruf in den illyrischen Reigen*), das 1840 in Ljudevit Gajs nun »Danica ilirska« genannten Zeitschrift erschien. Der Titel referiert erneut prominent auf die Reigen-Kultur – allerdings mittels einer sekundären Bezugnahme: Der ›kolo‹ übernimmt im Titel nun die Funktion des Objekts. In der hier noch unmittelbareren Verknüpfung des ›Kolo‹ mit der südslawischen Identitätsfigur des Illyrischen ist die Strategie erkennbar, dem Illyrischen durch seine Topographierung als ›Kolo‹ etwas (transnational) Volksnahes, Ursprüngliches und Natürliches zu verleihen.

Im Refrain, mit dem das Gedicht einsetzt (»U ilirsko kolo milo/ Vratite se srodni puci,/ Što su stari gvožđem bili,/ Nek su duhom sad unuci!«),[13] sind zwei Integrationsstrategien enthalten: die Anordnung der illyrischen ›Völker‹ als ›verwandte‹ und die Bestimmung einer ihnen allen gemeinsamen, *neuen* Charakteristik. Durch die Betonung des ›lieblichen‹ Charakters des Reigens wird sein nichtmartialischer Zweck betont; der abermals eingesetzte ›osmerac‹ betont ebenfalls eine leichtfüßige, spielerische Geartetheit dieses Reigens. Und dennoch: Der Behauptung der Natürlichkeit des ›Kolo‹ sowie der illyrischen Verwandtschaft steht die Setzung einer ›neuen‹ oder neu ausgerichteten Gemeinschaft spannungsgenerierend gegenüber und offenbart ein Konstruktions- oder zumindest Evolutionsmoment, welches die natürliche Gegebenheit der Dinge überlagert.

Im Anschluss an den Refrain werden verschiedene Regionen/Völker innerhalb des illyrischen Raums aufgerufen und jeweils zweifach in den »kolo ilirsko« eingegliedert: über ein *nur ihnen* oder *ihnen besonders* eigenes Merkmal sowie über ein *auch ihnen* eigenes Merkmal. Damit wird ausdrücklich eine innere Diversität betont, während die Elemente gleichzeitig der im Refrain bekundeten, übergeordneten Topographie zugehörig erklärt werden:

I Slavonci, slave sini,
Ki ste uvijek krepki, možni
Na čest jednoj domovini
Sa Hrvati bili složni.
[...]
I vi Kranjci, tak nazvani
Od ilirske negda krajne,

13 Štoos: *Poziv u kolo ilirsko*, S. 251 (»In den lieblichen illyrischen Reigen/ Kehrt zurück, ihr verwandten Völker,/ Was die Alten durch Eisen erreichten,/ sollen die Enkel nun mit dem Geist.«)

Ki ste starom Rimu znani
Rad desnice vaše sjajne![14]

Im Prozess der Einordnung der Völker in die illyrische Topographie, wie er im Verlauf des Textes vorgenommen wird, liegt ein weiteres spannungskreierendes Moment. Die dreifache Wiederholung des Refrains lässt auf eine Unterteilung des Textes in drei Teile schließen, welche verschiedene und – was ihre Integration in den illyrischen Reigen betrifft – verschieden behandelte Gruppen ordnet: Auf die erste Gruppe (Hrvati, Slavonci, Dalmatini, Dubrovčani, Istrijanci, Korušci, Kranjci, Štajerci) folgt nach der Wiederholung des Refrains die zweite, teilweise etwas umständlicher referierte Gruppe: Međimurci und Podunavci (allerdings nicht mit diesen Regionymen ausgedrückt, sondern mit einer kartographischen Absteckung, nämlich »Među Murom, na Dunavu/ Što stanuje, k nam nek stupa«),[15] weiter die Bačvani, Banaćani und Srblji, die »Söhne der bosnischen Gemeinschaft« (»Od bosanske sini družbe«) und die Hercegovci, Crnogorci, Bugari. Nach dem daraufhin zum letzten Mal wiederholten Refrain wird im dritten Teil der ›kolo ilirsko‹ in eine Reihe weiterer Reigen (Russland, Polen, Tschechien) gestellt, die zusammen den slawischen Reigen bilden – hier folgt Štoos dem Erkenntnisstand seiner Gesinnungsgenossen,[16] mit der Pointe nur, dass die vier Räder (›Kolo‹ bedeutet auch ›Rad‹[17]) am Schluss tatsächlich zu einem Wagen mutieren, auf dem »unsere Mutter« (Slava) ins Glück »fahre«.[18]

Die erste Gruppe steckt augenscheinlich den heutigen kroatisch-slovenischen Raum ab und damit jenen Teil Illyriens, der dem nördlich von Zagreb geborenen Autor, der seine ersten Gedichte auf Kajkavisch verfasste,

14 Ebd., S. 251 (»Und ihr Slavonier, Söhne des Ruhms,/ Die ihr immer stark und mächtig,/ Zur Ehre der einen Heimat/ Mit den Kroaten einig wart. […] Und ihr Krainer, so genannt/ nach einer ehemaligen illyrischen Region [krajina],/ euch kannte das alte Rom/ dank der Arbeit eurer glänzenden Faust.«)

15 Ebd., S. 252 (»Im Zwischenmurgebiet, an der Donau,/ wer dort wohnt, trete zu uns«).

16 Vgl. Šafáriks *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (1826) oder Kollárs *O literární vzájemnosti mezi kmeny a nářečími slavskými* (1831–36), die ähnliche Vorstellungen der Unterteilung der Slaven in vier ›Stämme‹, ›Mundarten‹ oder ›Zweige‹ enthalten.

17 Laut dem Wörterbuch der jugoslawischen Akademie sind im Wortfeld ›Kolo‹ zwei Hauptbedeutungen vorhanden, die zunächst über den ›Kolo‹ als Tanz hinausgehen: ›rota‹, das Rad, und ›circulus‹, der Kreis. Vgl. *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, S. 207–211.

18 Vgl. Štoos: *Poziv u kolo ilirsko*, S. 253 (Kursivsetzungen i.O., ebenso die Häufung der Ausrufezeichen): »*Prvo* kolo Ruska ima,/ *Drugo* Poljska, Česka *treće*,/ A *četvrto* nek uzima/ Duh ilirski uvijek veće.// Na tih kolih nek se stara/ Naša majka naprijed vozi,/ Da nam k sreći put otvara!/ U to ime bog pomozi!!!« (»Den *ersten* kolo hat Russland,/ den *zweiten* Polen, Tschechien den *dritten*,/ Und den *vierten* soll übernehmen/ der illyrische Geist immer mehr.// Auf diesem Wagen soll unsere alte/ Mutter vorwärts fahren,/ Dass sie zum Glück den Weg uns eröffne!/ Dabei helfe Gott!!!«)

sicherlich am nächsten lag. Im weitesten Sinne auf der klangtopographierenden Ebene ist – neben der Reihenfolge und damit auch implizit markierten Hierarchie innerhalb der ersten Gruppe (die ›Hrvati‹ stehen wohl nicht von ungefähr ganz zuerst) – am ›Textplatz‹, der den einzelnen Regionen zugeteilt wird, ablesbar, für wie wichtig sie der Autor jeweils hält, sodass zum Beispiel neben den Dalmatinern, die eine ganze Strophe erhalten, die Istrier zwar erwähnt werden, sich ›ihre‹ Strophe indes mit den Ragusanern und Kärntnern teilen müssen.

Die zweite Gruppe umfasst jene Regionen, deren Integration in den illyrischen ›Kolo‹ offenbar mehr Aufmerksamkeit benötigt: Ihnen wird für ihr allfälliges Mithalten gedankt (»Bila vam za ljubav hvala!«) und, wie v.a. im Fall der ›Srblji‹, deutlich mehr Platz zugeteilt als den anderen (vier Strophen!). Ist diese Texttopographie schlicht der (vorgestellten) Volkstopographie angepasst (stellen die Serben ja die ›größte Gruppe innerhalb der illyrischen Völker‹ dar, wie bereits Gaj festgehalten hatte)?[19] Auffällig ist auf jeden Fall, dass bei den Serben mit Ausnahme der Sprache nicht mittels gemeinsamer Traditionen oder Eigenschaften, sondern vernunftbezogen argumentiert wird: »Znajte da je slava veća/ S više braće braćom biti!// Više očî vidi više,/ Više mislî više smatra,/ Više rukâ već napiše,/ S više iskar biva vatra.«[20]

Für die Qualifizierung der Zugehörigkeit zum illyrischen ›Kolo‹ können also unterschiedliche Argumentationskontexte eingesetzt werden; die illyrische Gemeinschaft entpuppt sich – bei aller Rückbindung an die ihnen gemeinsame volkskulturelle Ursprünglichkeit und Natürlichkeit – als eine angepasste und gemachte. Während im dritten Teil die Eingliederung des illyrischen in den ›allslawischen Reigen‹ ganz ohne argumentativen Zusatzaufwand erfolgt (ebenso behände wie die Mutation der Tanzenden in ein Fahrzeug), unterscheiden sich der erste und der zweite Teil nicht nur in Bezug auf den ihnen zugeteilten Textraum, sondern auch in Bezug auf die Argumentationsebenen und -intensität, anhand derer ihre Zugehörigkeit zum Illyrischen verhandelt wird, deutlich voneinander.

Als unhintergehbare Größe setzt der Text Regionen, wobei engflächige Gegenden wie Međimurje gleichberechtigt neben größeren ethnischen Komplexen wie die ›Hrvati‹ oder ›Srblji‹ zu stehen kommen. Das Gefüge der Beziehungen zwischen den Regionen, das verbirgt der Text keineswegs, ist

19 Vgl. Gaj: *Naš narod*, S. 236.

20 Štoos: *Poziv u kolo ilirsko*, S. 252 (»Wisset, dass der Ruhm größer ist/ mit mehr Brüdern verbrüdert zu sein!// Mehr Augen sehen mehr,/ Mehr Gedanken verstehen mehr,/ Mehr Hände schreiben mehr,/ Von mehr Funken entzündet sich das Feuer.«)

aber eine Frage der Topograph*ierung* (und nicht der Topographie), d.h. der Argumentation und Aushandlung. Dennoch bestimmt der Text die durch die ›Kolo‹-Form ins Horizontale, Ahierarchische neigende Zusammenfügung der einzelnen Regionen als einzig gangbare Möglichkeit: Nur ein so geordneter ›Kolo‹, hier als ein austariertes und von Gott behütetes Fahrzeug, fährt in Fortschritt und Glück, und es ist auch kein relativierendes ›kada‹ (›wenn‹) mehr vorhanden. Im Unterschied zu Drašković eignen diesem ›Kolo‹ keine Züge einer strafenden ›Zentralmacht‹ – Štoos dehierarchisiert und dezentralisiert den illyrischen Reigen gänzlich, wenn auch seine innere Organisation bestehenden Hierarchien verpflichtet bleibt, indem er sie reproduziert (Beispiel kroatische Küstenregionen) oder argumentierend ausgleicht (Beispiel Serben).

Ebenfalls im Unterschied zu Drašković kommt in *Poziv u kolo ilirsko* der Tanz als solcher zugunsten einer gänzlich vollzogenen Metaphorisierung nicht mehr vor. Die musikalische Ausarbeitung führt aber zum ethnochoreographischen Phänomen zurück und wirft im Kontext der zu dieser Zeit drängenden Frage nach dem Verhältnis der Volkspoesie oder -epik zur romantischen (individuellen oder formflexiblen) Kunstpoesie[21] ein spezifisches Licht auf die Klang*form* des ›Kolo‹. Dies lässt sich an Pavao Štoos' – nach einschlägigen Kanonisierungen – zweitem ›Hauptwerk‹ verdeutlichen, das ebenfalls 1835 in der »Danica« erschien. Es ist das Gedicht *Kip domovine vu početku leta 1831*,[22] welches eine aus der Perspektive eines in der Nacht umherwandernden lyrischen Ichs gegebene triste Vision eines Heimatlandes enthält, das – sich seiner selbst wenig bewusst – im Dunkeln liegt. Der im Vergleich deutlich längere Text kommt praktisch ohne Strophenbildung aus. Zwar werden pro Zeile zweifach Daktylen und Jamben alteriert, von diesem Rhythmus wird aber, gleichsam einem natürlich holprigen Sprachfluss folgend, oft abgewichen.[23] Im Vergleich dazu stellt *Poziv u kolo ilirsko* in seinem Korsett des vierzeilig strophierten ›osmerac‹ nicht nur, was die *in* ihm ausgelegte kollektive Identitätstopographie betrifft, sondern auch hinsichtlich der *Form* dieses literarisch adaptieren ›Kolo‹ ein deutlich erkennbares Moment der Konstruktivität aus, welches zur ›natürlichen Ursprünglichkeit‹ der volkskulturell gegebenen (Klang)Topographie einen kaum aufgelösten Spannungsbogen bildet.

21 Vgl. dazu etwa: Lauer: *Volksepik und Kunstepik*.

22 So sind z.B. in der zweibändigen Ausgabe zum *Hrvatski narodni preporod* von 1965 aus der Reihe *Pet stoljeća hrvatske književnosti* von Štoos (nur) genau diese beiden Texte enthalten.

23 Vgl. z.B. »Anda vu morje vre vekivečno/ Jedno nam leto kapnulo srečno!/ Najmre kad vre nit cveta v dolici,/ Nit več zelenog lista v gorici,/ Nit bi gde videt z grozdekom trsa,/ Nit poljodelcu odprta prsa;« (Štoos: *Kip domovine*, S. 245)

…und zum Tanz zurück: Topographisch-musikalische Suspension

Während die ersten beiden Texte sprachlich-diskursive und musikalische Topographierungen dergestalt nah aneinander heranführen, ist im dritten hier zu betrachtenden Beispiel ihre nahezu gänzliche Verschmelzung zu beobachten. Es handelt sich, auch was die klangliche Durchwirkung betrifft, um den einschlägigsten ›Kolo‹-Text der südslawischen Romantik: Đački rastanak, ein Text, den Branko Radičević (1824–1853) 1844 im Rückblick auf seine Gymnasialzeit schrieb.[24] Teile dieses Gedichts, wie das beinahe metatextuelle »Коло, коло, наоколо, виловито, пла'овито, наплетено, навезено, окићено, зачињено!«,[25] sind bis heute vielen Sprachkundigen im Ohr, das Textmaterial erfuhr auch mehrfache Vertonungen und illustrative Bearbeitungen.

Đački rastanak, über 700 Zeilen lang, ist formal komplexer als die bisher analysierten Gedichte: Es weist eine geschichtete Text- und Klangstruktur auf, die inhaltlich durch eine Verkettung von Erinnerungsbildern des lyrischen Ichs geleitet wird, welches sich von seiner Jugend und gleichzeitig von seinen Heimatstätten verabschiedet. Betrachtet man das Poem aus der Perspektive seiner ›Kolo‹-Bearbeitung, so legt sich der Fokus auf zwei Teile des Textes, die in ihren formalen und inhaltlichen Reminiszenzen an die Art der Volksreigen als eingeschobene ›Kolo‹ betrachtet werden können. Die Erforschung der Manuskripte hat auch gezeigt, dass zumindest der zweite ›Kolo‹ erst später in den Text eingefügt wurde.[26] Ihr Eingefügtsein manifestiert sich indes bereits in einem eindeutigen Rhythmuswechsel: Der Gesamttext ist relativ durchgehend im ›desetarac‹ gehalten (obwohl an einigen Stellen der syllabische Vers zugunsten einer Klang- oder Sprachnähe aufgegeben wird), derweil die beiden Reigen sprunghaft in den ›osmerac‹ wechseln (im folgenden Beispiel nach den ersten beiden Zeilen): Während der ›desetarac‹, der Vers der epischen, heldenbezogenen Volkslieder,[27] einen gemäßigt sich fortentwickelnden, eher narrativen Sprach- und Bildfluss rhythmisiert, erzeugt der ›osmerac‹ eine – erneut – schnellere, hüpfende,

24 Zum ersten Mal veröffentlicht wurde der Text im Rahmen von Radičevićs erstem Gedichtband *Pesme* (1847). Vgl. zur anhaltenden Popularität Radičevićs z.B.: Ivanić: *Pjesničko djelo Branka Radičevića*, S. 201–244.

25 Radičević: Đački rastanak, S. 71 (»Kolo, kolo, rundherum, feenhaft, lebhaft, geflochten, gestrickt, verziert, gewürzt!«)

26 Vgl. Ivanić: *Pjesničko djelo*, S. 228f. Vgl. auch: Popović: *Istorija srpske književnosti*, S. 120.

27 Vgl. zur Metrik der volksepischen Literatur im südslawischen Raum: Lajić-Mihajlović: *Vremenska dimenzija epskih pesama*.

durch die ›Kolo‹-Bilder zyklisch anmutende Klangtopographie, welche sich im Textverlauf schrittweise intensiviert:

Гледни само после ује сваке,
гледни, брате, оне ноге лаке!
Та тек што се свирац чује,
већ у колу с› поскакује.
Коло, коло, свирац свира,
нога земљу не додира.
»Ситно, брате, ијујујуј!«
Момци чили подвикују:
»Свирац свира,
не да мира,
а још више девојчице,
њине очи и ножице!
[…]
Ао, селе босонога,
зла ти маја до зла Бога,
не дала ти чарапица,
ни лагани› папучица,
да учиниш клепа клапа:
за тобоме, душо, скапа'!«[28]

Mit dem Metruswechsel parallelisiert sich hier ein gradueller Wechsel vom ›Kolo‹ als Signifikat zum ›Kolo‹ als Signifikant, indem der Text von der Darstellung eines Reigens zum Modus seiner Darstellung wechselt. Dieser Wechsel vollzieht sich indes nicht endgültig; die stark klangorientierten, zuweilen beinahe lautmalerischen Textstellen (»не дала ти чарапица, ни лагани' папучица, да учиниш клепа клапа«) werden immer wieder mit einer von außen gegebenen Darstellung der Tanzhandlung überlagert, sodass der Text die Spannung zwischen der Beschreibung des ›Kolo‹ und seiner Ausagierung suspendiert. Das Verfahren der Aufhebung der Grenzen zwischen ›Telling‹ und ›Showing‹, welches nicht zuletzt durch eine intensive Verflechtung von literarischen und musikalischen Funktionsprinzipien erwirkt wird, ist auch für die in Đački rastanak konstruierten Identitätsperspektiven symptomatisch.

Auf ähnliche Weise wie der erste ›Kolo‹ ist auch der zweite in den Text eingebaut, der – die Forschung nennt ihn zuweilen »kolo (srpskih) junaka«[29]

28 Radičević: Đački rastanak, S. 63. (»Schau nur jeder Tante nach, schau, Bruder, diese leichten Beine! Kaum dass der Musiker aufspielt, schon wird im kolo gesprungen. Kolo, kolo, der Musiker musiziert, das Bein berührt den Boden nicht. ›Sachte, Bruder, ijujuju!‹ Die kräftigen Jungen rufen: ›Der Musiker musiziert, gibt keine Ruhe, und noch mehr die Mädchen, ihre Augen und Beinchen! […] He, barfüßige Schwester, deine Mutter ist schrecklich böse, gab dir keine Strümpfchen, auch keine leichten Pantöffelchen, dass du ratsch-klatsch machst: Nach dir lechzet meine Seele.‹«)

29 Vgl. Dragutinović: *Pesme Branka Radičevića*, S. 57. (Die Kommentare von Dragutinović befinden sich im Fussnotenbereich. Dieser ist nicht nummeriert.)

(»Reigen serbischer Helden«) oder »kolo bratstva« (»Reigen der Bruderschaft/Brüderlichkeit«)[30] – aus der Perspektive der identitätstopographierenden Funktionalisierung dieser Figur besonders beachtenswert ist. Der auch hier erfolgende Rhythmuswechsel vom ›deseterac‹ in den ›osmerac‹ markiert erneut den Wechsel von einer eher linearen, Ortschaften und historische oder persönliche Bezugspersonen beschreibenden Erzählhandlung in eine klanggeleitete und sich eher räumlich statt zeitlich ausdehnenden Lautbewegung. Đački rastanak hat, wie das ganze Schaffen von Radičević, einen stark musikalischen Charakter. Diese Klanggebundenheit erreicht einen Höhepunkt in den beiden ›Kolo‹, welche dominant über musikalische Prinzipien organisiert sind. Gleichzeitig bleibt auch der zweite Reigen nicht ohne inhaltliche und ›realitätsbezogene‹ Referenzen – und gerade in der Verschmelzung von klang- und identitätstopographierenden Verfahren wird die Wirkung, welche dieses Poem zeitigte, nachvollziehbar: Es führt weg vom Eindruck der Konstruiertheit hin zu einer sinn- und klangverwebenden Natürlichkeit, in welcher sich individuelle und kollektive Wahrnehmung verflechten.

Popović stellte bei der Manuskriptuntersuchung fest, dass der zweite ›Kolo‹ zwei Jahre nach dem Verfassen des Resttextes entstanden ist, und brachte dies in Verbindung mit einem konkreten historischen Ereignis – dem Slawenball in Wien von 1846, nach dessen Vorbild Radičević diesen zweiten ›Kolo‹ als tanzende südslawische Bruderschaft modelliert habe.[31] Doch auch als poetische Topographierung eines historischen Ereignisses betrachtet, ist Radičevićs Text von einer doppelten Nähe gezeichnet; zur Volkskunst und ihren sprachlichen und inhaltlichen Perspektiven und Programmen einerseits [32] und zu einer für die Romantik typischen individualisierten und formflexiblen Sprache und Wahrnehmung andererseits.

Bezüglich Aufbau und Integrationsstrategien funktioniert Radičevićs ›Kolo‹ zunächst ähnlich wie Štoos' *Poziv u kolo ilirsko*: Wie bei Štoos werden (nach dem Aufrufen verschiedener historischer und mythopoetischer südslavischer Heldenfiguren) eine Reihe von Regionen abgeschritten und zur Teilnahme im Reigen aufgefordert. Erneut sind es Regionen und nicht ›Nationen‹ – selbst die Serben und Kroaten werden als Bewohner ihrer Regionen und nicht als Volk oder Ethnie bezeichnet – ›Srbijanci‹, ›'Rvaćani‹, statt etwa ›Srblji‹, ›Hrvati‹:

> Брже, браћо, амо, амо,
> да се скупа поиграмо!

30 Vgl. Popović: *Istorija*, S. 120.

31 Vgl. ebd.

32 Vgl. Barac: *Geschichte der jugoslavischen Literaturen*, S. 102; Popović: *Istorija*, S. 119; Ivanić: *Pjesničko djelo*, S. 230f.

Србијанче, огњу живи,
Ко се теби још не диви!
’Рваћане, не од лане,
Од увек си ти без мане!
Ој, Босанче, стара славо,
Тврдо срце, тврда главо:[33]

Die Reihe wird fortgesetzt, wobei die weiteren Regionsbewohner (Ero,[34] Sremac, Crnogorac, Dalmatinac, Dubrovčanin, Slavonac, Banaćanin, Bačvanin) mit »Oj« oder »Ao« aufgerufen werden, was wiederum den Eindruck des ausagierten ›Kolo‹-Modus verstärkt. Bevor die geopoetisch-reelle Ebene von einer abermals lautmalerischen und sich tänzerischen Motiven hingebenden Spielweise abgelöst wird, ist ein Argument für diesen ›Reigen der Brüder‹ eingeschoben: »’Ватите се кола тога, од вишњег је оно Бога!«[35] Diese Gottgegebenheit des ›Kolo‹ scheint indes in der Lakonie, in welcher sie gegeben ist, vor dem Hintergrund des sonst ausgedehnten Charakters des Textes als Argument ein wenig konstitutives Element zu bleiben; auch, da es sogleich wieder von einer klangorganisierten Topographie abgelöst wird, mit welcher es selbst klanglich kaum verbunden ist, während im Fortgang des Poems der Klang einer Zeile jeweils in den der nächsten Zeile ›überzufließen‹ scheint:

Руком држи братац брата,
Близу срца њега ’вата:
свирац свира,
срце дира,
рука с’ диже на посао,
да л’ ће коме бити жао!
Нога лупа, диже пра’,
наоколо свуда стра’!
Нога лака, срце здраво,
коло лети, коло ћаво,
поскочица, ћаволица,
што је ’тела, то и смела,
ал’ је жеца одолела.[36]

Radičević imaginiert einen Tanz von Gleichen (Gleichgesinnten und durch die Kreisstruktur abermals: Gleichberechtigten), welcher eine aus-

33 Radičević: Đački rastanak, S. 71 (»Schneller, Brüder, hierher, hierher,/ lasst uns gemeinsam tanzen!/ Serbe, lebendiges Feuer,/ wer staunt nicht über dich!/ Kroate, nicht seit gestern,/ seit immer bist du ohne Mangel!/ He, Bosnier, alter Ruhm,/ Festes Herz, harter Kopf:«).

34 Gemeint sind die Hercergovci, vgl. Dragutinović: *Pesme Branka Radičevića*, S. 71.

35 Radičević: Đački rastanak, S. 73 (»Fasst euch zu diesem kolo, er ist von Gott, dem höchsten!«).

36 Radičević: Đački rastanak, S. 73. (»Mit der Hand fasst der Bruder seinen Bruder,/ nah an seinem Herz:/ Der Musiker musiziert,/ berührt das Herz,/ die Hand erhebt sich zur Arbeit,/ niemand wird es reuen!/ Das Bein trampelt, wirbelt Staub auf,/ rundherum herrscht Angst!/ Leichtes Bein, gesundes Herz,/ der Reigen fliegt, der Reigen des Teufels,/ das Reigen-Lied, das Teufelslied,/ was es wollte, hat’s gemacht,/ selbst der Durst wird ausgehalten.«)

gedehnte, aber innerlich diversifizierte südslawische Region umfasst; einen Tanz, der auf einer diskursiv-referentiellen Ebene die verschiedenen Regionen gerade als Bestandteile des Reigens hochleben lässt, der indes in erster Linie nicht über logische oder ethische ›Argumentation‹ und Aushandlung funktioniert, sondern über eine lautspielerische, klanglich verankerte Herleitung oder Abwicklung, worin das volkskulturelle Element (›osmerac‹, Themen und Formulierungen aus der Volksepik u.ä.) auf scheinbar organische Art mit einer individualisierten Sprache und Weltsicht verschmilzt. Wieder ist es der Reigen, in dessen Licht die regionalen Einheiten als solche und zugleich als zusammengehörige wahrgenommen werden. Radičević kommt somit, was sein identitätstopographisches Werkzeug betrifft, nah an Verfahren der bereits betrachteten Texte heran, offenbart auch eine Nähe zu den frühen Perspektiven auf eine südslawische Zusammengehörigkeit (wie z.B. jene des Illyrismus, wenn er auch diesen Begriff selbst ablehnte).[37] Đački rastanak, und darin besonders der zweite ›Kolo‹, zeigt dabei geradezu idealtypisch ein Austarieren zwischen zentrifugalen (das Individuelle: Regionen, Figuren, Metriken etc.) und zentripetalen (das Allgemeine: übergeordneter, gemeinsamer Zusammenhang, Zusammenklang etc.) Kräften. Eindrücklich zeigt dieser Text aber nicht nur die in der folkloristischen ›Kolo‹-Kultur angelegte Parallelisierung von musikalischen und textlich-diskursiven Wirkungsprinzipien, sondern auch ihre gegenseitige Suspendierung und Steigerung in einem sich scheinbar aus sich selbst heraus fortentwickelnden Klangsystem, welches sich nicht nur in andere Texte Radičevićs übergießt,[38] sondern auch von anderen Autoren der v.a. serbischen Romantik vielseitig weiterverarbeitet wird.[39]

Unhintergehbar: Pluralität und Konstruktion

Es lassen sich an der Schnittstelle von identitäts- und klangtopographierenden Praktiken, wie sie in der Figur des ›Kolo‹ als einem Beispiel der literarischen Aktualisierung von Folklore im Kontext der Romantik und/oder

37 Vgl. z.B. Radičević: *Bezimena*, wo Radičević den Begriff ›Illyrien‹ als erfundenen und unnatürlichen bloßstellt.

38 So finden sich prominente Stellen von Đački rastanak in anderen seiner Texte wieder: »Dedu, dedu –/ Da zavedu/ Lako kolo/ naokolo.« (Radičević: *Radost i žalost*, S. 149) Oder: »Samo jedno još ne mogu:/ Da zapevam glasovito,/ Glasovito, silovito« (Radičević: *Mini Karadžić u spomenicu*, S. 150). Oder: »Čovek, žena, momak, deva,/ Jedno drugo opet vara…/ Brže, zlato, brže amo,/ Bolja sveta da delamo.« (Radičević: *Bezimena – Ludi Branko*, S. 188)

39 Vgl. etwa die folgenden Texte: Jovanović Zmaj: Đačko kolo, S. 8–9; ders.: *Aprilili li li li!*, S. 209–214; Kostić: *O proslavi Brankova* »Đačkog rastanka«, S. 80–82.

der Nationalen Wiedergeburt betrachtet wurden, drei verallgemeinernde Feststellungen zu Formen und Funktionen der kollektiven Identitätsdiskurse dieser Zeit machen:

Die erste Feststellung betrifft die offensichtliche Tendenz, Identitätsräume in der Zeit als plurale, geschichtete und differenzierende zu topographieren. Zweifelsohne ist die Figur des Reigens hier nur eine unter vielen; andere Volks-Figuren oder nationale Semiotiken mögen zudem weniger intensiv in diese Richtung zeigen. Auch entzieht sich die Volkskultur in dieser Phase noch weitgehend einer homogenisierenden Nationalisierung von Kultur und Literatur (und tut es letztlich auch über die Romantik hinaus). Dennoch: Es finden sich auch im weiteren, gesamteuropäischen Kontext romantischer Volksdiskurse ähnliche Positionen, die Kultur als ein Konzert vieler verschiedener Stimmen (Volkssprachen, Volksliteraturen) konzipieren, die erst im Chor ihren wahren Klang entfalten. Nicht von ungefähr ist dies die Zeit blühender (pan)slawischer, (indo)germanischer und weiterer sprachlich-kultureller kosmopolitischer Gemeinschafts-Konzepte, welche der ebenso zentralen Volksindividualität konstitutiv zur Seite stehen. Denn erst im Vergleich mit anderen wird eine Entität – hier v.a. eine Region – zur Individualität. Dass die hier betrachteten Adaptionen des ›Kolo‹ auch pragmatisch-geopolitische Tendenzen der Zeit widerspiegeln – die Annahme der Notwendigkeit des Zusammenschlusses in Anbetracht der Übermacht der politisch-kulturellen Großkomplexe Ungarns, Habsburgs und des Osmanischen Reiches –, zeugt davon, wie geopolitische und geopoetische Strategien ineinanderfließen, wofür nicht zuletzt die Reigen-Figur in ihrer vielschichtigen Bedeutungsstruktur einen passenden Rahmen bietet.

Die zweite Feststellung betrifft den unhintergehbaren Konstruktionscharakter, den diese Klang- und Identitätstopographien kaum verbergen. Gegenüber der in allen Texten identisch gesetzten *Region* als ›natürlicher‹ kleinster Einheit geopoetischer/ geopolitischer Identifikation weisen die erweiterten, ausgedehnten Integrationsräume verschiedentlich auf ihren eigenen radikal imaginären und teilweise auch ephemeren Charakter hin. Zwar verbindet sich gerade mit der aus der ›ursprünglichen‹ Volkskultur stammenden Reigen-Figur ein Anspruch auf Authentizität – nicht zuletzt auch über eine im Musikalischen enthaltene Ahnung von Vollkommenheit und Harmonie.[40] Dies steigert sich in den drei Texten graduell und findet in Đački rastanak einen Höhepunkt – auch zu einem Zeitpunkt, als sich (pan)slawische Visionen besonders verdichteten, bevor die Ereignisse nach

40 Vgl. hierzu Jauß' Konzept der »Ahnung der Vollkommenheit«, welches dieser aus Isers ›Imaginärem‹ entwickelt: Jauß: *Die kommunikative Funktion des Fiktiven*, S. 304.

1848 die Hoffnungen der ›kleineren‹ Völker nach föderativen Modellen im europäischen (z.B. Habsburgischen) Zusammenleben lähmten. Doch widerspiegeln die verschiedenen Argumentationsverläufe für die teilweise komplexe Zusammenfügung, wie auch die Sichtbarmachung der einzelnen Integrationsobjekte und die Reflexion deren verschiedener Relationen, ein klares Bewusstsein nicht nur für das ›Gemachte‹ dieser Identitätstopographien, sondern auch für das Spielerische, das ihnen doppelt eingeschrieben ist, da es natürlich auch die Tanzfigur prominent kennzeichnet. Die in der Forschung kaum bestrittene Konzipierung der frühen (süd)osteuropäischen Nationsbewegungen als ›kulturelle‹[41] spiegelt sich hier in einer Spielfigur, welche sich indes gleichzeitig intensiv mit geopolitischen Strukturen auseinandersetzt. Dies führt zur letzten Feststellung:

Die ›Kolo‹-Figur stellt vehement die Frage der (De-)Hierarchisierung pluraler Strukturen – und dies enthält für den Kontext der Nationalismusforschung eine wichtige Erkenntnis. Unbestreitbar steht der Reigen für eine egalitäre plurale Identitätstopographie: Im Kreistanz findet die Suspension zentrifugaler und zentripetaler Kräfte statt und ist die unauflösbare Opposition von Individualität und Totalität (mindestens vorübergehend) harmonisch austariert. Die plurale Struktur ist ebenso charakteristisch für den imperialen Raum, welcher die südslawischen Regionen zu dieser Zeit prägt (eine Pluralität von Sprachen, Völkern, Kulturen und von verschiedenen inneren Grenzziehungen, Identifizierungsmaßstäben usw.), wobei die imperiale Pluralität allerdings stets eine hierarchische ist. Eine Grundimplikation nationaler Narrative lautet deshalb, dass sich gerade aus der hierarchischen imperialen Pluralität die nationalen Entitäten befreien und dass sich in diesem Einigungsprozess ahierarchische, *homogene* Räume bilden mussten. Die Identitätstopographien, auf welche die literarisierte Figur des ›Kolo‹ ein Schlaglicht wirft, betonen somit ein häufig ausgeblendetes Moment: Es handelt sich hier um Imaginationen kollektiver Identitätstopographien, die eindeutig die Intention der Dehierarchisierung offenbaren, indes aber nicht auf Pluralität verzichten – auch dann, wenn regionale (!) Individualität gesetzt und gefeiert wird. Pluralität scheint gerade die Voraussetzung für die Anerkennung von Individualität zu bilden. In diesem Sinne muss der imperiale Raum in seiner *hierarchisch verzerrten* Pluralität nicht nur als Katalysator für eine Dehierarchisierung und Egalisierung im Sinne der Implementierung von eindeutig voneinander abgetrennten und innerlich homogenen nationalen Einheiten betrachtet werden, sondern auch als Ausgangspunkt egalitärer Konzepte für *plurale* Gesellschaften. Der

41 Vgl. zu dieser Diskussion z.B. Merchiers: *Cultural Nationalism in the South Slav Habsburg Lands*.

verflechtende Übergang zwischen verschiedenen medialen Wirkprinzipien der Volkskultur, Volksmusik und Literatur bietet dazu eine ideale Plattform.

Wenn Caroline Emcke, Preisträgerin des Friedenspreises des deutschen Buchhandels 2016, zu Recht kritisiert, dass Gründe, warum eine homogene Kultur oder Nation für einen modernen Staat grundsätzlich besser sein sollte als eine heterogene, selten genannt werden[42] und betont, dass »Pluralität in einer Gesellschaft […] nicht den Verlust der individuellen (oder kollektiven) Freiheit [bedeute], sondern [diese] erst [garantiere]«,[43] dann kann diese heute leicht zu bejahende Position nicht unmittelbar auf das imperiale, mannigfaltig hierarchisierte 19. Jahrhundert übertragen werden. Die betrachteten literarischen ›Kolo‹-Bearbeitungen können in ihren Gesellschaftstopographierungen dennoch zeigen, dass Pluralität für sie grundlegend und konstitutiv ist, wenn sie auch ausgehandelt werden muss – nicht zuletzt gerade auch im Kontext der Volkskultur, in welcher sich individuell-lokale und allgemein-globale Zeichenprozesse immer schon durchkreuzten. Wenn diese Gedichte kollektive Identitäten jenseits des Nationalen topographieren, dann tun sie dies nicht nur auf einer programmatischen Ebene der Topographierung von trans- und supranationalen Gemeinschaftsperspektiven, sondern auch auf einer musikalischen Ebene, indem die Volkskultur sich – über ihr eigene dynamische Klangprozesse – einer vereindeutigend domestizierenden Nationalisierung entzieht. Besonders in der Verschmelzung und gegenseitigen Steigerung von musikalischen und literarischen Strategien erzeugen diese Gedichte so eine hohe Flexibilisierung und innere Spannung von Identität.

Literaturverzeichnis

Barac, Antun: *Geschichte der jugoslavischen Literaturen von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Aus dem Serbokroat. übertr., bearb. u. hrsg. von Rolf-Dieter Kluge. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1977.

Becking, Gustav: *Der musikalische Bau des Montenegrinischen Volksepos*. La Hague: Harlem 1933.

Coha, Suzana: *Medij, kultura, nacija. Poetika i politika Gajeve Danice*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada 2015.

Dragutinović, M. K.: *Branko Radičević*. In: *Pesme Branka Radičevića. Knjiga prva.* Hg. ders. Beograd: Državna štamparija kraljevine Srbije 1903, S. III–XXVI.

Drašković, Janko: *Poskočnica*. In: *Hrvatski narodni preporod I. Ilirska knjiga*. Hg. Jakša Ravlić (Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 28). Zagreb: Matica hrvatska u. Zora 1965.

42 Emcke: *Gegen den Hass*, S. 126.

43 Ebd., S. 193.

Dubinskas, Frank A.: *Performing Slavonian Folklore. The Politics of Reminiscence and Recreating the Past (Yugoslavia)*. (Unpublizierte Dissertation.) Stanford University 1983.

Emcke, Caroline: *Gegen den Hass. Essay*. Frankfurt/M.: Fischer 2016.

Frank, Susi K.: *Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge*. In: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Hgg. Magdalena Marszalek, Sylvia Sasse. Berlin: de Gruyter 2010, S. 19–42.

Gaj, Ljudevit: *Naš narod*. »Danicza Horvatzka, Slavonzka y Dalmatinzka« 34 (1835), S. 234–236.

Ivanić, Dušan: *Pjesničko djelo Branka Radičevića*. In: ders.: *Ka genezi srpske poezije (pregledi i studije)*. Beograd: Akademija 2011, S. 201–244.

Jauß, Hans Robert: *Die kommunikative Funktion des Fiktiven*. In: ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 293–262.

Jovičević, Tatjana: *Prostori srpskog predromantizma*. »Naučni sastanak slavista u Vukove dane. Beograd, 12.–14. IX. 2012. Razvojni tokovi srpske poezije« 42.2 (2013), S. 491–500.

Kostić, Laza: *O proslavi Brankova Đačkog rastanka*. In: ders.: *Pesme*. Bd. 3. Hg. Vladimir Otović. Novi Sad: Matica Srpska 1991, S. 80–82.

Lacko Vidulić, Svjetlan: *Jugoslawische Literatur. Kurzer Abriss zur langen Geschichte eines produktiven Phantoms*. In: *Traumata der Transition. Erfahrung und Reflexion des jugoslawischen Zerfalls*. Hgg. Boris Previšić, Svjetlan Lacko Vidulić. Tübingen: Francke 2015, S. 161–182.

Lajić-Mihajlović, Danka: *Vremenska dimenzija epskih pesama*. »Muzikologija« 6 (2006), S. 343–336.

Lauer, Reinhard: *Volksepik und Kunstepik – Syntheseversuche in der serbischen Literatur zwischen 1790 und 1830*. In: *Jugoslawien – Integrationsprobleme in Geschichte und Gegenwart. Beiträge des Südosteuropa-Arbeitskreises der Deutschen Forschungsgemeinschaft zum V. Internationalen Südosteuropa-Kongress der Association internationale d'*études du Sud-Est Européen, Belgrad, 11.–*17. September 1984*. Hg. Klaus-Detlev Grothusen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984, S. 196–219.

Merchiers, Ingrid: *Cultural Nationalism in the South Slav Habsburg Lands in the Early Nineteenth Century. The Scholarly Network of Jernej Kopitar (1780–1844)*. München: Otto Sagner 2007.

Mladenović, Olivera: *›Kolo‹ u južnih Slovena*. Beograd: Prosveta (Etnografski institut: Posebna izdanja: knjiga 14) 1973.

Popović, Miodrag: *Istorija srpske književnosti. Knjiga druga. Romantizam 2*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 1985.

Radičević, Branko: *Bezimena – Ludi Branko*. In: ders.: *Rukovet*. Hg. Milan Dedinac (Srpska književnost u sto knjiga, knjiga 23). Novi Sad: Matica Srpska; Beograd: Srpska književna zadruga 1963, S. 169–208.

Radičević, Branko: *Bezimena*. In: *Pesme Branka Radičevića. Knjiga prva*. Hg. M. K. Dragutinović. Beograd: Državna štamparija kraljevine Srbije 1903, S. 152–153.

Radičević, Branko: *Đački rastanak*. In: *Pesme Branka Radičevića. Knjiga prva*. Hg. M. K. Dragutinović. Beograd: Državna štamparija kraljevine Srbije 1903, S. 57–82.

Radičević, Branko: *Mini Karadžić u spomenicu*. In: ders.: *Rukovet*. Hg. Milan Dedinac (Srpska književnost u sto knjiga, knjiga 23). Novi Sad: Matica Srpska; Beograd: Srpska književna zadruga 1963, S. 150.

Radičević, Branko: *Radost i žalost*. In: ders.: *Rukovet*. Hg. Milan Dedinac (Srpska književnost u sto knjiga, knjiga 23). Novi Sad: Matica Srpska; Beograd: Srpska književna zadruga 1963, S. 144–149.

Ravlić, Jakša: *Janko Drašković*. In: *Hrvatski narodni preporod I. Ilirska knjiga* (Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 28). Hg. Jakša Ravlić. Zagreb: Matica hrvatska u. Zora 1965, S. 87–91.

Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Bd. VI. Zagreb: JAZU 1898–1903.

Rizvić, Muhsin: *Interpretacije iz romantizma I*. Sarajevo: Svjetlost 1976.

Rizvić, Muhsin: *Interpretacije iz romantizma II*. Sarajevo: Svjetlost 1984.

Shay, Anthony: *LADO, the State Ensemble of Croatian Folk Dances and Songs: Icon of Croatian Identity*. In: *The Oxford Handbook of Dance and Ethnicity*. Hgg. Anthony Shay, Barbara Sellers-Young. Oxford: Oxford University Press 2016, S. 256–278. (Online Publikation: S. 1–29).

Štoos, Pavao: *Kip domovine vu početku leta 1831*. In: *Hrvatski narodni preporod I. Ilirska knjiga* (Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 28). Hg. Jakša Ravlić. Zagreb: Matica hrvatska u. Zora 1965, S. 245–250.

Štoos, Pavao: *Poziv u kolo ilirsko*. In: *Hrvatski narodni preporod I. Ilirska knjiga* (Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 28). Hg. Jakša Ravlić. Zagreb: Matica hrvatska u. Zora 1965, S. 251–253.

Živančević, Milorad: *Tipologija hrvatskog i srpskog romantizma*. In: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti. Drugi zbornik radova*. Hg. Franjo Grčević. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti filozofskog fakulteta 1985, S. 30–33.

Zmaj, Jovan Jovanović: Đačko kolo. In: ders.: *Pesme. Lirske, misaone, rodoljubive*. Hg. Boško Petrović. Novi Sad: Matica Srpska 1973, S. 8–9.

Zmaj, Jovan Jovanović: *Aprilili li li li*! In: *Odabrana dela Jovana Jovanovića Zmaja.* Bd. 5: *Političke i satiričke pesme*. Hgg. Mladen Leskovac, Živan Milisavac. Novi Sad: Matica srpska 1979, S. 209–214.

DOI: 10.17234/ZGB.26.9 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 149–167

Claudio Steiger | Université de Neuchâtel, claudio.steiger@unine.ch

Eine »innerlich und räumlich weitläufige Komposition«

Musik, Zeit und Raum in Thomas Manns *Der Zauberberg*

Thomas Mann sprach von der »musikalischen Konstruktion« des *Zauberbergs.* Die Forschung folgte ihm oft unbesehen, dabei stellt schon die viel beschworene ›Leitmotivik‹ keine echt musikwissenschaftliche Kategorie dar. – In bedeutender Weise ist die romantische Musik im *Zauberberg* ein *Thema*. Was aber seine *Form* als »weitläufige Komposition« (Mann) betrifft, so ist diese nicht nur musikalisch-zeitlich-syntagmatisch zu denken, sondern auch unter der paradigmatischen Perspektive des *Raumes* zu betrachten. Im »Berghof« ist eine *Epoche* hermetisch verdichtet und stillgestellt – und in dieser seiner epischen Zeithaltigkeit weist der Roman über musikalische Formimmanenz narrativ hinaus.

Wie andere seiner Werke ist Thomas Manns *Der Zauberberg* vom Autor gern als musikalisch[1] bezeichnet – und in der Sekundärliteratur nicht selten analog apostrophiert worden.[2] Dabei ist nicht immer unterschieden worden, auf welcher Ebene Musik oder Musikalität in Manns

1 Mann spricht etwa von der »musikalische[n] Dialektik« des Romans. Vgl. Mann: *Brief an Josef Ponten* (31.1.1925), S. 124. – Vgl. auch: »Ich habe mein Talent immer als eine Art versetztes Musikertum betrachtet und empfinde die Kunstform des Romans als eine Art von Symphonie, als ein Ideengewebe und eine musikalische Konstruktion. In diesem Sinn hat unter meinen Büchern der ›Zauberberg‹ wohl am meisten den Charakter einer Partitur.« (ders.: *Brief an Bedřich Fučíik* (15.4.1932), S. 619).

2 Die Beiträge, in denen beiläufig oder scheinbar selbst-evidentiell auf die qua Leitmotivik *musikalische* Komposition des *Zauberbergs* hingewiesen wird, sind unzählbar; stets beziehen sie sich auf Manns Selbstdeutungen des Romans. (z.B. Sandt: *Mythos und Symbolik in Manns »Zauberberg«*, S. 24). Aus der jüngeren Forschung seien zwei eingehendere Untersuchungen genannt, welche die leitmotivische Musikalität des Romans erneut zu bestätigen suchen: Hargraves: *Manns »The Magic Mountain« and »Doktor Faustus«*, S. 112ff.; Klugkist: *Glühende Konstruktion*, insbes. S. 87–95. – Demgegenüber sei schon hier auf zwei in punkto ›musikalische Konstruktion‹ problembewusste Überblicksdarstellungen verwiesen: Windisch-Laube: *Thomas Mann und die Musik*; Görner: *Musik*.

opus magnum von 1924 eine Rolle spielen (sollen). Obgleich Inhalt und Form von Kunstwerken bekanntlich nicht absolut zu trennen sind, so kann doch differenziert werden, wo Musik oder Musiktheorie in einem Roman wie dem *Zauberberg* eher auf der *Inhalts*-Ebene der ›histoire‹ in Erscheinung tritt – so wird im Roman etwa die romantische Musik als spezifisch deutsches Phänomen thematisch verhandelt – und wo es auch um die literarische *Form* (›discours‹) geht, wie es Manns eigene Rede von seinem Roman als »eine[r] *Symphonie*, ein[em] Werk der *Kontrapunktik*, ein[em] Themengewebe«, »worin die Ideen die Rolle *musikalischer Motive* spielen«,[3] nahelegt. Beide Ebenen werden, in der gebotenen Kürze, im vorliegenden Beitrag behandelt. Die ›musikalische‹ Dimension des Romans wird dabei insoweit nachvollzogen, als der Text sich Musik offenkundig zum *Thema* macht und dieses sein *Erschreiben eines Musikalischen* selbst poetologisch reflektiert. Demgegenüber soll – im Anschluss an die längst geleistete Problematisierung des Leitmotiv-Begriffs in der Literatur-[4] wie auch in der Musikwissenschaft[5] – die Leitmotivik des Romans, oft als Generalschlüssel zu dessen Verständnis beschworen, im Sinne der Eingangsfrage nach der ›Musikalität‹ dieses Textes problematisiert werden. Da es sich bei Leitmotivik um keine eigentliche *musikwissenschaftliche* Kategorie handelt, so sollte auch der Mann'sche Wink, es handle sich bei diesem Roman um ein *musikalisch* zu denkendes Werk, mit Vorsicht bewertet bzw. primär als metaphorische Rede eingestuft werden.

Zwar weisen die Musik als genuine *Zeitkunst* und ein Roman, der das Wesen der Zeit durch sein Erzählen fassbar zu machen sucht, eine scheinbar offensichtliche Verbindung auf. Doch bei aller unbestrittenen Inter- oder auch Transmedialität[6] von Phänomenen wie Rhythmisierung oder der zeitlich voraus- und zurückdeutenden Binnenstrukturierung, welche mit dem Begriff des Leitmotivs erfasst werden soll, ist auch zu zeigen, wo die behauptete Konvergenz immer schon an die medialen Grenzen stösst. Gemeint ist hier die besondere Referentialität der begrifflichen Sprache gegenüber der Musik einerseits, und die daraus folgende Referentialität und Repräsentationsleistung eines modernen Romans wie dem *Zauberberg* andererseits.

3 Mann: *Einführung in den »Zauberberg«*, S. 611, Hervorh. C.S.

4 Brown etwa spricht vom ›Leitmotiv‹ als einem Terminus, der im literarischen Kontext bis zum Stadium der Bedeutungslosigkeit verallgemeinert worden sei. (Brown: *Wechselverhältnisse Literatur und Musik*, S. 32)

5 Vgl. zur unklaren Genese und Problematik des Begriffs etwa Veit: *Leitmotiv*.

6 Gemeint ist der Umstand, dass diese Phänomene in der Musik wie in der Literatur vorkommen, also medienunspezifisch sind. Vgl. Werner: *Intermedialität*.

Zwar ist unbestritten, dass seit dem Barock auch in der Musik die Vermittlung aussermusikalischer Inhalte angestrebt wird und die ›Programmmusik‹ im 19. Jahrhundert, etwa gerade in ihrer Sonderform des Musikdramas Wagners, nachhaltig an Einfluss gewinnt.[7] Damit ist aber noch nicht die Identität von Programmmusik und Literatur erwiesen. Denn dass die Sätze eines Romans wie des *Zauberbergs* in einer bestimmten, nur der Literatur möglichen, Referentialität *von* etwas *erzählen*, trennt sie von den Melodien und Harmonien der Musik. Für sich genommen können letztere keine *direkte* ›denotative Bedeutung‹, ›histoire‹ und ›Botschaft‹ haben. Sondern eine programmatische Musik generiert Aussen-Referenz selbst erst *vermittelt* über begriffliche Sprache und historisch-lebensweltliche Bezüge.[8]

Hinzu kommt, dass *Der Zauberberg* als Zeitroman in besonderer Weise auf historische Gegenstände ausserhalb seiner fiktiven Romanwelt zu beziehen ist; er ist ein episch-historiographischer Roman seiner Epoche (was ihn noch keineswegs ›objektiv‹ macht).[9] Ernst Weiß nennt ihn ein »episches Meisterwerk«, wo sich »fast alle Probleme von 1914 bis 1923 […] aufrollen«.[10] Er ist mithin *kein* ästhetisches Formenspiel im Geiste ›autonomer‹ Musikstücke, aber ebenso wenig ist er ein opernhaft in sich geschlossenes, ein leitmotivisch-selbstreferentielles ›Gesamtkunstwerk‹ allein. Vielmehr ist er – komplementär zum Charakter der Zeitläufte selbst, die er auf komplexe Weise darstellt – ein additiv-archivalisches, in sich widersprüchliches, teils auch fragmentarisches episches Werk. Sein *Erzähltes* ist episch-fiktional und realitätshaltig-wirklichkeitsrepräsentational zugleich – wie es ein Musikstück, eine Symphonie, die Musik selbst einer Oper niemals sein kann. Der *Zauberberg* ist mithin keineswegs

7 Der ›Schulenstreit‹ entzündet sich in der Nachfolge Beethovens, die Frage ist, ob absoluter bzw. autonomer oder Programmmusik der Vorrang gebühre. Bekanntlich zeigt das Beispiel Wagners, der sein Programm eines gesellschaftlich wirkenden Gesamtkunstwerks jeder als *autonom* verstandenen Musik entschieden entgegensetzt, wie erfolgreich Positionen werden, die eine Engführung von Musik und aussermusikalischem Bezug anstreben. Im 20. Jahrhundert findet der Schulenstreit unter neuen Bedingungen seinen Nachhall – Vgl. Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*.

8 Vgl. etwa Gier: *Musik in der Literatur*, S. 67: »Paradoxerweise gibt es in der Musik zwar einen Erzählvorgang (discours), aber kein Erzähltes (histoire). Die ›Botschaft‹ der Musik ist ihre Form, ist autoreflexiv, d.h. sie bezieht sich nur auf sich selbst.« Ebd., S. 63: »Einen außermusikalischen Inhalt bezeichnet weder das einzelne Motiv, noch das musikalische Werk als Ganzes (die *Eroica* denotiert nicht die historische Figur Napoleon I.). Eine denotative Bedeutung erhält eine musikalische Struktur allenfalls sekundär, wenn sie als Sendezeichen, Erkennungsmelodie o.ä. verwendet wird.«

9 Roman wie Geschichtsschreibung bedienen sich gleichermassen der Narrative, die niemals rein ›objektiv‹ sind. Vgl. Previšić: *Das Attentat*, passim.

10 Weiß: *Der Zauberberg*, S. 235.

nur durchdachte ›Komposition‹, sondern darüber hinaus (auch dies eine Selbstdeutung Manns), »innere[s] Bild einer Epoche«,[11] d.h. bisweilen subkutaner Reflex und Momentaufnahme seiner Zeit. Jenseits einer nur *werkimmanenten* Motivlogik lässt er auch immer wieder die Realität als sein Aussen aufscheinen.

Dem Blick auf diese besondere *Zeithaltigkeit* des Romans soll jener auf seine abgründige *Räumlichkeit* zugeordnet werden. Denn der *Zauberberg* – dessen Titel schon sich auf einen besonderen Ort bezieht – gestaltet nicht zuletzt einen aussergewöhnlichen Schauplatz. Dort, im »Berghof«, ist die Zeit scheinbar aufgehoben und zugleich reichern sich in ihm als Heterotopie/Heterochronie differente historische Schichten an. So sollte bei allem linear-musikalischen ›discours‹ die zeitlose *synchron-räumliche* erzählte Welt als widersprüchlicher Diskursraum ernstgenommen werden, was auch zu einer anderen Auffassung jener ›Musikalität‹ des Romans führen muss. Die reale Geschichte des Übergangs vom langen 19. Jahrhundert in die Zwischenkriegszeit hat dieser Text in komplexen Propositionen und Ideologemen absorbiert. Kaum lässt er sich auf ein autorschaftliches Arrangement verschiedener ›Stimmen‹ im Sinne diskursiver ›Polyphonie‹ oder ›Kontrapunktik‹ reduzieren.

Wie nachfolgend in Transposition von Überlegungen von Carl Dahlhaus zum *Doktor Faustus* argumentiert wird, steht schon *Der Zauberberg* im Spannungsfeld von Organismusbegriff und Montagecharakter. Zwar erhebt der Roman noch den Anspruch, eine organisch-lineare Komposition zu sein. Dem entgegen arbeitet jedoch seine an der Epochenschwelle des Ersten Weltkriegs realisierte historisch-semantische Brüchigkeit, die wohl nur in paradigmatischer Hinsicht noch ›musikalisch‹ zu beschreiben wäre: als *Synchronik* des bewusst und unbewusst vom Autor Collagierten, notiert auf einer gleichsam paradoxal angehaltenen *Partitur*.

1. Thematisches Erschreiben: Romantische Musik als Diagnosemedium der Geschichte

Musik nicht nur als Idee, sondern als durchaus alltägliches Phänomen begegnet Hans Castorp im *Zauberberg* wiederholt, etwa als sonntägliche »Kurmusik« (Z, S. 168),[12] wo »allerlei Blech- und Holzbläser« sich einfinden

11 Mann: *Einführung in den »Zauberberg«*, S. 611.

12 Hier und im Folgenden wird aus dem Roman mit der Sigle Z und Seitenzahl nach der im Literaturverzeichnis angeführten Ausgabe zitiert.

und »abwechselnd flott und getragen« (Z, S. 170) spielen. Harmlos macht sie diese Alltäglichkeit aber keineswegs. Im Roman wird besonders die Tradition der deutschen romantischen Musik als eine zauberhaft-irisierende, abgründige Sache ausgestellt. Dabei steht Franz Schuberts *Lindenbaum* stellvertretend für das Himmelreich und den Abgrund der deutschen Romantik.

Schon früh ist die Rede davon, wie Hans Castorp die »Musik von Herzen liebt[]«, insofern als sie »tief beruhigend, betäubend« (Z, S. 62) auf ihn wirkt. Solche Kunst, welche Castorp schläfrig macht und bewirkt, »daß sein Mund sich öffnete und sein Kopf sich auf die Seite legte« (Z, S. 171), zieht als ein »Seelenzauber« am Ende »finstere[] Konsequenzen« (Z, S. 989) nach sich. In der Motivik des romantischen Zeitverlusts und der Todesfaszination Castorps nimmt die Musik ihren zentralen Platz im Text ein, sie ist nachgerade ein thematischer ›master code‹ des Romans.[13] Dabei ist sie a priori ins Politische gewendet. Ihre Problematik wird als politisch-gesellschaftliche definiert, die Musik ist »politisch verdächtig« (Z, S. 168). Denn die romantische Musik ist Ausdruck deutscher konservativer Innerlichkeit, Teil eines Zusammenhangs, der ins 19. Jahrhundert und weiter zurückreicht. Kehrseite der als *musikalisch* vorgestellten deutschen *Kultur* ist ihr Abneigung gegen *Politik*.[14] Die Musik sediert ihre Hörer auch und gerade in gesellschaftlicher Hinsicht. So eindeutig stellt es mindestens Castorps demokratisch-fortschrittsgläubiger Mentor Settembrini dar:

> Die Kunst ist sittlich, sofern sie weckt. Aber wie, wenn sie das Gegenteil tut? Wenn sie betäubt, einschläfert, der Aktivität und dem Fortschritt entgegenarbeitet? Auch das kann die Musik, auch auf die Wirkung der Opiate versteht sie sich aus dem Grunde. Eine teuflische Wirkung, meine Herren! Das Opiat ist vom Teufel, denn es schafft Dumpfsinn, Beharrung, Untätigkeit, knechtischen Stillstand… Es ist etwas Bedenkliches um die Musik, meine Herren. Ich bleibe dabei, daß sie zweideutigen Wesens ist. Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sie für politisch verdächtig erkläre. (Z, S. 175)

So einfach sieht die Dinge der Dialektiker Thomas Mann selbst nicht. Es ist viel Faszinierendes um die deutsche Musik. Im berühmten Grammophon-Kapitel »Fülle des Wohllauts« wird die Musik in diesem Sinne noch einmal umfassend in ihrem Faszinationspotential ausgeleuchtet. Das Grammophon wird vom Erzähler als »strömendes Füllhorn heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses« (Z, S. 964) vorgestellt. Hofrat Behrens bezeichnet

13 Vgl. Vaget: »*Politisch verdächtig!*«, passim.

14 Dabei übernimmt Mann, wie u.a. Vaget zeigt, von Nietzsche zugleich dessen frühe, in der *Geburt der Tragödie* entfaltete Denkfigur des inneren Zusammenhangs von Musik und Philosophie – dem »Mysterium« der »Einheit zwischen der deutschen Musik und der deutschen Philosophie« – als auch dessen spätere Fundamentalkritik des Wagnerismus als Kritik auch an der deutschen Mentalität an sich (vgl. Vaget: *Seelenzauber*, S. 381).

dessen Produkt, hier ganz im Sinne Thomas Manns, als das »treusinnig Musikalische in neuzeitlich-mechanischer Gestalt« (Z, S. 965f.). Hans Castorp wiederum wird vor versammelter Menge zum Plattenwechsler, zum DJ avant la lettre (Z, S. 968). Und als die Schar irgendwann den Apparat verlässt, »kehrte [er selbst] in den Salon zurück, schloß alle Türen und blieb dort die halbe Nacht, tief beschäftigt« (Z, S. 969). In den Tagen darauf kann er sich zwölf Aufnahmen widmen und mit ihnen den »blühenden Leistungen dieses gestutzten kleinen Sarges aus Geigenholz, dieses mattschwarzen Tempelchens«, sich von »Wohllaut überströmen« lassen (Z, S. 974). Fünf Platten werden vom Erzähler ausführlich beschrieben: Verdis *Aida*, Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Bizets *Carmen*, Gounods *Faust* und Schuberts *Lindenbaum*. Die Opern *Wagners* sind somit, wo es auch und gerade um sie ginge, vordergründig seltsam abwesend; was als äusserliche Distanzierung Manns von Wagner in der späten *Zauberberg*-Entstehungsphase gewertet werden kann.[15] Demgegenüber ist die *romanische* Musiktradition qua Verdi, Debussy, Bizet und Gounod scheinbar aufgewertet. Schuberts *Lindenbaum* als fünftes und letztes Stück ist freilich wichtiger als all jene, denn handelt es sich hier doch um etwas »besonders und exemplarisch Deutsches«, »nichts Opernhaftes, sondern ein Lied, eines jener Lieder, – Volksgut und Meisterwerk zugleich und eben durch dieses Zugleich seinen besonderen geistig-weltbildlichen Stempel empfangend...« (Z, S. 985). Das Lied wird in der Folge – als »Ausdruck und Exponent eines Geistig-Allgemeineren […], einer ganzen Gefühls- und Gesinnungswelt« (Z, S. 987) – zum gegenüber allen vorangehenden Motiven noch gesteigerten, maximalen Signum der Todesromantik. Hans Castorp hat es auf den Lippen, als er am Ende des Romans in den Krieg zieht.

Thomas Mann hat derlei ›Romantik‹ als deutsche Mentalität und Atmosphärik mit zweifelhaften Folgen bekannterweise »am eigenen Leibe«[16] mitgemacht. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* heisst es noch: »Ro-

15 Manns Verhältnis zu Wagner ist lebenslang von Momenten der Anziehung und Abstossung geprägt und findet im Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) wenige Jahre nach dem *Zauberberg* seine berühmteste Ausdifferenzierung.

16 In *Deutschland und die Deutschen* (1945) wird es dann heissen: »[…] es ist nicht zu leugnen, daß [die Romantik] noch in ihren holdesten, ätherischsten, zugleich volkstümlichen und sublimen Erscheinungen den Krankheitskeim in sich trägt, wie die Rose den Wurm, daß sie ihrem innersten Wesen nach Verführung ist, und zwar Verführung zum Tode. […] Sie hat in Deutschland, ihrem eigentlichen Heimatland, diese irisierende Doppeldeutigkeit, als Verherrlichung des Vitalen gegen das bloss Moralische und zugleich als Todesverwandtschaft, am stärksten und unheimlichsten bewährt. […] Nichts von dem, was ich Ihnen über Deutschland zu sagen […] versuchte, kam aus fremdem, kühlem, unbeteiligtem Wissen; ich habe es auch in mir, ich habe es alles am eigenen Leibe erfahren.« (Mann: *Deutschland und die Deutschen*, S. 1145f.)

mantik, Nationalismus, Bürgerlichkeit, Musik, Pessimismus, Humor, – diese Atmosphärilien des abgelaufenen Zeitalters bilden in der Hauptsache die unpersönlichen Bestandteile auch meines Seins.«[17] Im *Zauberberg* aktiviert der Schriftsteller nun im Zuge beginnender Selbstrevision, was er später im *Doktor Faustus* angesichts der Niederungen des Nationalsozialismus umfassend ausloten wird: Eben die Idee einer mentalitätsgeschichtlichen Problematik der Musik als jener »deutschesten aller Künste«.[18] Indem Thomas Mann im *Zauberberg* (s)ein *Musikalisches erschreibt,* versucht er sich denkend an das heranzutasten, was ihm die Musik seelisch noch immer bedeutet.[19] Die Musik soll dabei ein zentrales Diagnose-Instrument der Zeitdeutung sein, die *Der Zauberberg* unternimmt. Offenbleiben muss dabei, ob eine solche Hypostasierung der Musikentwicklung zur Symptomatologie sozialer Verhältnisse – wie sie später radikaler noch der mit Mann befreundete Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* (1949) vornehmen wird[20] – historiographisch wirklich verfängt. Literarisch interessant ist sie allemal.

2. Musik als ästhetische *Form*

2.1. Zeitlichkeit des Erzählens und Musikalität

Der Zauberberg will ein Zeitroman in einem »eigentümlich träumerische[n] Doppelsinn« (Z, S. 818) sein; er nimmt sich nicht nur seine Epoche zum Thema, sondern auch die Zeit ›an sich‹, die er in pathetisch-ironischen Erwägungen im Geiste etwa von Augustinus und Kant verhandelt.[21] Auch

17 Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 25.

18 Der Begriff findet sich schon bei Johann Gustav Droysen; vgl. Vaget: *Seelenzauber,* S. 455f.

19 Volker Mertens bezeichnet denn auch Thomas Manns Zugang zur Musik als primär emotionalen, denn rational-analytischen: »Zutreffend[] für seine Haltung zur Tonkunst sind Gegensatzpaare: Musik als Moral und Verführung, als Nüchternheit und Trunkenheit, als Vernunft und Widervernunft. Die hochtönenden Oxymora, die rhetorisch begrifflichen Topoi, die Thomas Mann verwendet, sind kaum geeignet, die Eigenart dieses Handwerks und dieser Kunst zu fassen.« (Mertens: *Stimme der Mutter*, S. 22)

20 Vgl. etwa: »Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozess und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehden.« (Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, S. 39)

21 Vgl. exemplarisch: Z, S. 521: »Was ist die Zeit? Ein Geheimnis, – wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? Frage nur! Ist die Zeit eine Funktion des Raumes? Oder umgekehrt? Oder sind beide identisch? Nur zu gefragt!«

rückt die Zeit als Formbedingung, als »Element der Erzählung« (Z, S. 818) ins Blickfeld des Erzählers selbst. Der Zeitlichkeit des Erzählens parallelisiert er jene der Musik:

> Denn die Erzählung gleicht der Musik darin, daß sie die Zeit erfüllt, sie ›anständig ausfüllt‹, sie ›einteilt‹ und macht, daß ›etwas daran‹ und ›etwas los damit‹ ist […] Die Zeit ist das Element der Erzählung […]. Sie ist auch das Element der Musik, als welche die Zeit mißt und gliedert, sie kurzweilig und kostbar auf einmal macht: verwandt hierin, wie gesagt, der Erzählung, die ebenfalls (und anders als das auf einmal leuchtend gegenwärtige und nur als Körper an die Zeit gebundene Werk der bildenden Kunst) nur als ein Nacheinander, nicht anders denn als ein Ablaufendes sich zu geben weiß, und selbst, wenn sie versuchen sollte, in jedem Augenblick ganz da zu sein, der Zeit zu ihrer Erscheinung bedarf. (Z, S. 816)

Die offensichtliche Paraphrase von Lessings *Laokoon* gewährt die Abgrenzung der ›Zeitkünste‹ Musik und Literatur von der Bildenden Kunst. Beiden ist auch die ›Einteilung‹ der Zeit als Rhythmisierung gemeinsam. Gleichwohl liegt für den Erzähler »ebenso offen«, dass auch zwischen Musik und Literatur »ein Unterschied waltet« (ebd.). Denn:

> Das Zeitelement der Musik ist nur eines: ein Ausschnitt menschlicher Erdenzeit, in den sie sich ergießt, um ihn unsagbar zu adeln und zu erhöhen. Die Erzählung dagegen hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, daß die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternenweit von ihr entfernen kann. (Z, S. 816f.)

So nimmt der *Zauberberg*-Erzähler die narratologische Unterscheidung von erzählter Zeit und Erzählzeit vorweg.[22] Zwar lässt sich das Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit als Erzähl*rhythmus* auch musikalisch begreifen. Doch besagt ist eben auch, dass die Zeitlichkeit des Romans nicht mit der ›einfachen‹ der Musik zusammenfällt. Die »perspektivisch[e]« Zeitlichkeit des Romans wird durch seine spezifische *Aussen-Referentialität* bedingt, welche die Musik nicht aufweist. Die Indexstruktur des Zeitromans geht über seine »musikalisch-reale« (ebd.) Formgestalt hinaus, der Text wird auch zu einer *a-chronischen*, *paradigmatisch* zu denkenden, »innerlich und räumlich weitläufige[n] Komposition«.[23]

22 Der Erzähler reflektiert verschiedene Verhältnisse von Erzählzeit zu erzählter Zeit: »Ein Musikstück des Namens ›Fünf-Minuten-Walzer‹ dauert fünf Minuten, – hierin und in nichts anderem besteht sein Verhältnis zur Zeit. Eine Erzählung aber, deren inhaltliche Zeitspanne fünf Minuten betrüge, könnte ihrerseits, vermöge außerordentlicher Gewissenhaftigkeit in der Erfüllung dieser fünf Minuten, das Tausendfache dauern […]. Andererseits ist möglich, daß die inhaltliche Zeit der Erzählung deren eigene Dauer verkürzungsweise ins Ungemessene übersteigt […].« (Z, S. 816f.)

23 Mann: *Brief an den Albert Bonniers Förlag (23.5.1923)*, S. 480.

2.2. Romankomposition und Leitmotivik

Vor diesem im Roman selbst entwickelten Hintergrund: dass der Text eine komplexere – oder wenigstens ganz andere – Zeit-Räumlichkeit als jene eines Musikstücks aufweist, wären nun jene gegenläufigen, in der Forschung oft ohne näheres Ansehen übernommenen Selbstdeutungen Thomas Manns zur ›musikalischen Form‹ zu beleuchten. Mann hat eine musikalische Struktur seines Romans gern betont. In einem Brief an die Schriftstellerin Ida Boy-Ed heisst es einschlägig:

> [I]ch balle immer die Faust in der Tasche, wenn sie von der Kompositionslosigkeit des Buches sprechen. Habe ich dazu all die Jahre dagesessen wie ein orientalischer Teppichmacher und geknüpft, damit man nun sagt, von einer Komposition könne hier nicht gut die Rede sein? Ein so dichtes Kompositionsgewebe hatte ich vorher nur im ›Tod in Venedig‹ versucht – auf 100 Seiten also; hier aber überzieht das Gespinst 1200! Sagen Sie mir über die Sprache so Liebes Sie wollen: nicht sie macht die Musik, sondern die (in der klaren Einsicht, daß unter Deutschen immer nur das verstanden wird, das auf irgend eine Weise Musik macht) der Musik so weit wie möglich angenäherte Kompositionstechnik. Der Roman hat nicht Komposition, er ist eine […].[24]

Zuerst fällt hier eines auf: Als ›musikalisch‹ will Thomas Mann den Text nicht dergestalt verstanden wissen, dass Worte in ihrer Klanglichkeit ausgestellt würden oder der Einsatz von Metrum und Rhythmus, auf der Satzebene, ihm besonders relevant schiene. Thomas Mann geht es, wörtlich, nicht um die »Sprache«, die »die Musik macht«. Mit einer Kategorisierung Albert Giers zu sprechen ist hier also nicht »Wortmusik«, sondern sind »musikalische Form- und Strukturparallelen« von Interesse.[25] Form mithin als übergeordnetes Prinzip, nach dem der ganze Roman aufgebaut, musikalischen Werken »soweit wie möglich angenähert« sein soll. Und wie eingangs zitiert, möchte Mann seinen Roman zugleich als »Symphonie«, als »Werk der Kontrapunktik« und als »Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen«,[26] betrachtet sehen.

Was aber besagt solcherlei (Selbst)Deutung? Zu Recht konstatiert Walter Windisch-Laube, dass in Manns Rede von seinen Romanen als Partituren (mindestens) drei *verschiedene* musikalische Formentypen zusammenfielen – »die der klassischen Symphonie (Prototyp Sonatenhauptsatzform), die der frühen Polyphonie und die der Wagnerischen Leitmotivik«.[27] Eine sol-

24 Mann: *Brief an Ida Boy-Ed (9.10.1926)*, S. 250.

25 Vgl. zu dieser grundsätzlichen Unterscheidung Gier: *Musik in der Literatur*, S. 70.

26 Mann: *Einführung in den »Zauberberg«*, S. 611.

27 Windisch-Laube: *Thomas Mann und die Musik*, S. 338. – Anders sieht es, bzgl. des *Doktor Faustus*: Saariluoma: *Nietzsche als Roman*, S. 194, welche die Rede von der musikalischen *Struktur* als sinnvoll erachtet.

cherlei gemischte Metaphorik aber lässt am jeweiligen Erklärungspotential zweifeln. Entsprechend fehlt, ungeachtet der ubiquitären Hinweise auf die Leitmotivik (s.u.) bislang ein (besonders musikwissenschaftlicher) Beleg, dass musikalische Kategorien sich in der Mann'schen Romanpoetik wirklich Bahn gebrochen hätten. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang das Fazit Rüdiger Görners im neuen *Thomas Mann Handbuch* (2015), dass »Einzeluntersuchungen zur musikalischen Strukturiertheit von Manns Werken und dem, was als musikalische Narrativität zu bezeichnen wäre […] bislang eher eine Ausnahme bilden«.[28] Gerade die symphonische Struktur oder die Fugenstruktur des *Zauberbergs* – vom Autor selbst nahegelegt – wurden am *Zauberberg* nicht wirklich näher untersucht. Auch in vorliegendem Beitrag soll der Versuch nicht unternommen sein.

Nun stehen diesen Erwägungen eben die zahllosen Verweise auf die Mann'sche, vermeintlich so sehr an Richard Wagner geschulte *Leitmotivik* entgegen. ›Leitmotiv‹ ist das berühmte, von Mann in seiner *Einführung in den »Zauberberg«* 1939 selbst folgenreich ins Zentrum gerückte Zauberwort – »und besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotivs, das ich in die Erzählung übertrug«[29] – welches punkto *Zauberberg* nicht nur eine bestimmte Wiederholungsstruktur zentraler Symbole – etwa so allgemeiner wie jenem des ›Todes‹ – oder auch Personencharakterisierungen erfassen soll. Vielmehr ist mit diesem Begriff eben auch, wenn auch ohne Vertiefung, etwas über eine *musikalische* Form, eine rhythmisch-syntagmatische ›Musikalität‹ des Textes gesagt. Thomas Mann spricht ausdrücklich vom »musikalisch-ideellen Beziehungs-Komplex«, von der »Benützung des Leitmotivs« in der »symbolischen Art der Musik«[30] und so ist ihm in der Forschung immer wieder gefolgt worden.[31]

28 Görner: *Musik*, S. 252. Görner kann denn auch lediglich zwei Beiträge nennen – einen zur *Tristan*-Erzählung einerseits, einen zu *Lotte in Weimar* andererseits. Windisch-Laube führt noch einige wenige sehr alte Beiträge in dieser Richtung an, Fokus ist die Leitmotivik (*Thomas Mann und die Musik*, S. 342).

29 Mann: *Einführung in den »Zauberberg«*, S. 611: »Man hat wohl gelegentlich – ich selbst habe das getan – auf den Einfluß hingewiesen, den die Kunst Richard Wagners auf meine Produktion ausgeübt hat. Ich verleugne diesen Einfluß gewiß nicht, und besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotivs, das ich in die Erzählung übertrug, […] in der symbolischen Art der Musik. Hierin versuchte ich mich zunächst im ›Tonio Kröger‹. Die Technik, die ich dort übte, ist im ›Zauberberg‹ in einem viel weiteren Rahmen auf die komplizierteste und alles durchdringende Art angewandt. Und eben damit hängt meine anmaßende Forderung zusammen, den ›Zauberberg‹ zweimal zu lesen. Man kann den musikalisch-ideellen Beziehungs-Komplex, den er bildet, erst richtig durchschauen und genießen, wenn man seine Thematik schon kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten.«

30 Ebd.

31 Vgl. zum Überblick über die Forschungslage insb. Klugkist: *Glühende Konstruktion*.

Nun wurde von Oskar Walzel schon 1917, just zu jenem Zeitpunkt also, als Mann den Terminus zu verwenden begann, der auch spezifisch *literarische,* kaum also wirklich ›musikalische‹ Charakter des Leitmotiv-Begriffs herausgearbeitet. Zwar parallelisiert Walzel musikalische und dichterische Leitmotivik, ohne aber der einen über die andere den sachlichen Vorrang zu gewähren. Und mehr noch: Walzel möchte von »musikalischen Leitmotiven« nur dort sprechen, wo in Texten tatsächlich Musikalisches ›erklingt‹. So nennt er etwa die Texte E.T.A Hoffmanns, wo von Leitmotiven als Ton-Figurationen (Tönen von Kristallglöckchen, Rieseln und Rascheln etc.) gesprochen werden könne. Demgegenüber sei für die Literatur immer dann von Leitmotivik zu sprechen, wo Früheres wiederholt anklänge, um »Zusammenhänge gefühlsmässig zu versinnlichen«.[32] Diese Technik sei aber – so Walzel ausdrücklich – nicht »musikalisch« zu nennen, da sonst »Mißverständnisse unausbleiblich« seien.[33]

Walzels Ausführungen lassen sich noch heute sachlich begründen und haben dazu geführt, dass die Leitmotivik zwar als terminus technicus unbestritten ist, als genuin musikwissenschaftliche Kategorie aber wiederholt in Frage gestellt wurde. Hinzu kommt, dass die genaue Herkunft des Leitmotiv-Begriffs aus dem engeren Bereich der Musikwissenschaft selbst durchaus ungesichert ist – als Schöpfer gehandelt werden bekanntlich entweder Hans von Wolzogen oder Friedrich Wilhelm Jähns, wobei Joachim Veit darauf hinweist, dass der Begriff wohl schon nach frühen Aufführungen der Opern Wagners in den 1850er Jahren entstanden sein muss.[34] Sein mediologisches Vergleichspotential war damit womöglich von Beginn weg prekär.

Was aber heisst das konkret in Bezug auf den *Zauberberg* und seine unbestreitbar besondere Motivtechnik? Zwar ist nicht in Frage zu stellen, dass Thomas Mann seine Begeisterung für die Opern Wagners seit der Jugendzeit literarisch verarbeitete. Wo dies nicht nachgerade schon inhaltlich geschah – so etwa in *Tristan* oder *Wälsungenblut* – ist es vollkommen einleuchtend, dass Mann auch ästhetische Formäquivalente für sein musikalisch-seelisches Empfinden der Musik suchte. In diesem Sinn ist kaum zu bestreiten, dass Thomas Mann in seiner *literarischen* Motivtechnik auch und gerade durch Wagners symbolische Motivtechnik inspiriert wurde. So heisst es bei Hans Vaget:

> Einerseits ist nicht zu übersehen, dass die Wirkungsweise der Leitmotivtechnik in Musik und Literatur verschieden ist; andererseits wäre es aber kurzsichtig, deshalb zu ignorie-

32 Walzel: *Wechselseitige Erhellung*, S. 78.
33 Ebd.
34 Veit: *Leitmotiv*.

> ren, dass wesentliche Neuerungen der Erzählkunst in diesem Jahrhundert von Wagners Motivtechnik inspiriert worden sind.[35]

Doch macht das die Text*strukturen* selbst schon im formalen Sinn musikalisch? Viel einleuchtender ist, dass es sich in Walzels Sinne bei ›Leitmotivik‹ eben *immer schon* auch um ein transmediales, bzw. sogar um ein genuin dichterisches Stilmittel handelt, das sich zwar mit den Verhältnissen in der Musik ohne Zweifel im Sinne transmedialer Überlegungen wiederum analogisieren lässt – ohne aber aus diesen direkt *hergeleitet* werden zu können.

Was nun auch den ›kompositionellen‹ Beziehungsreichtum in Manns Texten betrifft, so konstatiert schon Windisch-Laube einleuchtend, ebenso gut wie in musikalischen Termini liesse sich die Sachlage »mit Worten wie Beziehungsfülle, Vielschichtigkeit und Formbewusstheit«[36] artikulieren. Einen Anhaltspunkt für die Stichhaltigkeit einer solchen – kritischen – Sichtweise gibt Thomas Mann selbst ausgerechnet im zitierten Brief an Ida Boy-Ed. Dort bedient sich der Schriftsteller, was die vermeintlich *musikalische* Kompositionstechnik betrifft, an zentraler Stelle ja vor allem auch einer seit der Antike einschlägigen *textilen Metaphorik*: »orientalischer Teppichmacher«, »geknüpft«, »Gespinst« (s.o.). Im *Zauberberg* selbst wiederum kommentiert die Erzählerfigur ihre Narration entsprechend:

> Wunderlich hin und her laufende Beziehungen! Es reizt uns, ihre *verschlungenen Fäden* einen Augenblick allgemein sichtbar zu machen, so, wie Hans Castorp selbst sie auf diesen Spaziergängen verschmitzten und lebensfreundlichen Auges betrachtete. (Z, S. 877f., Hervorh. CS)

Es bedeutet nicht weniger, als dass sich die Verweisungsstruktur des *Zauberbergs* auch in anderer als musikalischer Hinsicht fassen lässt. Dass Thomas Mann ein Kenner von Musikwerken war und ihn etwa mit Dirigenten wie Bruno Walter enge Beziehungen verbanden, ist bekannt. Unbestreitbar ist auch die Tatsache, dass musikalische Werke von erheblichem Einfluss auf seine Werke und seinen Weltzugang an sich gewesen sind. Und wie Hans Castorp »vor dem offenen Schrein« des Grammophons dasteht, sein »Herrscherglück des Dirigenten kostend« (Z, S. 974), so mag sich auch Thomas Mann zu Recht, aber eben vornehmlich metaphorisch gedacht, als Komponist und Dirigent seiner literarischen ›Vielstimmigkeit‹ gefühlt haben. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht wirklich stichhaltig wird die Behauptung einer *musikalischen* Komposition, was den *Zauberberg* betrifft, deshalb aber noch nicht. Hingegen hatte der (mittlerweile überwundene)

35 Vaget: *Seelenzauber*, S. 99.
36 Windisch-Laube: *Thomas Mann und die Musik*, S. 338.

Leitmotivik-Hype erhebliche Folgen in der Mann-Forschung: Die Musikalisierung führte, wie es nun einmal die Musik mit sich bringt, auch zu einer historischen Entreferentialisierung[37] der Gegenstände der Texte. Im Lektüreraster der leitmotivisch- und (musik-)philosophisch orientierten Ansätze im Geiste der Musik Wagners sowie der Philosophien Schopenhauers und Nietzsches[38] ging der *zeitgeschichtliche* Gehalt der Mann'schen Texte ob ihrer unbestreitbaren Symbolisierungssleistungen oft vergessen. Heute rückt gerade ein Hans Rudolf Vaget die Vorstellung einer den ganzen *Zauberberg* durchdringenden Leitmotivik ins Reich der Forschungslegenden und hält, in selbst teils ›visueller‹ und ›nicht-musikalischer‹ Betrachtungsweise, fest:

> Mann kept *expanding* his ›ordinary‹ hero's *horizon by constantly opening up new vistas and angles*. […] To a surprising degree, then, the author of *The Magic Mountain* proceeded in a hand-to-mouth kind of way. […] Mann, we must remember, liked his readers to believe that his narratives resembled ›good scores‹, which is to say, seamless webs of motifs, composed according to a secret master design, in the manner of Wagner's mature music. Critics have been all too willing to take his word for it […]. But even a cursory glance at the story of *The Magic Mountain* shows us that the notion of a ›good score‹ must be considered problematical. I suspect that the ›good score‹ label owes as much to Mann's self-fashioning as a Wagnerian as it does to his innate, well-defined sense of form.[39]

Und im neuen *Thomas Mann Handbuch* (2015) fasst Katrin Max prägnant zusammen: Der *Zauberberg* erwecke »den Anschein von Geschlossenheit, wo doch tatsächlich der Fragmentcharakter überwiegt.«[40]

Mit letztgenannter Einschätzung von Katrin Max lassen sich musiktheoretische Überlegungen von Carl Dahlhaus zum *Doktor Faustus* in Verbindung bringen. Denn wenn Max treffend vom »Anschein von Geschlossenheit« spricht, so ist damit, mutatis mutandis, auch für den *Zauberberg*-Roman das bezeichnet, was Dahlhaus luzide für den *Faustus* beschrieben hat. Dieser stellt fest, dass Thomas Mann die Struktur der Musik, die der *Faustus* zum *Inhalt* habe, auch für die *Form* des Romans selbst beanspruche, in Manns Worten: »[E]r sucht zu sein, wovon er handelt, nämlich konstruktive Musik.«[41] Doch konstatiert Dahlhaus zu Recht: »Der Musikbegriff aber, von dem Thomas Mann ausgeht, um den Kunstcharak-

37 Vgl. Weyand: *Poetik der Marke*, S. 154.

38 Einschlägig etwa in Joseph: *Nietzsche im »Zauberberg«*; Kristiansen: *Thomas Manns »Zauberberg« und Schopenhauers Metaphysik*; Klugkist: *Glühende Konstruktion*.

39 Vaget: *Magic Mountain*, S. 16 (Hervorh. CS).

40 Vgl. Max: *Zauberberg*, S. 36. – Vgl. auch ebd., S. 38: »Die Vielfalt der [Deutungs]möglichkeiten erweist, worüber in der Forschung mittlerweile Einvernehmen besteht: dass *Der Zauberberg* weder geschlossener Thesen- noch Ideenroman ist und dass man nicht von einem festgeschriebenen intendierten Sinn ausgehen kann.«

41 Zit. nach Dahlhaus: *Fiktive Zwölftonmusik*, S. 33.

ter des Romans zu illustrieren, steht keineswegs unzweideutig fest.«[42] Im Folgenden entwickelt Dahlhaus die komplexe und widersprüchliche Lage. Einerseits stelle der Roman auf inhaltlicher Ebene Adornos Verwerfung des ›Scheincharakters der Kunst‹ aus. Andererseits halte Mann punkto Form seines Romans selbst gerade am »Kunstwerk als lückenlosem Ganzen« fest.[43] Dabei nun gerate er – obwohl von einer »Strukturverwandtschaft mit Schönbergs Reihentechnik, der Grundlage von Leverkühns fiktiven Kompositionen […] nicht die Rede sein könne«[44] – paradoxal wieder in die Nähe Schönbergs, der, »trotz des Zerfalls der Tonalität« »unbeirrbar am Begriff des geschlossenen Werkes fest[hielt]«.[45] Insgesamt sieht Dahlhaus den *Faustus* im Spannungsfeld von Organismus- und Montagemodell, die freilich eben »quer zueinander«[46] stünden. So fasst Dahlhaus pointiert zusammen: »[Es besteht] das schwierigste hermeneutische Problem nicht darin, allenthalben Paradoxien und ironische Brechungen zu entdecken, sondern ohne Willkür zu entscheiden, welche Ambiguitäten für die Struktur des Werkes wesentlich sind und welche nicht.«[47]

Ebenso wie am späteren *Faustus* zeigt sich schon punkto *Zauberberg* die Unmöglichkeit, seinen Formcharakter zwischen symbolisch-motivischem ›Organismus‹ und realitätspraller ›Montage‹, zwischen Fragment und geschlossenem Kunstwerk letztgültig analytisch festzustellen – wie es aber Ansätze wie jener der Leitmotivik oft simplizistisch suggeriert haben. Eine Frage aber drängt sich zusätzlich noch auf. Da nämlich das ›geschlossene‹ Kunstwerk unter anderem auch ein sinnfällig *Zu-Ende-Erzähltes* wäre, so soll nun im dritten und letzten Abschnitt geprüft werden, inwiefern der *Zauberberg* als ›discours‹ gleichsam *end-los* bleibt und was dies für seinen Formcharakter bedeutet.

3. Geschichte, Raum und (Dis-)Harmonik im *Zauberberg*

Der *Zauberberg* präsentiert sich – nachgerade über die autoritativen Zeit-Reflexionen der heterodiegetischen Erzählerfigur – als eine in der Zeit ruhende Melodik; als ein, vermittels des Gebrauchs von Zeitdehnung und -Raffung mit wechselndem Rhythmus aufgebauter, linearer ›discours‹.

42 Ebd.
43 Ebd., S. 35.
44 Ebd., S. 33.
45 Ebd., S. 35.
46 Ebd., S. 34.
47 Ebd., S. 35.

Demgegenüber gestaltet der Text thematisch einen Ort, welcher die Zeit gerade stillstellt und Hans Castorp im nunc stans – dem »stehenden Jetzt« (Z, S. 280) – Zeitlosigkeit erfahren lässt. Castorps Dasein wird delinearisiert. Des Protagonisten Zeitverlust ist sein Raumgewinn. Aus dem Syntagma der Zeit wird ihm das Paradigma des Ortes.

Scheint auf den ersten Blick diese Verräumlichung und Synchronisierung nur auf der Ebene des Inhalts zu liegen, so zeigt sich bei genauerem Hinsehen, dass auch die Romanform davon affiziert wird. Denn was die zwischen 1912 und 1924 immer wieder wechselnde ›Einstellung‹ Thomas Manns zu den Zeitläuften und Ideologien betrifft, so führte diese Vielfalt auf der Ebene des 1000-seitigen Textes zu einer additiven Anhäufung von Themen und Motiven, zu einer archivalischen Verräumlichung als Quasi-Stillstellung des dynamisch-fortschreitenden Erzählvorgangs. Vieles, von dem in der zweiten Hälfte des Romans berichtet wird (mindestens nach Frau Chauchats Abreise), könnte vorher oder nachher geschildert werden, ohne dass es für Hans Castorps »Geschichte« (Z, S. 9) entscheidend wäre. Lektüre-Effekt ist nicht mehr das Empfinden eines fortschreitenden Rhythmus, sondern eben eines nunc stans, eines Angehaltenseins der Zeit, einer Simultanisierung und Binnen-Synchronisierung des Erzählten in der »fieberhaften Hermetik«.[48] Am Romanende ist ein mit Diskurs-Alternativen angefüllter Möglichkeitsraum *ohne* wirklichen (das würde heissen: die Dialektik auflösenden) Schluss das Resultat. Die Schlachtfeldszene mit Castorp kann nur ein von Aussen einbrechendes, artifizielles Ende sein.

Nun hatte wiederum schon Oskar Walzel darauf hingewiesen, dass entgegen Lessings Auffassung auch Werke der Bildenden Kunst sukzessive erfasst würden – und vice versa ein Text als synchron, als ruhendes gleichsam architektonisches Nacheinander betrachtet werden könne.[49] Walzel ging es bei seinen Ausführungen dabei um die *literarische* Komposition, um die »Art und Weise, in der das Stoffliche zur Wirkung […] gebracht wird«.[50] Und Walzel übernahm dabei Wölfflins Konzept der Unterscheidung von Tektonik und Atektonik von der Architektur für die Dichtung.[51] Wenn nun Tektonik die Herausstellung der konstruktiven/tragenden

48 Mann: *Einführung in den »Zauberberg«*, S. 611.

49 Walzel: *Erhellung*, S. 71: Es handelt sich hier um »das Recht, das Nacheinander einer Dichtung ganz wie das ruhende Nebeneinander eines Baus zu betrachten«. Und: »[So] ergibt ein Kunstwerk des Nacheinanders, wenn wir es allmählich aufgenommen haben, zuletzt etwas wie ein ruhendes Ganze von räumlicher Proportion.«

50 Ebd., S. 71. – Vgl. ebd.: »Das scheint mir wenigstens die eigentliche Bedeutung dichterischer ›Komposition‹ zu sein, also der Architektonik eines Dichtwerks, zu sein.«

51 Ebd., S. 67ff.

Strukturen und Formelemente eines Baues/Kunstwerks meint (etwa in der Renaissance) und Atektonik ihren Gegensatz (etwa im Barock), so lässt sich dies auch auf die Komposition von Texten übertragen. Was nun den von Walzel noch nicht thematisierbaren *Zauberberg* betrifft, so liesse sich sagen, dass seiner (klassizistisch-organischen) Tektonik als intelligiblem strukturalem Aufbau seine (manieristisch-montierte) Atektonik, sein additiv-›barocker‹ Form-Überschuss entgegen steht, insbesondere in der zweiten Hälfte des Romans.

Wie liesse sich diese Verräumlichung, die innere Weitläufigkeit des Textes aber wiederum ›musikalisch‹ ausdrücken? Vielleicht, indem man davon spräche, dass das nacheinander Erzählte doch virtuell paradigmatisch ›zusammenklingt‹, statt sich syntagmatisch zur Geschichte zu reihen. Der Text ist bei seiner Fertigstellung 1924 als Synchron-Lokalität über seine musikalische Erzählung längst räumlich-paradigmatisch hinausgewachsen (wie Hans Castorp schon ›vor dem Krieg‹ geistig über den Krieg hinausgelangt ist) und hat dabei seine paradoxale ›Ethik‹ eines nicht-dezisionistischen, anti-finalen ›Sowohl-als-auch‹ etabliert.

Die historischen Gründe dafür sind weitgehend bekannt. In kaum zu überschätzender Weise hat der Kriegsausbruch von 1914 als ›Einbruch des Realen‹ das 20. Jahrhundert erschüttert und rekonfiguriert.[52] Jenes zeitlich zäsurierende Ereignis, das Thomas Mann zu eher peinlicher Tagespublizistik und dann zu den *Betrachtungen einen Unpolitischen* führte, hatte auf dem Terrain des Romans ›ent-zeitlichende‹ Folgen. So resultierte die Raumsynthese eines erzählten ›Davor‹ (vor 1914) mit einem erzählenden/rezipierenden ›Danach‹ (nach 1918). Die besonderen Zeitläufe zeitigten im *Zeitroman* selber die Amalgamierung jener durch die ›Zäsur‹ scheinbar gerade abgetrennten Räume der Vorkriegszeit einerseits, und der Hauptentstehungszeit des Werkes, 1919 bis 1924, andererseits. Sie führten zur heterotopischen mehrfachen Gestalt des historisch überdeterminierten ›Berghofs‹.[53]

52 ›Einbrüche des Realen‹ sind nicht ontologisch zu vereigentlichen, sondern relational-historisch zu den bestehenden Vermittlungen und Repräsentationen, d.h. der gesellschaftlich konstruierten Wirklichkeit, zu sehen. Vgl. Michler: *›Wirkliche Wirklichkeit‹*; Koschorke: *Das Mysterium des Realen*.

53 Zwar endet die ›histoire‹ des Textes mit dem Kriegsbeginn von 1914. Doch im 1000-seitigen ›discours‹ (der allein uns prima facie zugänglich ist) lässt sich ebenso ablesen, dass der Roman zu grossen Teilen erst seit 1919 geschrieben wurde. Das Bild der »alten Tage […] vor dem grossen Kriege« (Z, S. 9) wird subkutan von Bildern der Nachkriegszeit überlagert. So wird der 1912 geplante Sanatoriumsschauplatz in seiner scheinbaren Nur-Vorkriegstopographie etwa durch die Öffnung zum ›offenen Raum‹ eines Demokratischen sozial überformt.

Der Zauberberg realisiert als »Medium seiner eigenen Historisierung«[54] einen paradigmatisch-synchronen Raum, der die Zeit von 1907 bis 1914 (als Geschichte Castorps) und jene von 1912 bis 1924 (die Entstehungszeit des Werks) gleichsam amalgamiert und einfriert. Für diese Stillstellung linearer Zeitlichkeit liefert Hans Castorp auf der Inhaltsebene selbst ein anschauliches Bild. Mit Naphta spricht Castorp über die Hermetik auf dem *Zauberberg* und verwendet das nur scheinbar unpassende Bild vom »Weckglas« (Z, S. 770). Es handle sich um

> hermetisch verschlossene Gläser mit Früchten und Fleisch und allem möglichen darin. Sie stehen Jahr und Tag, und wenn man eines aufmacht, nach Bedarf, so ist der Inhalt ganz frisch und unberührt, weder Jahr noch Tag hat ihm was anhaben können, man kann ihn genießen, wie er da ist. Das ist nun allerdings nicht Alchimie und Läuterung, es ist bloß Bewahrung, daher der Name Konserve. Aber das Zauberhafte daran ist, daß das Eingeweckte der Zeit entzogen war; es war hermetisch von ihr abgesperrt, die Zeit ging daran vorüber, es hatte keine Zeit, sondern stand außerhalb ihrer auf seinem Bort. (ebd.)

Genau eine solche ›Einweckung‹ leistet der Zeit- als Raumroman mit seinem wie im Innern einer Konservendose bewahrten Bild der Epoche. So gestaltet der Roman nicht nur eine mythopoetische Geschichte. Vielmehr fixiert er auch den historischen Raum in der inneren Weitläufigkeit seines synchronifizierenden Schauplatzes und Textraumes.

Auf der Ebene der Komposition hiesse dies: Die Umwälzungen der Epoche liessen Manns noch vor dem Ersten Weltkrieg konzipierte ›Melodie‹ einer märchenhaften Siebenschläfergeschichte zu einer bald nicht mehr auf einen Sinn zu vereindeutigenden ›Partitur‹ der (Diskurs-)Wirklichkeit werden. Das ›Reale‹ von 1914 und seinen Folgen, das im Roman zugleich aufscheint und sich entzieht,[55] geht im formalen ›Überbau‹ seiner leitmotivischen Syntagmatik niemals ganz auf. Zwar gelingt, in der intelligiblen *Topographie* des alpinen Schauplatzes einerseits, und in der *Melodik* etwa der ›reinen Zeit‹ andererseits, noch der Anschein des ›geschlossenen Kunstwerks‹. Doch was die ›Polyphonie‹ des ganzen Romans betrifft, zeigt sich, dass die verschiedenen Stimmen hier nicht mehr *temperiert* werden können. Jene Stimmen Settembrinis, Naphtas, Mynheer Peeperkorns usw. – und diejenige der Erzählerfigur selbst – können sich gerade nicht mehr auf einander abstimmen, sondern interferieren unauflöslich.[56]

Der Roman gerinnt, wenn man ihn – bildlich-metaphorisch – noch in musikalischen Begriffen beschreiben wollte, zu einem *zugleich* harmonischen

54 Pross: *Dekadenz*, S. 409.

55 Vgl. zum Begriff des ›Sich-Entziehens‹ Koschorke: *Mysterium des Realen*.

56 Vgl. zum Begriff des ›Paradoxen‹ statt ›Dialektischen‹ in Bezug auf die Struktur des *Doktor Faustus* Dahlhaus: *Fiktive Zwölftonmusik*, S. 37.

und dissonanten Klang, zum paradoxalen *Gesamt-Akkord* der Vorkriegsepoche wie auch jener »Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze« (Z, S. 9) und deren Folgen. Der Roman realisiert einen heterotopischen (Text-)Raum in der Moderne, welcher die Linearität der Zeit im nunc stans-Akkord seiner »fieberhaften Hermetik« stillzustellen vermag.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006 (= Gesammelte Schriften in 20 Bdn., Bd. 12).

Brown, Calvin S.: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik.* In: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hg. Steven Paul Scher. Berlin: Schmidt 1984, S. 28–39.

Dahlhaus, Carl: *Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Adorno*. »Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1982. Erste Lieferung«. Heidelberg: Lambert und Schneider 1982, S. 33–49.

Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik.* Laaber: Laaber-Verlag 1988.

Gier, Albert: *Musik in der Literatur*. In: *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film.* Hg. Peter V. Zima. Darmstadt: Turnshare 1995, S. 61–92.

Görner, Rüdiger: *Musik.* In: *Thomas Mann Handbuch*. Hgg. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx. Stuttgart: Metzler 2015, S. 251–252.

Hargraves, John: *Mann's »The Magic Mountain« and »Doktor Faustus«*. In: ders.: *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka.* Rochester, N.Y.: Camden House 2002, S. 111–160.

Joseph, Erkme: *Nietzsche im »Zauberberg«*. Frankfurt/M.: Klostermann 1996 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 14).

Klugkist, Thomas: *Glühende Konstruktion. Thomas Manns Tristan und das »Dreigestirn«: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner*. Würzburg 1995 (= Epistemata, Bd. 157).

Kristiansen, Borge: *Thomas Manns »Zauberberg« und Schopenhauers Metaphysik*. Bonn: Bouvier 1986.

Mann, Thomas: *Brief an den Albert Bonniers Förlag* (Stockholm, 23.5.1923). In: ders.: *Briefe II. 1914–1923.* Hgg. Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget, Cornelia Bernini. Frankfurt/M.: Fischer 2004, S. 480 (= GKFA, Bd. 22).

Mann, Thomas: *Brief an Bedřich Fučíik* (15.4.1932). In: ders: *Briefe III. 1924–1932.* Hgg. Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget, Cornelia Bernini. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 619 (= GKFA, Bd. 23.1).

Mann, Thomas: *Brief an Ida Boy-Ed* (9.10.1926). In: ders.: *Briefe III 1924–1932.* Hgg. Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget, Cornelia Bernini. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 250 (= GKFA, Bd. 23.1).

Mann, Thomas: *Brief an Josef Ponten* (31.1.1925). In: ders.: *Briefe III 1924–1932.* Hgg. Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget, Cornelia Bernini. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 124 (= GKFA, Bd. 23.1).

Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Hgg. Michael Neumann. Frankfurt/M.: Fischer 2002 (= GKFA, 5.1).

Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hg. Hermann Kurzke. Frankfurt/M.: Fischer 2009 (= GKFA, Bd. 13.1).

Mann, Thomas: *Deutschland und die Deutschen*. In: ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. 11, 2. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer 1974, S. 1126–1148.

Thomas Mann: *Einführung in den Zauberberg [1939]*. In: ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. 11, 2. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer 1974, S. 602–617.

Koschorke, Albrecht: *Das Mysterium des Realen in der Moderne*. In: *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*. Hgg. Albrecht Koschorke, Helmuth Lethen. Frankfurt/M., New York: Campus 2015.

Max, Katrin: *Zauberberg*. In: *Thomas Mann Handbuch*. Hgg. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx. Stuttgart: Metzler 2015, S. 32–42.

Mertens, Volker: *Die Stimme der Mutter. Thomas Mann und die Musik. The 2013 Bithell Memorial Lecture*. London: Institute of Modern Languages Research 2015.

Michler, Werner: *›Wirkliche Wirklichkeit‹ und ›wirklicher Lebensprozess‹. »Einbrüche des Realen« um 1848 bei Stifter und Marx*. »DVjs 84« 1 (2010), S. 105–127.

Previšić, Boris: *Das Attentat von Sarajevo 1914. Ereignis und Erzählung*. Hannover: Hohesufer 2014.

Pross, Caroline: *Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*. Göttingen: Wallstein 2013.

Saariluoma, Liisa: *Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns »Doktor Faustus«*. Tübingen: Niemeyer 1996 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 86).

Sandt, Lotti: *Mythos und Symbolik im »Zauberberg« von Thomas Mann*. Bern: Haupt 1979.

Vaget, Hans-Rudolf: *The Making of »The Magic Mountain«*. In: ders. (Hg.): *Thomas Mann's »The Magic Mountain«. A Casebook*. Oxford: Oxford University Press 2008, S. 13–30.

Vaget: *»Politisch verdächtig!« – Die Musik in Thomas Manns »Zauberberg«*. Bonn: Bernstein, 2009 (= Schriften des Ortsvereins BonnKöln der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft e.V., Bd. 2).

Vaget, Hans-Rudolf: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt/M.: Fischer 2006.

Veit, Joachim: *Leitmotiv*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begr. von Friedrich Blume. 2. Ausg. Hg. Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 5: *Kas-Mein*. Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 1078–1095.

Walzel, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin: Reuther & Reichard 1917.

Weiß, Ernst: *Thomas Mann, Der Zauberberg*. »Berliner Börsen-Courier« (27.11.1924, Beilage). Zit. nach: ders.: *Die Ruhe in der Kunst. Ausgewählte Essays, Literaturkritiken und Selbstzeugnisse*. Berlin, Weimar: Aufbau 1987, S. 235–239.

Weyand, Björn: *Poetik der Marke*. Berlin/New York: de Gruyter 2013.

Windisch-Laube, Walter: *Thomas Mann und die Musik*. In: *Thomas Mann Handbuch*, 3. aktual. Aufl. Hg. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 2001, S. 327–342.

Wolf, Werner: *Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen*. In: *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Hgg. Volker C. Dörr, Tobias Kurwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 11–45.

DOI: 10.17234/ZGB.26.10 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 169–188

Irina Wutsdorff | Universität Tübingen, irina.wutsdorff@uni-tuebingen.de

»Musik ist Bewegung«

Zu Momenten des Musikalischen in Andrej Belyjs literarischer Gestaltung apokalyptischer Erwartung

Andrej Belyjs *Zweite Symphonie* ist ein höchst experimenteller Text, der Zusammenhang durch Wiederholungsstrukturen sowie wiederkehrende apokalyptische Gedankenfiguren stiftet. Über die Feststellung leitmotivischer Verfahren hinaus fragt der Beitrag nach dem zugrunde liegenden Kunstverständnis, das hier offenbar der Musik abgewonnen und für die Umsetzung in der Literatur produktiv gemacht wird. Als prägend auch für die Poetik der Prosasymphonie, die eine nicht still zu stellende Sinn-Bewegung initiiert, erweist sich dabei Belyjs zeitnah in einem Aufsatz geäußerte Auffassung von Musik als Bewegung. Eine Bestätigung hierfür konnte Belyj in der Musikästhetik Eduard Hanslicks finden.

Andrej Belyj debütiert 1902, gerade zweiundzwanzigjährig, mit einem experimentellen Werk, das den Titel *Zweite Symphonie, die Dramatische* (*Simfonija, 2-aja dramatičeskaja*) trägt.[1] Das Werk ist nicht nur Belyjs Erstpublikation, sondern gilt gemeinhin auch als »erste klare Manifestation des russischen Symbolismus der ›zweiten Welle‹«,[2] jenes lebens- und mythenschaffenden, religionsphilosophisch orientierten Typus, der auf den ersten, von Figurationen der Dekadenz geprägten folgte. Ganz in diesem Geiste finden sich hier apokalyptische und mystizistische Visionen und

1 Dass diese zweite von insgesamt vier Prosa-Symphonien, die er in den Jahren 1900 bis 1902 in rascher Abfolge verfasste, als erste veröffentlicht wurde, hatte technische Gründe bei der Zensur, der im damaligen Russland noch sämtliche Publikationen im Sinne einer Genehmigungspflicht unterlagen. Detaillierter zur Publikationsgeschichte s. Chmel'nickaja: *Literaturnoe roždenie*, S. 115.

2 »[П]ервой яркой манифестацией русского символизма ›второй волны‹« (Lavrov: *U istokov tvorčestva*, S. 5). Von einer »neuen ästhetischen Weltsicht« (»о новом эстетическом мировидении«, ebd., S. 6), die nicht zuletzt mit dem neu angebrochenen Jahrhundert in Verbindung stand, kündeten neben Belyjs Symphonie Vjačeslav Ivanovs *Kormčie zvezdy* (1903) und Aleksandr Bloks *Stichi o prekrasnoj dame* (1904) (s. ebd.). S. auch Chmel'nickaja: *Literaturnoe roždenie.*

Vorahnungen, die allerdings einer parodierenden Darstellung unterzogen werden, worin man bereits eine Vorwegnahme des von Aage Hansen-Löve als dritten identifizierten Typus einer grotesk-karnevalesken Ausprägung des russischen Symbolismus sehen kann.[3] Spannungsgeladen ist auch die Form, da der Text einerseits extrem kleinteilig – und dabei unregelmäßig – untergliedert ist und insofern zu zersplittern droht, andererseits von einem dichten Netz von Wiederholungsstrukturen durchzogen ist. Damit wird ein – wenn auch konventionellen, an einem Handlungsverlauf orientierten Lesegewohnheiten kaum entsprechender – Zusammenhang gestiftet. Mit Blick auf die mit dem Titel aufgerufene Kunstform der Musik ist dieser Zug des Werks in der Sekundärliteratur bereits mehrfach als Leitmotivik bezeichnet worden,[4] womit ein weiterer für den russischen Symbolismus wichtiger Kontext angesprochen ist, in den dieses Werk sich ganz offensichtlich einschreibt: die Wagner-Rezeption und die Bemühungen um die Schaffung eines Gesamtkunstwerks bzw. einer Synthese der Künste (›sintez iskusstv‹, wie der russische Terminus lautet). Als Symphonie im Medium der Literatur liefert *Die Zweite Symphonie* hierzu ihren Beitrag, zumal sie Anspielungen nicht nur auf Wagner, sondern auch auf Nietzsche enthält, außerdem auf Schopenhauer und seine Platzierung der Musik an der Spitze der Hierarchie der Künste.

Zwar lässt sich die Titelwahl mit einer solchen Kontextualisierung in dem zu der Zeit nicht nur bei den russischen Symbolisten verbreiteten Interesse für die Synthese(leistung) der Kunst bzw. der Künste erklären.[5]

3 Der Einteilung des russischen Symbolismus in zwei Generationen bei Sara Minc (wobei Belyj insbesondere mit Aleksandr Blok der zweiten, jüngeren, eben erst nach der Jahrhundertwende debütierenden angehörte) hat Aage Hansen-Löve ein dreigliedriges Modell gegenübergestellt, das weniger Phasen als vielmehr Typen bezeichnet und damit der Tatsache gerecht zu werden versucht, dass viele Erscheinungen parallel zueinander – nicht nur zeitgleich, sondern teilweise sogar bei ein- und demselben Autor – anzutreffen sind: Demnach folgt einer diabolisch-ästhetizistischen Ausprägung (SI), die sich zeitlich in der Frühphase der 1890er situieren ließe, eine mythopoetische (SII) nach 1900 und schließlich insbesondere nach 1907 ein grotesk-karnevaleskes Zerfallsstadium (SIII) (Hansen-Löve: *Diabolischer Symbolismus*, S. 17).

4 So hebt Chmel'nickaja (*Literaturnoe roždenie*) Belyjs Orientierung an den musikalischen Prinzipien der Leitmotivik und des Kontrapunkts in seinem Erstlingswerk hervor (S. 115) und geht auf deren Bedeutung nicht nur für Belyjs weitere literarische Entwicklung, sondern auch für die spätere ornamentale Prosa ein (S. 130). Keys (*Bely's Symphonies*, S. 42–48) diskutiert, welche zusätzliche semantische Dimension durch die Verwendung verbaler Leitmotive in der Literatur erreicht werden kann, stellt aber infrage, ob damit mehr als eine oberflächliche Parallele zu einer musikalischen Kompositionsweise benannt wird.

5 Den Zusammenhang mit den v.a. unter den Symbolisten der zweiten Welle kursierenden Überlegungen zum Gesamtkunstwerk-Konzept hebt insbesondere Chmel'nickaja hervor. Belyj habe ein neues Genre begründet, es bewusst als ›Symphonie‹ bezeichnet und »den Gesetzen der musikalischen Entwicklung von Leitmotiven und ihrer kontrapunktischen Verkoppelung

Dennoch möchte ich hier noch einmal detaillierter der Frage nachgehen, welche Funktion die Orientierung an der Musik bzw. an Verfahren des Musikalischen für die Poetik dieses für Belyjs weiteres Schaffen so grundlegenden Textes hat. Denn Belyj ist nicht nur als einer der profiliertesten Vertreter der mythenschaffenden, theurgischen Ausprägung des russischen Symbolismus hervorgetreten, sondern hat auch mit detailgenauen Studien einen äußerst hohen Grad an Reflexion poetologischer Formfragen an den Tag gelegt.[6] Diese beiden Seiten seines Schaffens sind auch bereits in seiner Erstpublikation zu erkennen: Sie stellt ein Formexperiment dar, und sie ist durchzogen von mythopoetisch gestalteten Denkfiguren der Apokalypse.[7] Zu fragen wäre also: Wie sind diese beiden Seiten miteinander verknüpft und aufeinander bezogen? Und in welchem Verhältnis stehen die Verknüpfungspraktiken zum titelgebenden Bezug auf die Musik? Weniger nach der Musik als Teil eines Gesamtkunstwerks, als vielmehr nach der Musik als eigenständiger Kunst ist nämlich insofern zu fragen, als mit dem Titelwort *Symphonie* die Musik in jener Form aufgerufen wird, die seit der romantischen Musikästhetik als höchste und reinste der sogenannten absoluten – also von allen Bezügen losgelösten und völlig eigenständigen – Musik galt.

Meine These lautet dabei, dass sich in der Art, wie in dem Werk Disparates und durchaus auch Widersprüchliches immer von Neuem und immer wieder anders miteinander verknüpft wird, ein dynamisches Formverständnis zeigt, das Belyj in musikästhetischen Diskussionen des 19. Jahrhunderts mindestens bestätigt finden oder ihnen gar abgewinnen konnte. Um dies zu verdeutlichen, werde ich auf Belyjs eigene, zeitnah entstandene theoretisierenden Äußerungen zum System der Künste in dem Aufsatz *Formy iskusstva* (*Formen der Kunst*, 1902) zurückgreifen. Vor diesem Hintergrund lässt sich eine tieferliegende Verbindung seiner Poetik zur Musik herausarbeiten und so die in der Sekundärliteratur schon mehrfach vermerkte, allerdings eher der Oberflächenstruktur ablesbare Prägung durch leitmoti-

gemäß aufgebaut« (»построенного по законам музыкального развития лейтмотивов и их контрапунктического сопряжения«, Chmel'nickaja: *Literaturnoe roždenie*, S. 107).

6 So in seinen detaillierten Studien zu Gogol's poetischen Verfahren (Belyj: *Masterstvo Gogol'ja*). Auf die Verbindungslinien zwischen Belyjs schon in *Formy iskusstva* erkennbarer Konzentration auf das ›Wie‹ statt das ›Was‹ auch in der Wortkunst und der Ausrichtung des frühen Formalismus wie der futuristischen Dichter auf das ›selbstwertige‹ Wort hat Hansen-Löve hingewiesen: »Ebenso wie die ›Form der Künste‹ das Material der neuen empirischen Kunstwissenschaft darstellt […], d.h. das neue wissenschaftliche Objekt, bildet dieselbe den Gegenstand des poetischen Schaffens, das damit schon bei Belyj auf eine methodische Ebene mit seiner wissenschaftlichen Analyse gestellt ist.« (Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*, S. 99f.)

7 Samuel Cioran (*The Apocalyptic Symbolism*) hat die Ausrichtung auf die Apokalypse als Grundzug von Belyjs Schaffen charakterisiert.

vische Wiederholungen auch poetologisch begründen. Zu berücksichtigen sind dabei sowohl die offensichtlichen Versuche der Grenzüberschreitung bzw. des Ausgriffs in andere Kunstformen im Sinne einer Annäherung an das Konzept des Gesamtkunstwerks als auch die Tatsache, dass all dies in der Prosa-*Symphonie* allein im Medium der Literatur manifest wird. Denn auch für Belyjs Werk gilt – wie meist beim Versuch, die Gattungsgrenzen zu überschreiten: Die Reflexion der Möglichkeiten der anderen Kunstform, hier der in der theoretischen Schrift als höherwertig angesetzten Musik, lässt letztlich nicht nur die Grenzen, sondern auch die spezifischen Möglichkeiten der eigenen Kunst deutlicher hervortreten. Für Belyj liegen diese – bei aller Bewunderung für die Losgelöstheit der Musik von referentiellen Bezügen – dann offenbar doch in der Angewiesenheit der Literatur auf ihr referentielles Medium Sprache: So wird in der *Symphonie* auf die Apokalypse als jenes Ereignis, auf das sich alle Erwartungen richten, zwar in einem der Musik abgewonnenen Gestus von Bewegtheit lediglich verwiesen, ohne es fest-halten oder fest-stellen zu müssen; als jener Umschlagspunkt, auf den alle Bestrebungen abzielen aber bleibt die Apokalypse benennbar. Diese Doppelstruktur des Textes, mittels immer wieder neu kombinierter Schlüsselwörter und -motive einerseits den Sinnbildungsprozess in beständiger Bewegung zu halten, andererseits aber gerade dadurch ein immer dichteres Netz von Sinnbezügen zu entwerfen, welche eine gemeinsame Ausrichtung eint, soll im Folgenden nachvollzogen werden.

1. Zur Komposition der *Zweiten Symphonie*

Ein Blick auf die kompositionelle Struktur zeigt die *Zweite Symphonie* als ein hoch experimentelles Werk, das bereits durch seine graphische Gestaltung einen synkretistischen Eindruck hinterlässt: Schon innerhalb der Kunstform Literatur präsentiert es sich nämlich als Mischung der beiden Gattungen Lyrik und Prosa, da es in relativ kurze, unregelmäßig lange Abschnitte unterteilt ist, die wiederum in jeweils durchnummerierte Absätze von selten mehr als drei Zeilen gegliedert sind und insofern an die Versform erinnern, ohne allerdings durch Reim oder Metrum gleichmäßig gestaltet zu sein. Die Nummerierung erinnert an die der Bibelverse. Diese Ordnung generiert aber keine durchgehende Struktur, denn die Abschnitte umfassen in gänzlich unregelmäßiger Abfolge von zwei bis zu 35 derartiger ›Verse‹. Auch inhaltlich sind die einzelnen Abschnitte, vor allem zu Beginn, sehr disparat: Unterschiedliche, oft nicht einmal mit Namen genannte Figuren treten an wechselnden Orten auf. Deutlich allerdings – und hier liegt eine

Verbindung zu dem mit dem Titel gegebenen gattungsübergreifenden Verweis auf die Musik nahe – sind leitmotivische Wiederholungsstrukturen zu erkennen, die ein dichtes Netz von Querverweisen etablieren.

Insbesondere im ersten Teil lässt sich kaum eine kontinuierliche Handlung ausmachen; erkennbar wird zunächst lediglich die Szenerie einer Großstadt – Moskau, wie sich im weiteren Verlauf des Textes zeigt. Die eingangs lediglich typisierend mit ihrer jeweiligen Profession oder auch ihrer Weltanschauung benannten Figuren – darunter ein »Philosoph« (»filosof«), ein »Demokrat« (»demokrat«), ein »Dichter« (»poėt«) – begegnen einander auf einer Abendgesellschaft, deren Beschreibung nicht nur insofern heraussticht, als sie eine vergleichsweise lange zusammenhängende Passage bildet. Hinzu kommt, dass die gesittete, angenehme Atmosphäre schönen, wenn auch lügenhaften Scheins, die der Hausherr bemüht ist, für seine äußerst unterschiedlichen Gäste herzustellen, gar als Vorwegnahme des Reiches Gottes auf Erden bezeichnet wird.[8] Damit ist jene Thematik angeschnitten, die für den weiteren Verlauf der Symphonie prägend wird – nämlich die der Apokalypse, die in diesen herbeigesehnten Zustand münden würde. Zugleich aber – und auch dies nimmt einen prägenden Gestus des Gesamtwerks vorweg – wird dies hier in einer geradezu dekadenten Verkehrung vorgeführt, wenn es ausgerechnet eine bunt zusammengewürfelte Abendgesellschaft voll Lug und Trug ist, die eine Vorahnung der postapokalyptischen Zeiten gewährt. Dass die Großstadtwelt, deren Panorama der erste Teil ausbreitet, ›verkehrt‹ ist, wird zudem von Beginn an zumindest angedeutet. Motive und Attribute, mit denen diese Welt belegt wird, finden sich im Weiteren in vielfacher Variation wiederaufgegriffen, wodurch ihre Bedeutung immer weitere Nuancen und zugleich immer größeres Gewicht erhält. Dies sei an der Anfangsstrophe demonstriert:

> 5 Alle waren blaß, und über allem hing das blaue Himmelsgewölbe; graublau, mal grau, mal schwarz; voll von musikalischer Trübsinnigkeit, ewiger Trübsinnigkeit, mit einem großen Sonnenauge mittendrin.
>
> 6 Von dort gingen Ströme metallischer Gluthitze aus.
>
> 7 Ein jeder entfloh von hier – Gott-weiß-warum und Gott-weiß-wohin; ein jeder fürchtete sich, der Wahrheit ins Auge zu blicken. [wörtlich eigentlich: Ein jeder lief, man weiß nicht wohin und wozu, sich davor fürchtend, der Wahrheit ins Auge zu blicken. I.W.][9]

8 »10. Казалось, Царствие Небесное сошло на землю.« (Belyj: *Simfonija*, S. 108) – »10 Es schien, als ob das Reich Gottes auf Erden erstanden sei.« (Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 50)

9 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 23 – »5. Все были бледны, и надо всеми нависал свод голубой, серо-синий, то серый, то черный, полный музыкальной скуки, вечной скуки, с солнцем-глазом посреди. 6. Оттуда лились потоки металлической раскаленности. 7. Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде.« (Belyj: *Simfonija*, S. 90)

Der fünfte Vers bringt in mehrfacher Hinsicht eine Verdichtung verschiedener Motive: Mit der grau abgetönten Farbpalette, die hier den Himmel kennzeichnet, wird im Medium der Wortkunst die bildende Kunst aufgerufen und noch im selben Satz die titelgebende musikalische Kunst benannt, so dass auf engstem Raum eine Realisierung des Gesamtkunstwerkgedankens entsteht. Zugleich wird ›musikalisch‹ als Attribut von ›skuka‹ (›Trübsinnigkeit‹) eingeführt, was wiederum leitmotivisch vielfach wiederkehrt. Die durch die anfängliche Beschreibung des Himmels motivierte metaphorische Erwähnung der Sonne als Sonnenauge eröffnet einen Ausblick auf jene im weiteren Verlauf dann immer deutlicher prononcierte metaphysische Dimension, zumal dieses Bild mit der eingeschliffenen Metapher ›der Wahrheit ins Auge blicken‹ zwei Verse weiter korrespondiert, die dadurch zusätzlich zu ihrer konventionalisierten Bedeutung zu einer realisierten Metapher wird. Es ist insofern geradezu konsequent, dass nach dieser verdichtenden Passage in der nächsten Strophe der »Dichter« auftritt:

> 1 Der Dichter schrieb ein Gedicht über die Liebe, aber es fiel ihm schwer, den Reim zu finden. So passierte ihm ein Tintenklecks, und als er die Augen zum Fenster erhob, erschrak er vor der himmlischen Trübsinnigkeit.
>
> 2 Ihm lächelte das graublaue Himmelsgewölbe – mit dem Sonnenauge mittendrin.[10]

Diese Strophe schlägt, indem das Misslingen der Anstrengungen des Dichters betont wird, bereits jenen ironisierenden Ton an, der auch im Folgenden die *Symphonie* durchzieht. Bevor ich auf diesen Gestus zurückkomme, mit dem auf der ›inhaltlichen‹ Ebene des Ausgesagten vereindeutigende Sinnbildungsprozesse immer wieder unterminiert werden, seien zunächst jene kompositorischen Verfahren fokussiert, mit denen das Auseinanderstrebende verknüpft und verdichtet wird. So ist das eben zitierte russische Original auf phonetischer Ebene von Wiederholungsfiguren geprägt: ›graublau‹ (›sero-sinij‹), ›[Himmels]gewölbe‹ (›svod‹), ›Sonne‹ (›solnce‹) und ›Trübsinnigkeit‹ (›skuka‹) sind durch Alliteration verbunden. All diese Attribute und Motive wiederum werden mit einem »Märchen« (»skazka«; im Russischen ein Femininum) verbunden, das als weibliche Figur in Erscheinung tritt und die gesamte Komposition hindurch eine gewichtige Rolle spielt. Im ersten Teil ist mit dem Märchen vor allem der Demokrat verbunden, der sich schließlich aus unglücklicher Liebe zu dieser Figur erschießt.

10 Ebd. – »1. Поэт писал стихотворение о любви, но затруднялся в выборе рифм, но посадил чернильную кляксу, но, обратив очи к окну, испугался небесной скуки. 2. Ему улыбался свод серо-синий с солнцем-глазом посреди.« (Belyj: *Simfonija*, S. 90)

Im zweiten Teil tritt ein »groß[er], blond[er] und schwarzäugig[er]« Mann mit »kurze[m] goldene[n] Bart« und dem »Gesicht eines Asketen«[11] als Prophet in Erscheinung,[12] der im dritten Teil dann unter dem Namen Musatov zur Erlösung suchenden Hauptperson wird. Seine apokalyptischen Erwartungen sind ebenfalls mit einer unerfüllten Liebe zu der mit einem Zentauren verheirateten Märchen-Frau verknüpft. In ihr sieht er in seinen Visionen »[d]ie Frau, die in die Sonne gekleidet ist« und »mit ihren Armen […] den heiligen Säugling umfangen [hatte]«,[13] »die Mutter unseres weißen Bannerträgers« im »Kampf mit dem kommenden Tier«.[14] Wie sich am Ende herausstellt, identifiziert er sie fälschlicherweise mit der Mutter des Erwarteten, des »Kind[es] männlichen Geschlechts, dem es obliegen wird, die Völker mit eisernem Zepter zu lenken.«[15] Die apokalyptische Vision fällt in sich zusammen, als er von ihr erfährt, dass ihr Kind ein Mädchen ist: »›Mein Mann und ich kleiden sie als Junge.‹«[16]

Von diesem Ende her gesehen wird die Verbindung der Figur der ›skazka‹ über Alliteration mit der mit Dekadenz und Verfall assoziierten ›skuka‹ (›Trübsinnigkeit‹) und mit der in der ersten Strophe vorgegebenen graublauen Farbpalette verständlich und schließlich auch expliziert:

> 1 »Mir ist langweilig… Dieses Leben befriedigt mich nicht…«
>
> […]
>
> 6 Aber sie [das Märchen] schluchzte da am Fenster und flüsterte: »Es ist langweilig, so langweilig!«[17]

11 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 82 (»8. Он был высокий и белокурый, с черными глазами; у него было лицо аскета.«, Belyj: *Simfonija*, S. 129)

12 Musatovs Äußerungen werden mehrfach in direkter Rede wiedergegeben und dabei nicht nur durch den Duktus und durch Quasi-Zitate aus der Offenbarung des Johannes (die der Übersetzer ins Deutsche, Thomas Menzel, in Fußnoten belegt) als prophetische Rede gekennzeichnet. So heißt es einleitend zu einer seiner längeren Redepassagen: »Пророк говорил:« (Belyj: *Simfonija*, S. 134 – »Der Prophet sprach:«, Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 89).

13 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 133 (»жена, облеченная в солнце, держала в объятиях своих священного младенца«, Belyj: *Simfonija*, S. 163)

14 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 147 (»борьба с Грядущим Зверем« und »священна мать нашего белого знаменосца«, Belyj: *Simfonija*, S. 172f.)

15 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 155 (»Это, конечно, был младенец мужеского пола, которому надлежало пасти народы жезлом железным.«, Belyj: *Simfonija*, S. 178)

16 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 155 (»›Мы с мужем одеваем ее мальчиком‹«, Belyj: *Simfonija*, S. 178) »Das Gebäude brach zusammen« (»Провалилось здание«), heißt es im Anschluss – wobei dies gleichermaßen Kommentar zur jäh unterbrochenen apokalyptischen Vision und deren Wiederaufnahme ist, da direkt darauf erneut Bilder aus der Offenbarung des Johannes evoziert werden. Auch hier also wird eine zirkuläre Struktur etabliert, die den endgültigen Ausweg, den die Apokalypse bringen müsste, eben gerade (noch) nicht bringt.

17 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 172f. – »1. ›Мне скучно… Эта жизнь меня не удовлетворяет…‹ […] 6. А она [сказка] рыдала у окна, шепча: ›Скучно, скучно!‹« (Belyj: *Simfonija*, S. 190)

Hier wird auf eine Weise, die Weststejn mit Techniken musikalischer Variation vergleicht, qua phonetischer Ähnlichkeit das Themenfeld des ›Trübsinns‹ und der ›Langeweile‹ (›skuka‹) mit den inzwischen mit dem Märchen (›skazka‹) assoziierten Bedeutungsfeldern verbunden.[18] Darüber hinaus wird ein Bogen zurück zur anfänglich evozierten Großstadtszenerie geschlagen. Drei ebenfalls durch die Wiederholung von Phrasen miteinander verknüpfte Passagen sind dort einem Mode-Kaufhaus gewidmet, wobei stets der auf und ab fahrende Aufzug sowie der von Zeit zu Zeit ertönende Ausruf »Sčet« (in der Übersetzung: »Kassa«; wörtl.: »Rechnung«) erwähnt werden.[19] Auffallend ist die vertikale Bewegung, die hier einen allein kommerziellen Grund hat, im Kontext der vielfältigen Verweise auf die Erwartung der Apokalypse im Verlauf des Textes jedoch nur umso deutlicher die Absenz einer metaphysischen Dimension in dieser Warenhauswelt hervortreten lässt, zumal der beim ersten Mal »majestätisch und geheimnisvoll«[20] erklingende Ausruf die Assoziation an die Abrechnung beim Jüngsten Gericht erlaubt, bei der es um die Zuordnung zu Himmel (oben) oder Hölle (unten) gehen wird. Bei der dritten Erwähnung dieser Kaufhausszenerie wird explizit das Märchen in ihr verortet, und zwar mit dem Hinweis, sie kaufe dort »allerhand unnütze Kleinigkeiten«, womit ein Topos der mit Ver- und Zerfallserscheinungen verbundenen Dekadenz aufgerufen ist.[21]

Jene anhand der Figur des Märchens beobachtete Verquickung von ernsthafter und burlesker Behandlung findet sich auch bei der apokalyptischen Grundthematik des Werks. Zunächst wird diese mit dem Erklingen eines Horns über der Stadt aufgerufen,[22] bis dieses Motiv schließlich explizit

18 Vgl. Weststejn: *Andrej Belyj's ›Dramatic Symphony‹*, S. 172.

19 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 26, 37, 64 (»›Счет‹«, Belyj: *Simfonija*, S. 92, 99, 118)

20 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 26 [dort: »feierlich und erhaben«] (»величаво и таинственно«, Belyj: *Simfonija*, S. 92).

21 »1. Сказка покупала себе безделушки. Толпы барынь, барышень и мужчин спешили из отделения в отделение. 2. Лифт работал вовсю; человек в вагончике с остервенением летал вдоль четырех этажей. 3. То тут, то там раздавался металлический возглас: ›Счет‹.« (Belyj: *Simfonija*, S. 118 – »1 das Märchen kaufte sich allerhand unnütze Kleinigkeiten. Massen von Damen, Fräulein und Herren eilten von einer Abteilung des Kaufhauses in die nächste. 2 Der Lift fuhr rasend schnell; der Mann in der Kabine flog rasend an vier Etagen vorbei. 3 Mal hier, mal dort ertönte der metallische Ruf: ›Kassa‹.«, Belyj: *Zweite Symphonie*, S. 64)

22 »7. Если у кого был тонкий слух, то он мог бы услышать вдалеке призывный звук рога.« (Belyj: *Simfonija*, S. 124) – »7 Wer ein feines Gehör hatte, der konnte aus der Ferne den rufenden Ton eines Hornes wahrnehmen.« (Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 74) »1. Ночью особенно явственно раздавался звук рога над спящей Москвой.« (Belyj: *Simfonija*, S. 126) – »1 Nachts vernahm man den Ton des Horns über der schlafenden Stadt Moskau besonders deutlich.«, Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 77)

mit dem kurze Zeit zuvor verstorbenen Philosophen Vladimir Solov'ev in Verbindung gebracht wird, der nachts über die Dächer Moskaus schreite und in besagtes Horn stoße.[23] Äußerst ironisch wird aber auch auf die zur Entstehungszeit des Werks anzutreffenden Mystiker und Propheten und ihre Apokalypse-Erwartungen verwiesen.

2. Sinnschichten und -bewegungen

Beobachten lassen sich also zwei die Symphonie prägende Sinnbewegungen, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen: einerseits eine Bündelung vielfältig aufgeladener Einzelmotive durch Wiederholungen, andererseits eine ironische Unterminierung der aufgerufenen Apokalypse-Thematik. Belyj selbst äußert sich in einem kurzen »Anstelle eines Vorworts«

23 »4. На крышах можно было заметить пророка. 5. Он совершал ночной обход над спящим городом, усмиряя страхи, изгоняя ужасы. […] 7. Это был покойный Владимир Соловьев. […] 9. Иногда он вынимал из кармана крылатки рожок и трубил над спящим городом. 10. Многие слышали звук рога, но не знали, что это означало. 11. Храбро шагал Соловьев по крышам. Над ним высыпали бриллианты звезд.« (Belyj: *Simfonija*, S. 135 – »4 Auf diesen Dächern [Moskaus] konnte man einen Propheten bemerken. 5 Er vollzog seinen nächtlichen Rundgang über der schlafenden Stadt, besänftigte die Ängste und verscheuchte die Schrecken. […] 7 Das war der verstorbene Wladimir Solowjow. […] 9 Bisweilen nahm er aus der Manteltasche ein Horn heraus und stieß über der schlafenden Stadt in dieses Horn. 10 Viele hörten den Ton des Hornes, aber sie wußten nicht, was das zu bedeuten hatte. 11 Wacker schritt Solowjow über die Dächer. Über ihm waren wie Brillanten die Sterne ausgeschüttet.«, Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 90f.; Übers. mod., I.W.)

Obwohl Belyj Solov'ev sehr schätzte und mit dessen Neffen befreundet war, enthält auch die Schilderung Solov'evs als über die Dächer schreitender Prophet eine ironische Tonlage. Es handelt sich dabei insofern tendenziell auch um eine Selbstparodie, als die Figur des ›ernsthaften‹ Propheten Musatov Züge Belyjs selbst sowie seines Freundes Nikolaj Solov'ev trägt. Vgl. zur ironischen Kompromittierung des Mystizismus, die zugleich Selbstparodie ist, Lavrov (*U istokov tvorčestva*, S. 20–24). Sowohl die eschatologischen Visionen wie die Beschäftigung mit mystischen Schriften seien zu den biographisch bezeugten Ausgangspunkten der 2. Symphonie zu rechnen. Allerdings werde die eigene Lektüre und Auseinandersetzung mit der Mystik im Zuge der Selbstparodierung komisch dargestellten Figuren in den Mund gelegt. Im Anschluss an Lena Szilárd, die »Verspottung und Glaube« als »die beiden Seiten der Beziehung des Poeten zu jeglicher ihn anziehender Idee, zu seinem eigenen *Ich*« (»насмешка и вера – две стороны отношения поэта к любой влекущей его идее, к своему собственного Я«, Lena Szilárd: *O strukture*, S. 318) benannt hatte, erkennt Lavrov (ebd., S. 23) in diesem Gestus wiederum eine Orientierung Belyjs an Solov'ev und dessen Idee der Zweieinigkeit (»dvuedinstvo«), zumal dieser in dem Gedicht *Tri svidanija* (*Drei Begegnungen*) seine Suche nach Sophia als weiblicher Verkörperung der Weisheit selbst ironisch eingekleidet hatte. Vgl. zu den biographischen Hintergründen und dem Nebeneinander von ernsthafter Vertiefung und Parodie mystizistischer Themen bei Belyj auch Chmel'nickaja (*Literaturnoe roždenie*, v.a. S. 115–124). Keys (*Bely's Symphonies*, S. 23) identifiziert die Angst vor dem falschen Messianismus, die auch das eigene theurgische Unterfangen einschloss (so S. 26), als eines von Belyjs Hauptthemen.

(»Vmesto predislovija«) vorangestellten Text zu verschiedenen Arten von Sinn, die die *Symphonie* mit ihrer besonderen Form generiere:

> Die Einzigartigkeit in der Form der vorliegenden Arbeit verpflichtet mich zu einigen erklärenden Worten:
>
> Dieses Werk vereinigt drei Sinnebenen: eine musikalische, eine satirische und außerdem eine ideell-symbolistische. Zum ersten ist es eine Symphonie, deren Anliegen im Ausdruck einer Reihe von Stimmungen besteht; sie sind miteinander durch die Grundstimmung verbunden (durch die innere Verfassung bzw. die Tonart). Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit einer Untergliederung in Sätze, in Abschnitte und in Verse (welche den musikalischen Themen entsprechen). Die gelegentliche Wiederholung einiger musikalischer Themen unterstreicht diese Gliederung.
>
> Die zweite Sinnebene ist die satirische: hier werden einige Übertreibungen des Mystizismus vorgeführt. […]
>
> Schließlich wird dem aufmerksamen Leser hinter der musikalischen und der satirischen Sinnebene vielleicht auch die ideelle deutlich, die, obwohl dominant, weder die Aussage der musikalischen noch die der satirischen stört. Die Vereinigung aller drei Sinnebenen in einem Abschnitt oder innerhalb eines Verses führt zum Symbolismus…[24]

Was Belyj hier als musikalischen Sinn bezeichnet, lässt sich auf jene Verfahren der variierenden Wiederholung von Lauten oder Lautfolgen, Motiven und ganzen Passagen beziehen, von denen das Werk trotz aller Disparatheit deutlich geprägt ist und strukturiert wird. Die im Unterschied dazu eher auf einer ›inhaltlichen‹ Ebene angesiedelte Parodierung mystizistischer »Menschen und Ereignisse« (»к людям и событиям«), die bei einer »aufmerksamer[en]« (»внимательнее«) Beobachtung der »eigene[n] Umgebung« (»к окружающей действительности«), wie Belyj sie empfiehlt,[25] deutlich werden, entspricht dem subversiven Gestus des Textes, den Belyj als satirisch bezeichnet. Gemeint sind damit offenbar zunächst allein jene Komponenten des Textes, die vorschnellen Sinngebungen im Zeichen eines

24 Belyj: *Zweite Symphonie*, S. 22. – »Исключительность формы настоящего произведения обязывает меня сказать несколько пояснительных слов.

Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во-первых, это – симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение.

Второй смысл – сатирический: здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма. […]

Наконец, за музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла. Совмещение в одном отрывке или стихе всех трех сторон ведет к символизму…« (Belyj: *Simfonija*, S. 89)

25 So in der ausgelassenen Passage des Vorworts, ebd.

grassierenden Mystizismus entgegenstehen. Aber auch diese, einen allzu wohlfeilen Sinn unterminierende Ebene ist noch nicht die letzte. Denn Belyj spricht von insgesamt drei Sinnebenen, also noch von einer weiteren, die den beiden deutlich erkennbaren übergeordnet ist und die er programmatisch als symbolistische bezeichnet.[26] Sie, so lässt sich aus den Aussagen folgern, ergibt sich erst aus der Dynamik, in die die Einzelmomente aufgrund ihrer strukturellen Anordnung versetzt werden.[27]

Zunächst handelt es sich bei der von Belyj als ›musikalisch‹ apostrophierten Sinnbildungsschicht des Werks im Grunde um jene Verfahren abwandelnder Wiederholung und Parallelisierung, die Roman Jakobson in seiner Projektionsthese als grundlegend für Poetizität bzw. darüber hinausgehend für Literarizität im Allgemeinen beschrieben hat.[28] Innerhalb der Literatur lassen sie sich sehr deutlich in der Lyrik anhand von Figuren variierender Wiederholung auf phonetischer Ebene beschreiben[29] – also jener klanglichen Ebene, auf der ein Vergleich mit der Musik am nächsten liegt. Sie sind aber nicht allein auf diese Ebene beschränkt, wie sich an Belyjs zwischen Poesie und Prosa angesiedelter *Symphonie* wiederum besonders deutlich zeigt. Letztlich ließe sich Jakobsons Poetizitätstheorem weiten zu einem Artifizialitätstheorem: Die kunstvolle Anordnung des Materials auf der Grundlage variierender Wiederholung ist in jedem Medium Kennzeichen eines künstlerischen Umgangs mit ihm. In der Musik als nicht-referentieller Kunst wird sie lediglich in besonderem Maße sinnfällig. Metaphorisch – und mit Anleihe aus dem Bereich der Musik – gesprochen sind es auch in

26 Symbolistisch im etymologischen wie konzeptionellen Sinne ist diese Auffassung, insofern hier die ungewohnte Zusammensetzung (gr. ›συμβάλλειν‹ – ›zusammenwerfen, zusammenbringen‹) des Disparaten, also desjenigen, das wie das von Gastfreunden ausgetauschte (Er-)kenn(ungs)zeichen, das in der griechischen Antike zunächst als Symbol bezeichnet wurde, auseinandergebrochen ist, auf die zugrundeliegende bzw. wiederzuerlangende Einheit und Ganzheit verweist und – theurgisch gewendet – deren (Wieder-)Vollzug zu initiieren vermag. (Vgl. zur Begriffsgeschichte: Hamm: *Symbol*, v.a. S. 805–810.) Zur adventistischen Auffassung der Figuration von Wiederkehr vgl. Hansen-Löve: *Apokalyptik und Adventismus*: »Die von Nietzsche adaptierte mythologische und philosophische Konzeption der ewigen Wiederkehr als kosmogonisches und existentielles Prinzip […] kippt in der Apokalyptik um zum Prinzip der ›Wiederkehr des Ewigen‹ im Rahmen des Zeitlichen, der Welt- und Lebenszeit.« (S. 260) In diesem Zusammenhang auch sei es zu sehen, dass Belyj das Mythologem der Wiederkehr in seinen Symphonien als konstruktives Prinzip realisiert.

27 Hier ergibt sich eine typologische Verwandtschaft zum romantischen Ironie-Konzept, das ebenfalls nicht auf Sinnzerstörung im Modus der Satire zielt, sondern »zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, […] auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben[d]« einseitige und einsinnige Positionen hinterfragt, ohne doch die Bewegung der Sinnsuche selbst unterbrechen zu wollen. (Schlegel: *Athenäums-Fragmente*, S. 182)

28 Jakobson: *Linguistik und Poetik*.

29 Vgl. Jakobsons Beispiel für die poetische Funktion »I like Ike« (ebd., S. 93).

der Literatur Klangräume, die so geschaffen werden, und zwar nicht nur durch das Ertönen und gleichzeitige (erinnerte) Mit-Tönen gleicher oder ähnlicher Klänge (Töne in der Musik, Phoneme in der Wortkunst), sondern auch ganzer Motive oder Motivabfolgen, denen in der Wortkunst dann auch einzelne Wörter (wie ›skuka‹ oder ›sinij‹, s.o.) entsprechen und die dabei durch ihre Verwendung in immer neuen Kontexten eine zunehmende semantische Aufladung erfahren.[30]

Interessant ist nun, dass jenes zentrale Motiv der Apokalypse, das in Belyjs Symphonie immer wieder anklingt bzw. auf das sie zuzusteuern scheint, nicht wirklich aus- bzw. in musikalischer Terminologie gesprochen durchgeführt wird. Der Thematik durchaus angemessen, kann die Apokalypse selbst nicht konkret dargestellt und realisiert werden, der Text kann lediglich auf ihre Potentialität verweisen. Gerade in dieser Hinsicht nun aber gewinnt die non-referentielle Kunst der Musik noch weitere Attraktivität. Über die strukturelle Anleihe hinaus, die Belyj mit der vielfältigen Verwendung von Leitmotiven ganz offensichtlich bei der Musik nimmt, geht es um die Möglichkeit der Musik, in der Klanggebärde auf etwas zu verweisen, das nicht zu benennen ist – und zwar weder benannt werden kann noch muss. Gerade wegen ihres nur im Vollzug der musikalischen Form sich aussprechenden Charakters ist die Musik als Medium attraktiv für Belyjs apokalyptische Weltsicht. Wenn denn Kunst jenen apokalyptischen Zustand (mit) herbeischaffen kann, worauf Belyjs Hoffnung wie Verzweiflung sich offensichtlich richtet, dann aufgrund des ihr zugrundeliegenden Schaffensprinzips der ›poiesis‹, das eben keineswegs der Referentialität – schon gar nicht im Sinne irgendeiner Widerspiegelung der Wirklichkeit – bedarf, sondern in ihrem schöpferischen Gestus auf die Möglichkeit der Überwindung

30 Roger Keys hat in seiner Untersuchung zu allen vier Symphonien Belyjs die Verwendung der Leitmotivik verfolgt. Besonders die vierte zeichnet sich demnach durch eine extreme Dichte an Wiederholungen aus, die zwar zu einer »curious interpenetration of all in everything« (S. 47) führten, wobei die Referenz aber immer weiter in den Hintergrund trete: So entstehe »a work, that was as distant from genuine fiction as it was close to hermetic poetry« (S. 46). Interessanterweise fasst Keys diese a-narrative Tendenz mit der Metapher des Räumlichen: »This is ›spatial form‹ taken to its ultimate – the destruction of all effective syntagmatic links in the development of the narrative.« (S. 47) Während diese Tendenz in der vierten Symphonie so weit getrieben ist, dass kaum noch Bedeutung zu erschließen sei, habe in der zweiten die Art und Weise des Umgangs mit Leitmotivverfahren semantische Qualität. »What I have really been writing about is the way certain kinds of (by definition, nonmusical) meaning are produced in Bely's work, and since for the most part he succeeds in avoiding direct authorial comment in the *Second Symphony*, the key to its symbolic significance beyond the empirical plane is likely to be found in the author's handling of the work's leitmotif or image system.« (S. 51) In welchem Maße die Sinnkonstitution von Belyjs *Zweiter Symphonie* gerade in einem solchen Gestus begründet liegt, in einer Bewegung, die der Text initiiert, und in welchem Maße hierin die eigentliche Inspiration seitens der Musik liegt, versuche ich im Folgenden zu zeigen.

und Neugestaltung der Wirklichkeit allein zu verweisen vermag. In diesem Punkt treffen sich poietische und eschatologisch-apokalyptische Denkfigur, abgewonnen der non-referentiellen, a-mimetischen Kunst der Musik.

3. Der Topos der Musik als Ausdruck des Unsagbaren in Belyjs Überlegungen zu den *Formen der Künste* (*Formy iskusstva*)

Was Belyj aus dem musikästhetischen Diskurs – oder eher: aus dem Nachdenken über ›das Musikalische‹ – übernimmt, steht in Zusammenhang mit dem seit der Romantik virulenten Unsagbarkeitstopos, mit der Vorstellung also, die Musik – und dabei ist immer die reine Instrumentalmusik gemeint – könne etwas ausdrücken, was mit den Mitteln der Sprache nicht zu sagen ist. Sie kann dies – und das ist das Paradox, auf dem all diese Vorstellungen aufbauen – gerade, weil sie non-referentiell ist. Unterschiedlich allerdings sind die Füllungen dieses Grundgedankens, wenn es um die Frage geht, *auf welche Weise* Musik das kann. Für Schopenhauer, den Belyj in seinem Aufsatz *Formy iskusstva* recht ausgiebig erwähnt und auf dessen Argumentation für ein Primat der Musik in der Hierarchie der Künste Belyj die seine dort – zumindest auf den ersten Blick – aufbaut, war die Musik unmittelbarer Ausdruck des Willens und stellte deshalb die höchste der Kunstarten dar. Belyj skizziert in seinem Aufsatz in teilweiser Übernahme von Begrifflichkeiten und Denkfiguren Schopenhauers eine aufsteigende Linie von der dreidimensionalen Architektur und Bildhauerei über die zweidimensionale Malerei bis hin zur allein in der vierten Dimension der Zeit verlaufenden Musik mit der Poesie (die in dem Aufsatz durchgängig als Oberbegriff für Literatur steht) als vorletztem Verbindungsglied zwischen der noch auf den Raum bezogenen Malerei und der in der Zeit sich entfaltenden Musik. Die Abnahme der Dimensionen wird dabei als zunehmende Befreiung von und Überwindung einer Gebundenheit an die Wirklichkeit verstanden.[31]

31 Vgl. Belyj: *Formy iskusstva*, v.a. S. 95–100. »И действительно, возможность изображения смены представлений – существенная черта поэзии. Представление невозможно без пространства. Смена представлений предполагает время. Поэзия, изображая и представления, и смену их, является узловой формой искусства, связующей время с пространством. Причинность, по Шопенгауеру, – узел между временем и пространством. Причинность играет большое значение в поэзии. В этом смысле предметом изображения поэзии является уже не та или иная черта действительности, а вся действительность.« (ebd., S. 98 – »Und tatsächlich ist die Möglichkeit der Abbildung des Wechsels von Vorstellungen ein Wesenszug der Poesie. Eine Vorstellung ist unmöglich ohne Raum. Der Wechsel von Vorstellungen setzt Zeit voraus. Die Poesie, indem sie sowohl Vorstellungen wie ihren Wechsel

Dennoch bleibt Kunst für Belyj grundsätzlich auf die Wirklichkeit bezogen: »Kunst stützt sich auf die Wirklichkeit. Nachbildung der Wirklichkeit ist entweder ihr Ziel oder ihr Ausgangspunkt«,[32] beginnt er seinen Aufsatz. Da es aber unmöglich ist, die Wirklichkeit in all ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit und außerdem in dem beständigen Wandel der Vorstellungen, in denen sie uns erscheint, wiederzugeben, geht »mit der Übersetzung der Wirklichkeit in die Sprache der Kunst […] eine gewisse Überarbeitung einher. Diese Überarbeitung, die ihrem inneren Sinn nach Synthese ist, führt zur Analyse der umgebenden Wirklichkeit.«[33] Hier setzt Belyj zunächst den grundlegenden Unterschied zwischen den räumlichen Künsten der Architektur, Bildhauerei und Malerei auf der einen Seite, die einzelne Objekte in ihrer Dreidimensionalität bzw. im Fall der Malerei größere Ansichten in der Fläche, immer jedoch als Momentaufnahme wiederzugeben vermögen, und den Künsten der Poesie und der Musik, die sich demgegenüber auf den Wandel der Vorstellungen in der Zeit konzentrieren. Kunst ist in ihrer Nachbildung der Wirklichkeit dieser gegenüber also immer defizitär und kann sich entweder auf einen Ausschnitt des Raums konzentrieren oder auf den Wandel in der Zeit. Hier ist die Musik dann die höchste zu erreichende Kunstform: Anders als die Poesie, die den Wandel von Vorstellungen von der Wirklichkeit basierend auf den Prinzipien der Kausalität oder Motivation darstellt, ist die Musik allein Wandel – völlig losgelöst von solchen auf die Wirklichkeit bezogenen und ihr entnommenen Prinzipien. Während die Poesie in ihrer Bewegung in der Zeit noch bedingt, begrenzt und verursacht bleibe, sei die Musik die Kunst der »unursächlichen, unbedingten Bewegung«.[34]

Hervorheben möchte ich an dieser Bestimmung vor allem den Gedanken der Bewegung, den Belyj bei dem Musikästhetiker Hanslick finden bzw. bestätigt finden konnte. Damit folge ich einer Spur, auf die Dmitrij Tschižewskij bereits 1971 in seiner Einleitung zur Re-Edition von Belyjs vier

darstellt, ist eine Knotenform der Kunst, die Raum und Zeit verbindet. Die Kausalität ist laut Schopenhauer der Knoten zwischen Zeit und Raum. Die Kausalität spielt in der Poesie eine große Rolle. In diesem Sinne ist Gegenstand der Darstellung der Poesie nicht mehr dieser oder jener Zug der Wirklichkeit, sondern die gesamte Wirklichkeit.«)

32 »Искусство опирается на действительность. Воспроизведение действительности бывает или целью искусства, или точкой отправления.« (Belyj: *Formy iskusstva*, S. 90)

33 »Перевод действительности на язык искусства […] сопровождается некоторой переработкой. Эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезом, приводит к анализу окружающей действительности.«, ebd.

34 »Если музыка – искусство беспричинного, безусловного движения то в поэзии это движение обусловленно, ограниченно, причинно.« (ebd., S. 91 – »Wenn die Musik die Kunst der unursächlichen, unbedingten Bewegung ist, dann ist in der Poesie diese Bewegung bedingt, begrenzt, ursächlich.«)

Symphonien verwiesen hatte. Tschižewskij ging sogar so weit zu behaupten, dass es trotz der deutlichen Bezüge des Aufsatzes auf Schopenhauer weniger klar sei, ob dem eine direkte Lektüre Belyjs zugrunde lag, wohingegen Belyj die Lektüre Hanslicks in seiner Autobiographie *Na rubeže dvuch stoletij* [1930] explizit erwähnt.[35] Hinzu kommt, dass Belyj in *Formy iskusstva* auf Hanslick nicht nur verweist, sondern sogar in Übersetzung aus dessen einschlägiger Schrift *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854) zitiert (allerdings ohne den Titel zu nennen).

Auch Hanslicks Position ist innerhalb der bereits angesprochenen Diskussionen um den eigentlich paradoxen Topos von der referenzlosen Kunst der Instrumentalmusik als Tonsprache zu verorten. Allerdings wendet Hanslick sich vehement gegen die Vorstellung, Musik drücke Gefühle aus – und damit einen außerhalb ihrer selbst liegenden und durch die Sprache nicht artikulierbaren Inhalt, womit sie der Sprache in ihrer Eigenschaft als Vermittlungsmedium analog, aber auf einen durch die Sprache nicht fassbaren Gegenstandsbereich bezogen wäre. Vielmehr lautet die Hauptthese seiner Abhandlung: »Fragt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen.«[36] Belyj referiert: »›Wenn man fragt, was … mit dem Material der Töne auszudrücken ist, so ist zu antworten: *musikalische Ideen*‹, sagt Hanslick.«[37] Während Belyj dieses Zitat also recht wörtlich übersetzt, verfährt er bei dem folgenden Kerngedanken aus Hanslicks Argumentation wesentlich freier:

> *Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik. Die Formen, welche sich aus *Tönen* bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzungen eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist. Das Componiren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material.[38]

Hier ist es insbesondere der Gedanke der Bewegtheit, den Belyj von Hanslick übernimmt, wenn er sie zum Wesensmerkmal der Musik erklärt: »[…] jede Kunstform hat als Ausgangspunkt die Wirklichkeit und als Endpunkt – die Musik als reine Bewegung.«[39]

35 »Замечательно: когда потом я читал трактат Ганслика ›О прекрасном в музыке‹, то я нашел в нем ощущения детства отвлеченно оформленными.« (Belyj: *Na rubeže*, S. 215) Tschižewskij (*Andrej Belyjs »Symphonien«*, S. XI) verweist auf die Originalausgabe von 1930 (Moskva, Leningrad: Zemlja i Fabrika), dort S. 209.

36 Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 32.

37 »›Если спросят, что выражать… материалом звуков, надо ответить: *музыкальные идеи*‹, – говорит Ганслик.« (Belyj: *Formy iskusstva*, S. 100)

38 Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 34f.

39 »[…] всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным – музыку, как чистое движение.« (Belyj: *Formy iskusstva*, S. 93)

Carl Dahlhaus hat in seinen Studien zur klassischen und romantischen Musikästhetik[40] plausibel gemacht, warum ein solches Formverständnis, das schließlich auf alle Künste bezogen wurde, zunächst gerade in Bezug auf die sogenannte – und im theoretischen Diskurs dann einzuholende – absolute Musik entwickelt wurde:

> Die Formästhetik, die eine musikalische oder dichterische Form als Wesensform, als einen im Material sich ausprägenden geistigen Prozeß begriff, statt sie als bloße Erscheinungsform eines Inhalts abzutun, ist am frühesten und nachdrücklichsten in der Theorie der Instrumentalmusik formuliert worden, weil die absolute Musik einzig als Form überhaupt ihr Dasein ästhetisch zu rechtfertigen vermochte. Die gegenstands- und funktionslose und als bloße »Sprache der Empfindungen« nur partiell faßliche Instrumentalmusik brauchte, um nicht als angenehmes, aber leeres Geräusch zu erscheinen, eine legitimierende Doktrin, die vom Gedanken der Wesensform, der »Energeia«, des »sich von innen heraus gestaltenden Geistes« (Hanslick, S. 34) ausging.[41]

Mit diesem Formverständnis im Hintergrund nun lässt sich das metapoetische Vorwort, das Belyj seiner *Symphonie* vorangestellt hat, leichter und adäquater verstehen: Die symbolistische dritte Sinnebene, von der er dort spricht, ginge dann erst aus der Überbietung sowohl der »musikalischen« Ebene – also jenes nicht-referentiellen Verweissystems, das der Text etabliert – als auch der »satirischen« – also der parodierenden In-Frage-Stellung beinahe aller dargestellten Positionen, insbesondere der überzogen mystizistischen – hervor; und zwar in einer Bewegung, die beide miteinander in Verbindung bringt, ohne sie zu einem endgültigen Sinn vereinigen zu können. Die Apokalypse, vor allem als heilsgeschichtliche Erlösung, auf die der Text zuläuft und hofft, lässt sich nicht darstellen, ohne sie ins Lächerliche herabzuziehen und damit zu genau der heillosen Banalität, die doch gerade überwunden werden soll. In diesem Sinne ist der Text, wie L.V. Pavlova gezeigt hat, eine ›parodia sacra‹, die die falschen Heiligen verlacht, um so indirekt auf das nicht darstellbare Heilige zu verweisen.[42] Nur wenn er selbst sich in beständiger Bewegung hält, kann er mit seinen genuin ästhetischen Mitteln jene theurgische Bewegung initiieren, auf die er zielt. Auch deshalb bedarf er der ›Mitarbeit‹, des Weiter-Schaffens – und nicht nur des passiven Nachvollzugs – durch den Rezipienten.

40 Vgl. v.a. Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik* und *Klassische und romantische Musikästhetik*.

41 Dahlhaus: *Idee der absoluten Musik*, S. 150; zitiert ist Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*.

42 Pavlova geht detailliert dem parodistischen Gestus des Textes nach und setzt die derart dargestellten Figuren zu ihren realen Vorbildern in Beziehung: »images of the author's teachers (Nitsche [sic!], Vl. Soloviev, Dostoevsky) and friends (S. Soloviev, A. Petrovsky)« (L.V. Pavlova: *Parodia sacra*, S. 28). Ähnlich hatte auch Chmel'nickaja (*Literaturnoe roždenie*, v.a. S. 120) auf die Ambivalenz von Belyjs Selbstverständnis als Dichter hingewiesen: Der Poet ist Prophet und Verrückter in der Tradition der Narren in Christo zugleich.

Die an Hanslick anschließende Auffassung von Musik als Bewegung, die Belyj in seinem kunsttheoretischen Essay darlegt, erweist sich insofern als prägend auch für die Poetik seiner Prosasymphonie: Durch die leitmotivischen Verknüpfungsverfahren wird einerseits ein dichtes Netz von Verweisen gewebt, andererseits werden übertriebene Formen von Mystizismus und Apokalyptik parodiert, ohne doch ihren Grundimpuls einer angespannten Erwartungshaltung zu desavouieren. Der Text ist insofern weder leeres Formspiel noch Verkündung einer heilsgeschichtlichen Wahrheit, sondern initiiert eine nicht still zu stellende Sinn-Bewegung.

4. Dynamisches Kunstverständnis

Belyjs Titelwahl zeugt davon, wie die Bezugnahme der Wortkunst auf die Tonkunst, die in der Romantik einen ersten Höhepunkt erfahren hatte, für den Symbolismus eine erneute Virulenz entfaltet, insbesondere der Topos von der Musik als Ausdruck des Unsagbaren. Allerdings wäre dieser von E.T.A. Hoffmann (vor allem in seiner Beethoven-Rezension)[43] besonders prägnant geäußerte Gedanke missverstanden, wenn man ihn dahingehend deutete, dass die Musik, anders eben als die Wortkunst, das Unsagbare mit ihren Mitteln direkt sagen könne. Sie kann lediglich bzw. vielmehr – und zwar durch ihr komplexes Wechselspiel – auf es verweisen. Was nicht nur Hoffmann, sondern auch andere der Musik verfallene Romantiker in ihrer Beschäftigung mit dieser zu gewinnen wussten, ist ein Gespür für die semantische Qualität der Form, für Sinnbezüge, die jenseits einer explizit ausgesprochenen Bedeutung durch Äquivalenzen – durchaus im Jakobson'schen Sinne als Parallelen und Oppositionen – entstehen und als ein unabschließbares Wechselspiel in Gang gesetzt werden.

Wie dann – quasi in einem weiteren Schritt und auf einer höheren Ebene – die Tatsache, dass Wortkunst mit bedeutungshaltigem Material operiert, doch wieder Gewicht erhält, hat Winfried Eckel in seiner Arbeit zur Bezugnahme der Literatur der Moderne auf die Musik vor allem am Beispiel des französischen Symbolisten Mallarmé gezeigt, aus dessen Schriften zur Musik sich folgendes Verständnis herauslesen lässt:

43 »Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.« So Hoffmann im Vorspann zu seiner Rezension von Beethovens 5. Symphonie (*Sinfonie pour […] No. 5*, S. 532) – eine Passage, die er später auch in die Reflexion zu *Beethovens Instrumentalmusik* (S. 52) übernahm, die er in die *Fantasiestücke in Callots Manier* integrierte.

> Das, was die Musik vermag, vermag die Literatur […] auch, und sie kann es sogar besser. Denn ihre Figurationen sind immer schon Figurationen von sinnhaftem Material. Bedürfen Tonfigurationen einer von außen kommenden Auslegung, vermögen Wortfigurationen sich in gewissem Maße selbst auszulegen.[44]

Mallarmé stifte ein Bezugsnetz zwischen den Wörtern, aus dem das Gemeinte, aber nicht direkt Gesagte sich in einem durch die Bezüge gelenkten Schaffensakt des Lesers nach und nach erschließen lasse.[45] Wichtig ist dabei der dynamische Literaturbegriff, der sich am Vollzug der Sinnbewegung und nicht an einem festgefügten Ergebnis orientiert. Eckels Hauptthese zufolge lässt sich die Verbindung zwischen den beiden Künsten Literatur und Musik nämlich an der Transformation des der Rhetorik entstammenden Begriffs der (ausschmückenden) Figur in den ästhetisierten der Figuration verdeutlichen.[46] Dies kann er historisch überzeugend zeigen, weil auch die Herausbildung der Hanslick'schen Formästhetik eine Reaktion darauf war, dass die noch von der Rhetorik geprägte Affektenlehre, die musikalischen Figuren den Ausdruck bestimmter Affekte zugeschrieben hatte, obsolet geworden war. In der Musik und in der Literatur vollzieht sich »verstärkt seit der Romantik« eine Dynamisierung, die Eckel exemplarisch an Texten E.T.A. Hoffmanns, Novalis' und schließlich Mallarmés verfolgt:

> Wie ähnlich bereits für Novalis bedeutet Lesen für Mallarmé nicht einfach nur den Nachvollzug einer vorgegebenen Figur, sondern den Prozess einer Figuration im Sinne einer prinzipiell unabschließbaren Figur*bildung*, an der der Leser aktiv beteiligt ist und die zu durchaus unterschiedlichen und niemals endgültigen Figuren führen kann.[47]

Ein solcherart dynamisches Verständnis vom Sinnbildungsprozess, den der literarische Text anstößt, ließe sich nun mit jener »symbolistischen« Sinnschicht in Verbindung bringen, die Belyj im Vorwort zu seiner Symphonie proklamiert. Zwar setzt Belyj in seinem Aufsatz die Musik in der Hierarchie der Künste als allein in der Zeit sich vollziehende Kunst an die höchste Stelle. Die Literatur bzw. in seiner Diktion die Poesie aber hat als Bindeglied zwischen den räumlichen Künsten und der zeitlichen Kunst[48]

44 Eckel: *Ut musica poesis*, S. 304f.

45 Vgl. ebd., S. 266f. Eckel stellt diesen Zugang Mallarmés in typologischer Hinsicht dem Verlaines gegenüber, für den die Nicht-Referentialität der Musik Anlass für ein assoziatives Anspielen mittels euphonischer Figuren auf ein mit Worten nicht Sagbares sei. Zwar bringt auch Belyj in *Formy iskusstva* das geradezu obligatorische Verlaine-Zitat »De la musique avant toute chose/ De la musique avant et toujours…«; doch weist Belyjs Zugang eher Ähnlichkeiten mit dem Mallarmés auf.

46 Vgl. Eckel: *Ut musica poesis*, S. 411f.

47 Ebd., S. 412f.

48 »Итак, поэзия – узловая форма, связующая время с пространством.« (Belyj: *Formy iskusstva*, S. 91 – »Somit ist die Poesie die Zeit und Raum miteinander verbindende Form.«)

eine mindestens ebenso wichtige Stelle inne. Sie kann und soll nämlich zwischen beiden Dimensionen vermitteln. Übersetzt in Belyjs apokalyptisches Denken heißt das, dass sie vermitteln kann zwischen dieser heillosen Welt, die ihren Ausdruck in der chaotischen Verteilung der Gegenstände im Raum findet (dies bildet v.a. der erste Teil der Symphonie ab und zeigt doch zugleich durch die Parallel- und Wiederholungskonstruktionen bereits eine auf Erlösung weisende Perspektive von Bezugsmöglichkeiten) – und der Ewigkeit: einer Überwindung nicht nur der irdischen Dimension des Raums, sondern auch der Zeit (diese Perspektive wird zwar in den apokalyptischen Visionen mehrfach realisiert, muss aber auch immer wieder zurückgenommen werden, weil sie in dieser Welt nicht darstell- und realisierbar ist). Nüchterner gefasst, kommt die non-referentielle Kunst der Musik, die sich durch Bewegtheit in der Zeit auszeichnet, der erstrebten ewigen Wiederkehr bzw. Wiederkehr des Ewigen[49] zwar am nächsten, die Umsetzung dieses Prinzips in der (immer auch) referentiellen Kunst der Literatur aber erst ermöglicht es, diese Perspektive überhaupt zu benennen – wenn auch nur ex negativo im Modus der Parodie.

Literaturverzeichnis

Belyj, Andrej: *Masterstvo Gogol'ja* [1934]. Hg. u. Einl. Dmitrij Tschižewskij. Nachdr. d. Ausg. Moskau 1934 (= Slavische Propyläen, Bd. 59). München: Fink 1969.

Belyj, Andrej: *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)* [1902]. In: ders.: *Simfonii*. Hg. u. Einl. Aleksandr V. Lavrov. Leningrad: Chudožestvennaja literatura 1991, S. 89–193.

Belyj, Andrej: *Formy iskusstva* [1902]. In: ders.: *Simvolizm kak miroponimanie*. Moskva: Respublika 1994, S. 90–105.

Belyj, Andrej: *Na rubeže dvuch stoletij* [1930]. Hg. Aleksandr V. Lavrov. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1989.

Belyj, Andrej: *Die Zweite Symphonie, die Dramatische*. Aus d. Russ. v. Thomas Menzel. Ostfildern: Edition Tertium 1995, S. 21–178.

Chmel'nickaja, Tamara: *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*. In: *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva. Stat'i, vospominanija, publikacii*. Hgg. St. Lesnevskij, Al. Michajlov. Moskva: Sovetskij pisatel' 1988, S. 103–130.

Cioran, Samuel D.: *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*. The Hague, Paris: Mouton 1973.

Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik* [1978]. In: ders.: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Hg. Hermann Danuser. Bd. 4 (*19. Jahrhundert I. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien*). Laaber: Laaber 2002, S. 9–126.

Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik* [1988]. In: ders.: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Hg. Hermann Danuser. Bd. 5 (= *19. Jahrhundert II. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien*). Laaber: Laaber 2003, S. 393–850.

49 Vgl. dazu Hansen-Löve: *Apokalyptik und Adventismus*, S. 260.

Hamm, Heinz: *Symbol*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. Karl-Heinz Barck. Bd. 5. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 805–839.

Hansen-Löve, Aage: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1978.

Hansen-Löve, Aage: *Der russische Symbolismus*. Bd. 1: *Diabolischer Symbolismus*. Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1989.

Hansen-Löve, Aage: *Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende*. In: *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. Hg. Rainer Grübel. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1993, S. 231–325.

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Nachdruck der Erstausgabe von 1854. Darmstadt: WBG 1981.

Hoffmann, E.T.A.: *Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, œuvre 67, No. 5 des Sinfonies* [1810]. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1 (= *Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schrift, Werke 1794–1813*). Hg. G. Allroggen u.a. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2003, S. 532–552.

Hoffmann, E.T.A.: *Beethovens Instrumentalmusik* [1814]. In: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 2/1 (= *Fantasiestücke in Callots Manier. Werke 1814*). Hg. H. Steinecke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 52–61.

Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. In: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hgg. Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 83–121.

Keys, Roger: *Bely's Symphonies*. In: *Andrey Bely. Spirit of Symbolism*. Hg. John E. Malmstad. Ithaca, London: Cornell University Press 1987, S. 19–59.

Lavrov, Aleksandr: *U istokov tvorčestva Andreja Belogo* (»*Simfonii*«). In: Andrej Belyj: *Simfonii*. Hg. u. Einl. Aleksandr Lavrov. Leningrad: Chudožestvennaja literatura 1991, S. 5–34.

Pavlova, L.V.: *Parodia sacra: »Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)« A. Belogo*. »Rossijskaja Akademija nauk, Izvestija Akademii nauk, Serija literatury i jazyka« 57 (1998) 1, S. 28–35.

Schlegel, Friedrich von: *Athenäums-Fragmente* [1797/98]. In: *Charakteristiken und Kritiken*, 1: 1796–1801. Hg. Hans Eichner (= *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, 1. Abt.), München: Schöningh 1967, S. 162–283.

Szilárd, Lena [Silard, Elena]: *O strukture vtoroj simfonii A. Belogo*. »Studia slavica hungarica« XIII (1967), S. 311–322

Tschižewskij, Dmitrij: *Andrej Belyjs »Symphonien«*. In: Andrej Belyj: *Četyre simfonii (Die vier Symphonien)*. Nachdruck der Ausgaben Moskau 1917, 1905 und 1908 mit einer Einleitung von Dmitrij Tschižewskij (= *Slavische Propyläen*, Bd. 39). München: Fink 1971, S. VII–XXV.

Weststejn, Willem G.: *Andrej Belyj's* Dramatic Symphony. »AvantGarde, Interdisciplinary and International Review« 5/6 (1990), S. 163–179.

DOI: 10.17234/ZGB.26.11 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 189–209

Martin Schneider | Universität Hamburg, martin.schneider@uni-hamburg.de

»Auschwitz hin, Supermarkt her«

Das musikalische Erschreiben der Gesellschaft der 1970er Jahre in Eckhard Henscheids *Die Mätresse des Bischofs*

Für Lauli

Der Aufsatz deutet Eckhard Henscheids 1978 erschienenen Roman *Die Mätresse des Bischofs* als Versuch, die deutsche Gesellschaftsgeschichte der 1970er Jahre in musikalische Prosa zu bringen. Der Roman macht unterschiedliche soziale Sprechweise seiner Entstehungszeit hörbar und fügt sie zu einer Textpartitur zusammen, in der sich die verdrängte Geschichte: Nationalsozialismus, Krieg und Holocaust verwoben findet. Daraus ergibt sich die Gelegenheit, Henscheids von der Forschung kaum beachteten Roman in Beziehung zu den Werken Thomas Bernhards und der Musikphilosophie Theodor W. Adornos zu stellen.

1.

Die Mätresse des Bischofs, so Brigitte Kronauer, sei »ein außerordentlich konkretes Werk über die Bundesrepublik der siebziger Jahre […], ein melodisches, Zeitgeist-Sprechweisen mit einzigartiger Hellhörigkeit registrierendes und archivierendes Gegenwartsepos«.[1] Dass Kronauers Vermutung zutrifft und die Musikalität dieses 1978 erstmals erschienenen Romans eine eigene Form des Gesellschafts- und Gegenwartsromans generiert, ist Thema des folgenden Beitrages. Er will zeigen, dass der von der Germanistik kaum beachtete Text an die romantische Tradition musikalischen Schreibens anknüpft und sie zugleich der Sozialkritik öffnet. Sein Autor Eckhard Henscheid komponiert aus dem Gerede der Gesellschaft eine Sprachpartitur, in der die Bundesrepublik der späten 1970er Jahre hörbar und auch sichtbar wird: als ein Ort, in dem Nationalsozialismus und Holocaust latent weiterwirken. Damit ist Henscheids Romanwerk demjenigen

1 Kronauer: *Tabernakel*, S. 12.

Thomas Bernhards an die Seite zu stellen, wobei es sich stärker als dieses an Adornos Ästhetik anlehnt und Musik immer schon als gesellschaftlich vermittelt begreift.

Bedenkt man Umfang und Vielseitigkeit von Eckhard Henscheids Werk, so muss das Desinteresse der literaturwissenschaftlichen Forschung erstaunen. Seine Romane feierten seit den frühen 1970er Jahren Erfolge, von der *Trilogie des laufenden Schwachsinns* wurden in den ersten Jahren nach Erscheinen knapp 250.000 Exemplare verkauft.[2] Auch als Satiriker der Zeitschriften *pardon* und *Titanic* machte er sich einen Namen, schrieb Erzählungen, Gedichte, Dramen, Polemiken sowie Essays zur Kulturgeschichte. Seit 2003 erscheint eine Werkausgabe.[3]

Teile des Feuilletons wiesen früh auf die Bedeutung Henscheids für die deutsche Nachkriegsliteratur hin, andere sahen in ihm lediglich einen Spaß- und Klamaukschriftsteller.[4] Während überhaupt die meisten Arbeiten zu seinen Texten essayistischer Natur sind,[5] hat die Wissenschaft seit jeher – von wenigen Ausnahmen abgesehen – sein Werk ignoriert.[6] Vom germanistischen Desinteresse an Henscheid ist auch *Die Mätresse des Bischofs* betroffen, finden sich zu diesem Text doch gerade einmal drei Aufsätze sowie eine unveröffentlicht gebliebene Münchener Magisterarbeit.[7] Dies ist umso erstaunlicher, als der Roman vor Anspielungen und Querverweisen auf die Kulturgeschichte nur so strotzt[8] und ein formal avanciertes Spiel mit den literarischen und ästhetischen Traditionen des 18. und 19. Jahrhunderts treibt, das in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur seinesgleichen sucht. Die *Mätresse* ist eine Fundgrube für Literaturwissenschaftler, insbesondere für jene, die sich für das Verhältnis von Literatur und Musik interessieren. Es gibt gute Gründe, Eckhard

2 Schmitt: *Die schärfsten Kritiker der Elche*, S. 180.

3 Ein ausführliches Verzeichnis von Henscheids Werken bis zum Jahr 1989 findet sich bei Ringel: *Bibliographie Eckhard Henscheid*.

4 S. hierzu die zahlreichen Rezensionen in Schardt: *Über Eckhard Henscheid*.

5 Vgl. Spinnen: *Auf der anderen Seite*; Gätke: *Eckhard Henscheid*; Kronauer: *Tabernakel*.

6 Eine aktuelle Bibliographie bietet Kruschel: *Henscheid*. Übergreifende Themen zu Henscheids Werk bzw. zu seiner Rolle innerhalb der ›Neuen Frankfurter Schule‹ behandeln die Dissertationen von Ringmayr: *Humor und Komik* und Zehrer: *Dialektik der Satire*. Der einzige Sammelband ist Arnold: *Eckhard Henscheid*, auch er enthält allerdings überwiegend essayistisch gehaltene Beiträge. Einzelnen Spezialaspekten widmen sich die Aufsätze von Homscheid: *Kleinbürgerliche Endzeit* und Pape: »Träume von Grünkohl«.

7 Hanuschek: *Trilogie*; ders.: »*Jeder Mensch muß ruiniert werden*«; Clausen: *Ideomotorische Vita Nova*; Gutteck: *Die Geburt der epischen Tragikomödie*.

8 Auch Hanuschek (*Trilogie*, S. 358) bemerkt: »Der Anspielungsreichtum, die philosophische oder auch die theologische Ebene von Henscheids Romanen sind bislang nicht systematisch untersucht worden.«

Henscheid als Musikschriftsteller zu bezeichnen: Die zentrale Rolle der Musik in seinen Romanen wird durch zahlreiche Essays erhellt, die Henscheid über die Kulturgeschichte der klassischen Musik geschrieben hat.[9] Und doch hat sich die Forschung, wenn es um musikalische Prosa des 20. Jahrhunderts ging, auf andere Autoren konzentriert: auf Thomas Mann, Thomas Bernhard und, in jüngerer Zeit, auf Rainald Goetz.

Der Ablauf der Untersuchung sei kurz skizziert. Nach einem inhaltlichen Resümee (2) erfolgt eine erste Annäherung an die Musikalität des Textes über seine zahlreichen Bezüge zur romantischen Literatur und Ästhetik (3). Dass diese auch der zu Beginn des Romans dargestellten Weltentstehung aus der Musik zugrunde liegen, zeigt der anschließende Abschnitt (4). Jedoch erweist es sich in der Folge, dass die Anleihen an die Romantik nur Teil eines größeren Zitat-Gefüges sind und Henscheids Text die Stimmen der kulturellen Überlieferung mit denen der gesellschaftlichen Gegenwart der späten 1970er Jahre konfrontiert. Der Roman macht die Idio- und Soziolekte, die Phrasen und das Alltagsgerede seiner Entstehungszeit in einer großangelegten Sprachpartitur hörbar (5). Aus dieser Verbindung von Musikalität und Sozialkritik erklärt sich die Topologie des Textes. Er entwirft verschiedene Handlungsorte, in denen Räumlichkeit und Imagination auf Klanglichkeit bezogen bleiben und sich zugleich mit Erinnerungen an die verdrängte nationalsozialistische Vergangenheit vermengen (6). Abschließend wird versucht, den Roman literatur- und philosophiehistorisch einzuordnen, eine wesentliche Rolle spielen hierbei die Werke Thomas Bernhards und Theodor W. Adornos (7).

2.

Da *Die Mätresse des Bischofs* knapp 40 Jahre nach ihrem Erscheinen nicht als allgemein bekannt vorausgesetzt werden kann, soll sie zunächst kurz vorgestellt werden. Der Roman ist das Bindeglied zweier Trilogien. Zum einen bildet er den dritten Teil der *Trilogie des laufenden Schwachsinns*, zu der auch *Die Vollidioten* (1973) und *Geht in Ordnung – sowieso – – genau – – –* (1977) zählen, zum anderen den ersten Teil der *Marien-Trilogie*, die mit den Romanen *Dolce Maria Bionda* (1983) und *Maria Schnee* (1988) fortgeführt wurde. Die *Mätresse* spielt Ende der 1970er Jahre in der fiktiven deutschen Kleinstadt Dünklingen, die in ihrer Topographie an das

9 Sie sind versammelt in Henscheid: *Musik*. Einzig die Beiträge von Piwitt und Dierks in Arnold: *Eckhard Henscheid*, S. 46–49 u. S. 49–65 beschäftigen sich mit der Musik in Henscheids Werk.

bayerische Nördlingen erinnert. Der Protagonist und autodiegetische Erzähler Siegmund Landsherr ist Ende 40 und hält sich als »Reserve-Pianist im Trinkheilbad in Dünklingens Nachbarstadt Bad Mädgenheim«[10] über Wasser. Mit seiner Frau Kathi, mit der er kaum noch redet, und seiner Schwiegermutter Monika teilt er sich eine Wohnung. Jedoch befindet er sich in einer tiefen Sinnkrise, die er durch die heimliche Beobachtung eines fremden Brüder-Paares zu kompensieren versucht. Dabei handelt es sich um die in Dünklingen als Iberer-Brüder bekannten Männer Fink und Kodak, beide ebenfalls im mittleren Lebensalter und stramm katholisch. Für Landsherr werden die Iberer im Lauf des Romans zum religiösen Zentrum seiner Existenz. Um mehr über sie zu erfahren, greift er auf die Hilfe seines Umfeldes zurück: auf den gleichaltrigen Albert Wurm sowie auf die drei Greise Wilhelm Kuddernatsch, Paul Bäck und Alois Freudenhammer, mit denen er sich in der Kneipe »Paradies« zum Stammtisch trifft. Doch eine mindestens ebenso wichtige Rolle spielt Alwin Streibl, auch er um die 50, verheiratet mit Landsherrs Zwillingsschwester Ursula, Vater von sieben Kindern, Autoverkäufer, Kommunist und Hemingway-Verehrer.

Wie unschwer zu erkennen und vom Autor im Nachwort selbst eingeräumt, handelt es sich um einen Roman von »Männern und Männerbünden« (S. 589). Es überrascht deshalb nicht, dass die plötzliche Heirat des Iberer-Bruders Fink am Ende des dritten Teils und der damit, in Landsherrs Augen, einhergehende Verrat am klerikalen Ideal der Ehelosigkeit einen Bruch der Form provoziert. Landsherr beschließt, ab sofort keinen Roman mehr zu schreiben, sondern Tagebuch zu führen, aus welchem dann auch der vierte und längste Teil des Textes hervorgeht. In ihm berichtet er von der zunehmenden Annäherung an seine Frau, mit der er schließlich nach langer Zeit wieder schläft. Zwischen ihm und seinem Schwager Alwin bricht unterdessen ein heftiger Streit aus, sie versöhnen sich jedoch und fahren schließlich mit Kathi am Ende des vierten Teils nach Italien, um die Opernfestspiele von Verona zu besuchen. In Italien kommt es auch im utopisch angelegten fünften Teil zur finalen Versöhnungsszene, diesmal mit den zuvor noch verschmähten Iberern. Während er in einem Café in Florenz sitzt, erblickt Landsherr plötzlich Fink und Kodak, wie sie die Touristenattraktionen der Toskanametropole filmen.

10 Henscheid: *Die Mätresse des Bischofs*, S. 24. Zitate nach dieser Ausgabe im Folgenden im Haupttext mit Seitenangabe.

3.

In der Wiedergabe des für einen Text von über 500 Seiten sehr reduzierten Geschehens deutet sich an, dass Henscheid verschiedene Anleihen an Topoi romantischen Erzählens nimmt,[11] die er aber ins Parodistische verbiegt. Dies betrifft zum einen die Zuordnung der Geschlechterrollen. Die *Mätresse* ist ein Künstlerroman, anders als in der Romantik ist der Protagonist aber kein schwärmerischer, idealistischer Jüngling, sondern ein verwahrloster Provinzpianist in der Midlife-Crisis. Die gesellige Männerrunde des *Paradies* erinnert zwar an Künstlerkreise wie die Serapionsbrüder und die Davidsbündler (S. 31), besteht aber letztlich aus vor sich hin lallenden Greisen. Henscheid parodiert dabei die romantische Tendenz, Frauen via Idealisierung zu entrücken und zugleich aus dem Männerbund auszuschließen. Landsherrs Gattin Kathi sagt den ganzen Roman über kein einziges Wort, nur einmal entgleiten ihr in Italien einige rätselhafte türkische Worte, die sich als Übersetzung des *Taugenichts*-Schlusses erweisen und zugleich auf den romantischen Topos der Mondnacht anspielen (S. 452, 569). Kathi, die Entrückte, schläft oder sitzt Tag und Nacht vor dem Fernseher (S. 86f., 236, 272); sie wird mit den ikonographischen Attributen der Jungfrau Maria versehen (S. 452), Landsherr bezeichnet sich selbst als »Zimmermann« Josef (S. 453). Seine Zwillingsschwester Ursula wiederum trägt nicht nur wie Kathi/Katharina den Namen einer bekannten Heiligen, sondern schläft und träumt ebenfalls die meiste Zeit vor sich hin (S. 164f.). Selbst eine Nebenfigur wie die stumm bleibende Kellnerin des *Paradies*, Vroni, wird als Botticelli-Madonna inszeniert (S. 31).

Zum anderen thematisiert der Roman die für das romantische Erzählen fundamentale Differenz von subjektiver Wahrnehmung und Realität. Den Protagonisten romantischer Texte wird die äußere Wirklichkeit zu einer kunstvollen, aber unausdeutbaren Rätselschrift. Sie können nicht zwischen Stimmung und Phantasie unterscheiden; ein Wahrnehmungsproblem, das nicht selten in Paranoia oder Wahnsinn mündet. So geht es auch Siegmund Landsherr. Die Welt, der er ein romantisches Schema zu unterlegen versucht, ist in Wahrheit die schnöde und restlos entzauberte bayerische Provinz der siebziger Jahre. Sein Versuch, »Romantik und Alltag zur Einheit zu schmieden« (S. 70), scheitert. Die Wirklichkeit droht ihm zu entgleiten:

11 Der Einfluss der Romantik auf Henscheids Texte wurde in der Forschung bereits diskutiert. Brucker: *Nichts ist so phantastisch* beschäftigt sich mit der Rezeption der Romantik in *Dolce Madonna Bionda*, gleiches tut Pflug: »*Ochsentour zum Seelenkater*«, S. 104–167. Allgemein mit dem Einfluss der Romantik auf Henscheid beschäftigt sich Meyer-Gosau: *Cola und Kätzchen*.

»Es gab keine Auflösung der Rätsel, es rückte nur die Nervenheilanstalt näher.« (S. 327)

In dieses romantische Setting eingefügt ist das musikalische Erschreiben des Romans. Dies zeigt sich bereits an der Oberfläche des Textes, in der die narrativen Passagen immer wieder von Gedichten unterbrochen werden. Letztere sind jedoch, obwohl sie einen romantischen Tonfall imitieren, meist pornographischer Natur: »Blümlein fein rosig/ Mägdlein viel moosig/ In Leibes-Schlund/ Such-such den Grund/ Artiges Knäblein/ Schürze dein Stäblein.« (S. 39, vgl. auch S. 97, 140, 188, 245f., 288f.). Darüber hinaus setzt Henscheid zahlreiche rhetorische Mittel ein, um die musikalischen Assoziationen des Textes auf Ebene des ›showing‹[12] zu intensivieren. Zum einen wird die Prosa durch Wiederholung rhythmisiert. Bereits auf der ersten Seite stößt der Leser auf eines der häufig eingesetzten Dikola – »der Sinn des Lebens, das Glück dieser Erde« – sowie auf eine dreizeilige Anaphern- und Alliterations-Kette: Er nehme an sich, so der Erzähler, in den letzten Jahren »in Interdependenz eine Indifferenz, eine Indolenz, eine Intransigenz, eine Insuffizienz, eine Intoxikation, überhaupt ein ganzes ›In‹-Bataillon samt Kopfknistern bis zur wimmernden Betäubung« wahr (S. 7). Die im Text verwendeten Alliterationen sind zahllos (z.B. S. 17, 20, 94f., 104, 245), zu hören sind sie nicht selten in avancierten Assonanzbildungen: »kaltklirrende Diskantkaskaden« (S. 198) und Diaphora: »altherrlicher Herrlichkeit« (S. 31). Weitere Figuren zielen auf eine Steigerung der textuellen Klanglichkeit.[13] Paronomastische Fügungen wie »Heringsfangquote«/»Herzinfarkttote« (S. 341) sind allgegenwärtig. Besonders auffällig jedoch sind die meist unvermittelt eingesetzten Metrifizierungen, die einen ironischen Bruch zwischen pathetischem und alltäglichem Sprachgestus erzeugen: »Der kalte Schmelz der Wurmschen Greifenaugen! Ich kratzte mich am Kopf.« (S. 16f.)

Es kann an dieser Stelle nur angedeutet werden, über welch umfang- und nuancenreiche Palette sprachmusikalischer Elemente die *Mätresse* verfügt. Diese besitzen eine textuelle Kohärenz-Funktion: Die szenischen Abschnitte, die auf mittlerer Stukturebene größere Sinneinheiten bilden, werden durch implizite und explizite musikalische Referenzen zusammengehalten. Pars pro toto sei eine längere Passage aus dem ersten Teil des Romans zitiert. Landsherr spricht mit dem Besitzer des *Paradies*, Karl Demuth, über die Iberer-Brüder:

12 Vgl. hierzu Wolf: *Musik in Literatur: Showing.*

13 Vgl. hierzu Previšić: *Klanglichkeit und Textlichkeit.*

Der Mann wunderte sich um diese Zeit über nichts mehr; im Radio wechselte die Musik über zur Bayernhymne; Karl stand auf, wackelte hinüber an die Theke zu seinem Leibwächter, kriegte von diesem wortlos einen Schoppen Wein im Halbeliter-Bierglas und rutschte abermals an meine Seite.

»Akkordeon und Kontrabaß, freilich…«

»Die Iberer-Buben?«

»Nein!« Karl griff mich rauh am Arm, seine Wangen sackten so durch, daß sie die Augen ins leicht Chinesische verzogen. »Nicht die Iberer-Buben! Ich! Die Iberer-Buben haben Fußball gespielt. Ich hab s' oft mit dem Ball in der Hand laufen sehen. Waren gleich groß fast und schön gewachsen. Und die Bratwürst' haben ihnen geschmeckt, die Ministranten haben s' ja gern gehabt, die Bratwürst'! Du bist ja Klavierspieler – aber warst du nicht auch einmal bei den Ministranten? Ach, was red' ich! Beim Akkordeonclub? Nach meiner Zeit?«

»Die Iberer-Buben«, antwortete ich stur heiter, »waren nicht dabei, oder? Karl?«

»Die Iberer-Buben, nein. Immer Fußball. Die Iberer-Buben, klaro! Freilich! Bratwurst!«

Es kam etwas bewußt-, aber nicht gedankenlos. Es war dies eine so beschwingte Finalmusik in meinen Ohren, daß ich heute weiter nichts mehr hören wollte. Noch während die Bayernhymne auf ihr Ende zurollte, stand ich knüpplig vor der »Paradies«-Pforte. Der Wirt hatte mich hinausgeleitet.

»Jetzt gibt's ja keine Fronleichnamsprozession mehr«, grollte Karl, »geht ja nichts mehr zusammen. War Klasse früher! Jeder von den Ministranten hat sechs Stück Bratwürst verdrückt mit Kraut. Jedes Jahr!«

Wir standen an der Eingangstür. Im Garten wucherte Jasmin verblüht. Aus einer späten Laube drang Gekicher. Etwas verloren suchte ich nach Wörtchen:

»Morgen? Karl? Wieder? Ist was los bei dir?«

»Jeden Tag! Jeden Tag wird's eins!« Es rief aus Brunnentiefe wie in großer Not. Gab's nicht sogar ein Echo? (S. 37f.)

Die musikalische Komposition dieser Szene ist eingefügt in die von der Romantik vorgegebene und zugleich persiflierte Erzähltradition. Während die Wiederholung der Wortgruppe »die Iberer-Buben« Assoziationen von Rhythmik weckt, scheint durch den von Musik begleiteten Dialog die bratwurstbasierte Katholizität der bayerischen Provinz durch. Doch dann wechselt der Erzähler just in dem Moment, in dem er durch die Pforten des *Paradies* zurück in die Natur tritt, in einen lyrischen Tonfall, der romantische Topoi evoziert.

4.

Das musikalische Erschreiben ist in Henscheids Roman an der Genese der erzählten Welt beteiligt und strukturiert deren Topologie. Landsherrs erste Begegnung mit den Iberer-Brüdern führt eine poetische ›creatio mundi‹ aus dem Geist der Musik vor. Denn die Iberer repräsentieren zunächst einmal das Prinzip des Takts, sie schreiten »immer wieder um dieselbe Zeit« durch Dünklingen und folgen dabei der immer selben Bahn:

> Die beiden Geheimnisvollen mußten vom oberen Stadtteil kommen, von der östlichen Rundung der Ellipse, vom östlichen Brennpunkt, sie durchfurchten gemeinsam die Ellipsenachse, unsere Hauptstraße von Dünklingen, am westlichen Ellipsenende machten sie offenbar kehrt und schritten die Achse in konträrer Richtung retour. […]
>
> Zweitens leuchtete mir […] ein, daß die Männer diesen Hin- und Herweg mit rätselhafter Zuverlässigkeit und Präzision jeweils samstags zwischen 11 Uhr und 11 Uhr 30 sowie zwischen 18 und 19 Uhr absolvierten, am Sonntag zwischen 10 Uhr 30 und 11 Uhr, am Abend dann zwischen 17 und 18 Uhr. (S. 12)

Dabei sticht besonders Kodaks Kopf hervor, der »beim Gehen rhythmisch auf- und niedernickte – so der Horizontalen des Stadtmarsches gleichsam die Vertikale zu vermählen.« (S. 28) Das regelmäßige, vom Erzähler beobachtete Auf- und Abtauchen der Iberer gibt dem Roman zeitlich und räumlich seine Form.

Der Beschreibung des Brüderpaares folgt diejenige Dünklingens. Der Erzähler vergleicht dessen geometrische Form mit einem »Kreis« (S. 14), was wiederum mit der Rhythmik der Iberer korrespondiert. Sie folgen dem ›runden‹ Dreiertakt des Walzers: Ihr Name wird auf der ersten Silbe betont (S. 16) und erinnert deshalb an einen »Polonaisen-Rhythmus« (S. 37). Die Iberer sind »wohlig rund« (S. 14) und so weist auch der Roman selbst, glaubt man seinem Erzähler, die »Form einer gemütlichen Runderzählung« (S. 310) auf – allerdings nur bis zu dem Punkt, an dem der Iberer-Bruder Fink heiratet und damit nach genau drei Teilen den bis dato runden, um die Iberer kreisenden Roman in die chronologische Ereignislinie eines Tagebuches überführt. Zweifel an der Kreisform des Textes kommen auch auf, weil der Erzähler zu Beginn eine zweite geometrische Figur ins Spiel bringt, die er als »Ei« bzw. »Ellipse« beschreibt (S. 14). Die Brüder gleichen in dieser Beschreibung einem Planeten, der nach »sonnenphysikalischen Gesetzmäßigkeiten« (S. 12) Zeit und Raum des Romans strukturiert und um den herum die Nebenfiguren als »Satelliten« angeordnet sind (S. 177).

Die Iberer sind nun aber nicht nur ein rhythmisch-musikalisches Prinzip, sie repräsentieren zugleich die für die Romantik zentrale Idee, dass die Rezeption von Musik Zugang zu einer transzendenten Bilderwelt gewährt.[14] Einer von ihnen, Kodak, trägt den Namen einer Fotofirma (S. 83), die Brüder sind immer mit einer Kamera, bzw. »mit marianischer Hobby-Kamera in gottferner Zeit« unterwegs (S. 90). Ihre Fotos lassen sie in einem Geschäft entwickeln (S. 72), dessen Besitzer Landsherr Zugang zu den Bildern gewährt. Obwohl die meisten auf den ersten Blick banal wirken, tragen sie doch das Signum des Romantischen: »Einmal stand Fink lächelnd an einen Felsen gelehnt, einmal deutete Kodak einladend auf einen

14 Vgl. hierzu auch Kronauer: *Tabernakel*, S. 13.

blauen Berg.« (S. 205) Der Erzähler verklärt die Iberer zum »Tabernakel des Zentral-Mysteriums« (S. 74), sie fungieren in Landsherrs Leben als eben jenes unerreichbare Absolute, aus dem romantische Romane ihre narrative Antriebskraft gewinnen: ein »Brüder-Rätsel« (S. 90) an der Schwelle von Weltenklang und religiös potenzierter Bildlichkeit.

Damit lässt sich auch eine Verbindung zwischen der intermedialen Anlage des Romans und der aus der Romantik hervorgehenden Musikästhetik Friedrich Nietzsches ziehen. Insbesondere *Die Geburt der Tragödie* kann als Folie für die *Mätresse des Bischofs* gelten, beschreibt jene doch eine Kunst, in der die überwältigende Kraft der dionysischen Musik durch distanziert-apollinische Betrachtung ins Bild gebannt und damit sublimiert werden kann.[15] Doch während Nietzsches Theorie auf die Tragödie und damit auf die multimediale Kunstform des Theaters zielt, überführt Henscheid Musik und Bild in einen Erzähltext.[16] Bekanntlich spricht Nietzsche in seiner Tragödienschrift von einem »Bruderbund beider Gottheiten […]: Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schließlich die Sprache des Dionysus.«[17] Dies meint der Erzähler, wenn er schreibt, er müsse »Das Brüderliche sprachlich machen« (S. 316). Immer wieder animiert ihn der Anblick der Iberer dazu, die Musikalität seiner Sprache zu intensivieren:

> [D]ie Brüder kamen mir energisch entgegen, und ich konnte gerade noch in eine Seitengasse abtauchen:
>
> JUBILATE! JUBILATE! JUBILATE!
>
> Adrenalinwellen jagten aus der silbergrauen Thymusdrüse. Man müßte vierstimmig preifen und komponieren können wie der Teufel oder wenigstens wie Mozart – nein, nicht einmal The One And Lonely Wolfgang schaffte es ganz, obschon gestriegelt von Colloredo, dem Bischof! Ja, war das nicht – war das nicht schon göttlichhehr! Jetzt berieten sie schon die Geistlichen, die Geistlichen Brüder! Es war glatte Theophanie – und ich spürte es lamettahaft im alten Rücken. Glitzernde Schauer! Lichtblitze der qualitas occulta! Sonne, steh still! Lüfte, geigt zarter! (S. 276)

5.

Nun würde man den komplexen Darstellungsverfahren der *Mätresse des Bischofs* unrecht tun, wollte man sie allein als einen epigonalen, postromantischen Roman beschreiben. Denn Henscheid bleibt weder bei

15 Dies ausführlich und detailliert gezeigt zu haben, ist das Verdienst von Gutteck: *Die Geburt der epischen Tragikomödie*.

16 Zum Konzept der Medientransformation vgl. Gess: *Intermedialität reconsidered*, S. 142f.

17 Nietzsche: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 140.

lyrischen Naturbeschreibungen noch bei der ästhetischen »Theophanie« des Brüderpaars stehen, sondern zeigt, dass durch solche Kunstreligion immer die Gesellschaft und die historisch vermittelte Gegenwart dringen. Bei genauerem Hinsehen sind die zahlreichen formellen und inhaltlichen Anleihen an die Romantik Teil eines größeren Zitatkomplexes.[18] Dies wird schon auf der ersten Seite deutlich:

> Die Wolken zieh'n dahin, sie zieh'n auch wieder her, gleich darauf sitze ich ganz wundersamerweise im Kurorchester, wieder ein wenig später liege ich im Bett, ich wache auf drei Stunden nach Mitternacht, das Herz klopft wild und wie entfesselt, ohne daß ich doch im entferntesten die Empfindung hätte, gleich sterben zu müssen, sondern alles braucht seine Zeit … ich tappe in die Küche, mische mir einen Brei aus eiskalter Milch und Cornflakes, löffle ihn schön still benommen, lese dazu noch einmal die Unfall- und Obszönitätenmeldungen in der herumliegenden Tageszeitung, die Taten des Salzbaron Adi oder den Einsatz des neuen Killer-Satelliten, krabble ins Bett zurück, mit nichts weniger als einer Frau im Sinn […]. (S. 7)

Zitiert werden ein romantisierendes Tiroler Jägerlied (»Die Wolken zieh'n dahin«), eine Passage aus Tschechows Erzählung *Eine langweilige Geschichte* (»das Herz klopft wild«), Phrasen (»alles braucht seine Zeit«) und Zeitungsmeldungen.

Die Auswahl der Zitate ist jedoch alles andere als beliebig. Was sie verbindet, ist die Gewalt der gesellschaftlichen Verhältnisse, die das wohlgeformte Klangbild der sprachlichen Oberfläche latent durchwirkt. Das Jägerlied wurde während der Weltkriege gerne von deutschen Soldaten gesungen, es handelt von der Angst, nicht aus der Schlacht zurückzukehren. Der von Henscheid zitierten Zeile folgt eine zweite: »der Mensch lebt nur einmal und dann nicht mehr«. Der Tod ist es auch, der die Tschechow-Passage bestimmt, und er verbindet sich in der Zeitungsmeldung vom »Killer-Satelliten« wiederum mit einer militärischen Bedrohung. Tatsächlich bilden Krieg und Tod zwei zentrale Motive des Romans. Das männliche Hauptpersonal laboriert an seinen Kriegserfahrungen, den Erzähler treibt unentwegt die Angst vor dem Tod um. Die erzählte Welt ist die konkrete Gegenwart der späten 1970er Jahre, der verdrängten Grausamkeit des Nationalsozialismus und der Angst vor neuer Zerstörung durch übermächtige Waffen wie die »Neutronenbombe« (S. 474). Auch deshalb finden sich in den Roman immer wieder Grabberichte der Dünklinger Regionalzeitung eingestreut, in denen dahingeschiedenen Veteranen von ihren »alte[n] Kameraden« die letzte Ehre erwiesen wird (S. 110). Selbst als Landsherrs

18 Meyer-Gosau (*Cola und Kätzchen*, S. 34) nennt Henscheids Erzähltechnik eine »Zitat-Kunst«. Die Gegenposition hierzu nimmt Burkhard Spinnen: *Auf der anderen Seite*, S.129–131 ein. Er deutet die Verweise auf die Romantik in Henscheids Roman *Maria Schnee* als eine Wiederverzauberung der modernen Welt.

Schwiegermutter Monika stirbt, spricht der Pfarrer in seiner Grabrede »im besten NS-Stil von ›Heimaterde‹ und ›Einsatzbereitschaft‹« (S. 308).

Musik ist bei Henscheid nicht, wie in der Romantik, die Sprache des Unsagbaren. Wenn die Darstellung der Natur in der *Mätresse* stets ins Lyrische verfällt – »Das Buschwerk düsterte, die Lerche stieg hoch auf und sang. Ferne blies der Postillon und schnitt durchs Herze mein« (S. 259) – so geschieht dies, wie hier im Falle Eichendorffs und Lenaus, als Zitat des überlieferten literarischen Materials. Nicht nur von »Brunnentiefe« und »Postillon« ist im Roman die Rede, sondern auch von »holde[n] Brüder[n]« (S. 8) und »Blütenstaub« (S. 278). Neben Eichendorff, aus dessen Werken am Schluss des ersten, zweiten, dritten und fünften Romanteils, sowie mitten im Text (S. 135, 181f.) zitiert wird, spielt der Erzähler auf Novalis' »Suche nach der blauen Blume« (S. 267) und Fouqués Roman *Alwin* (S. 227, 329) an. Es verwundert nicht, wenn der Erzähler gesteht, ganze Kapitelteile seines Textes seien »aus einer romantischen Gedichtsammlung abgefieselt« (S. 279). Und auch der Autor Henscheid macht keinen Hehl daraus, dass es sich bei der *Mätresse* und den anderen Trilogie-Romanen um Werke »unübersehbaren Zitat- und Verweis- und Anspielungscharakters« handelt (S. 514).[19]

Dadurch erhalten Modus und Stimme des Textes einen prekären Status. Oft ist nicht mehr eindeutig auszumachen, aus wessen Sicht erzählt wird und wer hier eigentlich spricht. Lauscht der Leser wirklich dem Gedankenstrom Landsherrs oder ist es eine übergeordnete Instanz jenseits des Subjekts, die die unzähligen Zitate in den Text streut? Die Stimme des autodiegetischen Erzählers verschwindet mit zunehmender Dauer hinter dem zitierten Sprachmaterial, bis sie sich am Schluss ganz in dieses auflöst (S. 512). Zugleich relativiert sich die Wirkung der Romantisierung, da die Anspielungen auf Eichendorff und andere nur ein Textbaustein von vielen sind. Henscheid setzt sein Werk aus Versatzstücken verschiedener Sprechweisen zusammen, die gehoben oder vulgär sein können. Sie entstammen, wie im Fall der Evozierung Hemingways (S. 223), Goethes (S. 310) und Schillers (S. 312) dem bildungsbürgerlichen Kanon, imitieren aber auch Alltagsgerede (S. 282) und Marketing-Sprech (S. 269).[20] Selbst das eigene Werk ist nicht davor geschützt, zitiert zu werden.[21]

19 Dankbarerweise haben Henscheid und Lichti im Jahr 1986 Erläuterungen zusammengestellt, die einen ersten Überblick über diese Referenzen geben. Sie sind der hier verwendeten Ausgabe beigefügt.

20 Dass Henscheid auch in *Dolce Maria Bionda* so verfährt, zeigt Pflug: »*Ochsentour zum Seelenkater*«, S. 168–283.

21 So werden häufig Motive, Figuren und Phrasen der ersten beiden Bände der *Trilogie des laufenden Schwachsinns* zitiert (z.B. S. 77, 132), auch wenn die einzelnen Teile der Trilogie inhaltlich nicht miteinander zusammenhängen.

Genauso verhält es sich mit den zahlreichen musikalischen Referenzen auf Ebene des ›telling‹.[22] Der Text buchstabiert unentwegt Tonfolgen romantischer bzw. postromantischer Kompositionen (S. 34, 223, 295), zitiert Opernverse Verdis, Bizets, Mozarts und Wagners (S. 25, 87, 426, 466) ebenso wie Bachs *Matthäus-Passion* (S. 297) und Strauß' *Fledermaus* (S. 106). Das Kurorchester, in dem der Erzähler als Pianist fungiert, gibt nur noch ein Potpourri abgestandener Musik-Phrasen zum Besten:

> Wir hatten das alle Quartal fällige Wunschkonzert der Kurgäste zu bewältigen, zu welcher Gelegenheit sogar immer und wie schlecht informiert Privatleute von auswärts anreisen, meist eine besonders zweischneidige Musik, diesmal unter anderem Offenbachs Barcarole, ›O sole mio‹ und den Pariser Einzugsmarsch – nie war mir Musik widerwärtiger erschienen […]. Nicht einmal das abschließende Schubert-Potpourri brachte Licht – und mich überfiel große nervenzerrende Furcht. Furcht vor der – Neutronenbombe. (S. 197f.)

Der Roman ist nicht auf dramatische Handlung ausgelegt und setzt auch nicht auf eine naturalistische Milieustudie. Eher gleicht er einer Partitur aus verschiedenen Tonlagen des Sozialen, aus Zitaten, Phrasen, Idio- und Soziolekten. In dieser Hinsicht knüpft Henscheid an ein weiteres großes Vorbild an: Dostojewski.[23] Auf dessen Werke wird wiederholt referiert, ganze Szenen lehnen sich an sie an (S. 85f., 123–132, 460f.). Ebenso wie bei Dostojewski erscheint Gesellschaft als ein Konzert von Stimmen und Sprachen, die miteinander kommunizieren, ohne je zusammenzukommen. Die Ordnung des Sozialen, ihre Macht- und Konfliktverhältnisse spiegeln sich in der Art und Weise, ›wie man so redet‹. Von entscheidender Bedeutung ist dabei, dass Henscheid nicht zufällig Gesellschaftskritik mit sprachlich vermittelten Assoziationen von Musik verbindet. Denn Phrasen sind Worthülsen, deren Referenzcharakter hinter der bloßen Klanglichkeit der Rede in den Hintergrund tritt. Man redet vor sich hin, ob es Sinn macht oder nicht. Henscheid entdeckt in diesem Phänomen inhaltsleerer gesellschaftlicher Konversation die Möglichkeit, mit Worten und Sätzen zu komponieren, als wären sie musikalische Elemente und fügt sie unabhängig von ihrem referentiellen Kontext zusammen. Aus diesem Grund ist der Musikschriftsteller Henscheid nicht vom Sprachkritiker Henscheid[24] zu trennen. Am deutlichsten zeigt sich dies in jenen Szenen, die der abendlichen Männerrunde im *Paradies* gewidmet sind:

22 Siehe hierzu Lubkoll: *Musik in Literatur: Telling*.

23 Henscheid selbst verweist auf diese Vorbildfunktion Dostojewskis (*In brandeigener Sache*, S. 164). Von seiner intensiven Beschäftigung mit dem russischen Romancier zeugt auch der 2014 erschienene Essayband *Dostojewskis Gelächter*.

24 Als Sprachkritiker erweist sich Henscheid in seinen Texten für die »Titanic« und »pardon« ebenso wie in dem Lexikon *Dummdeutsch* und den soziologischen Beobachtungen des Musikbetriebs

»Ein Kennedy ist er nicht. Der Carter.«
»Wer? Ein Kater? Kartenspielen willst, Bäck? Ja?«
»Wer! Wer! Der Dings – der – andere!«
»Aber meine Herren…!«
»Wandern willst, Wilhelm?«
»Der Kennedy war –«
»Was?«
»Ford? Ford war nichts.«
»Der Kennedy hat die Apartheid beseitigt! Jawohl!«
»Der Kennedy war schon ein Hund! Alter demokratischer Geldadel!«
»Saubere Frisur, die Vroni!« (S. 51f.)

Radikaler noch als Dostojewski treibt Henscheid das gesellschaftliche Gerede ins Absurde. Die Phrasen-Konzerte finden sich bisweilen zur Kakophonie verzerrt, sodass am Ende weder Figuren noch Leser verstehen, worum es eigentlich geht. Das musikalische Erschreiben des Sozialen schlägt um in unverständliches Lallen, die Stimmen der Greisen-Gesellschaft verwandeln sich in die rätselhaften Stimmen der Natur:

Wurmisch flunkerte der schattige Busch, aus dem Mausloch log Alwin dazwischen, freudenhammerisch ächzte von hinten das Glöcklein, kuddernatschoid sprenkelte endlos güldenes Abendrot. Laudate Dominum, omnes gentes! Vive la Compagnie, la Bella Compagnia!« (S. 234)

So verhilft der Roman dem »romantischen Unsinn« (S. 242) über den Umweg der Dialektik doch noch zu seinem Recht.

6.

Dieser Nexus von Musikalität und Sozialkritik verkörpert sich in der Figur des Alwin Streibl. Er ist der Lebenslustigste der Männerriege des Romans: Sein starker Sexualtrieb hat ihm sieben Kinder beschert, die anvisierte Liebesnacht mit Landsherrs Frau Kathi wird nur von einem jener Alkoholräusche durchkreuzt, zu denen der weizenbierselige Alwin neigt. Wie der Erzähler durchweg betont, gleicht sein Sprechen dem affektiven Operngesang eines »Belkantisten« (S. 79). Nicht selten löst sich Alwins Rede in leibliche Klanglichkeit auf:

»Eine Russin aus Kiew aaah! Aus Kiew aaaaaaaah! Tatjana! Aaaaaah!« […] »im französischen Bett war sie noch französischer … französcher … französischischer als … am Brett … aah … aaaaah!« […] »französisch … und unschlagbar … am Brett, im Bett … höhöhöwawa aaah höhöhöwawa aaah aaaaaah!« (S. 377)

in der Kolumne »Musikplaudertasche«. Letztere ist gesammelt gedruckt in Henscheid: *Musik*, S. 292–393.

Mit Alwin Streibl dringt, deutlicher noch als bei den Iberern, das leiblich-musikalisch-rauschhafte, kurz: dionysische Moment in die ästhetische Konfiguration des Romans. Wie auch bei den Greisen des *Paradies* geht in seinem Redegesang so »allerhand durcheinander« (S. 45). Was er Landsherr »musikalisch selbstvergessen« (S. 191) erzählt, ist meist undeutlich, verschwommen und »dämmrig« (S. 193); er gleicht einem träumenden, somnambulen Orakel (S. 224, 402). Während der für den Roman zentralen Duett-Szene zwischen Streibl und Landsherr in St. Maria-Grein (S. 394–416) schaut Streibl permanent zur »kunterbunten Decke« der Kirche (S. 410). Spätestens an dieser Stelle wird klar, dass abermals die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts Pate steht: Musik ist ohne religiöse Weltenschau nicht zu denken. Alwins Gerede entsteht, dem poetischen Prinzip des Romans folgend, aus einem Zusammenspiel von Musik und Imagination.

Doch auch hier ist die Gegenwart des Sozialen nicht weit. Streibls Gesang wird getaktet durch Interjektionen und Exklamationen der Umgangssprache: »aber wo«, »yeah«, »nett«, »Um Gotteswillen«, »Ich mag's gern«, »Ich bin ein Opfer des Systems«. Folgerichtig erkennt der Erzähler in Alwins wiegendem Gang die »Liaison von notwendiger sozialistischer Gesellschaftskritik und gleichwohl hoher Lebenskunst« (S. 157). Zwar ist Alwin unzweifelhaft »echte[] Hoch- und Spätromantik« (S. 228), doch ist es, linkshegelianisch gewendet, »der Weltgeist, der aus ihm sang« (S. 407): in diesem Fall die von Streibl unermüdlich kritisierte Wirklichkeit der bayerischen Provinz der 1970er Jahre, in der Kapitalismus und Vergangenheitsverdrängung konvergieren:

> »Auschwitz, hör zu, Siegmund, aber wo! Auschwitz ist noch immer in uns!« Und damit rutschte er endgültig mehr ins Pomadige; Weizenbiersehnsucht tönte ihm die Augen glänzend. »Ich bin heute, ich bin eine arme Sau, ich bin heut' Sozialist in einer materialistischen, pardon: aah in einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung.« (S. 79)

Von hier aus kann die Topographie des Romans differenzierter beschrieben werden. Alwin arbeitet in einem Auto-Supermarkt, der außerhalb der Stadt liegt.[25] Dieser ist von Bretterzaun und Maschendraht umgeben, am Eingang weist ein schwarz-rot-goldenes Schild den Weg. Auf dem Gelände herrscht »Friedhofsstille« (S. 76). Streibl arbeitet in einer Art Wärterhäuschen, sein Arbeitsplatz ist so heiß, daß er einem »Backofen« gleicht (S. 156). Somit hat Alwin nicht unrecht, wenn er behauptet, dass nicht nur der Kapitalismus, sondern auch Auschwitz in der erzählten Welt präsent ist, findet es doch durch diesen seltsamen Mischort aus Lager und

25 Vgl. hierzu Gutteck: *Die Geburt der epischen Tragikomödie*, S. 135f.

Autoverkauf Eingang in die Raumordnung des Romans. Dass der Besitzer des Supermarktes »Rolf Trinkler« (S. 76) heißt und damit paronomastisch Adolf Hitler evoziert, passt in dieses düstere Tableau. In ihm spielt Streibl die Rolle des ehemaligen Hitlerjungen (S. 77) bzw. des kriegsversehrten Ariers, der zwei amerikanischen »Negerbimbos« einen Gebrauchtwagen für »four-nine« verkauft, weil er »four-five« als Preis zu niedrig hält (S. 326f.). Die zwei zentralen Daten der Bundesrepublik, das Ende des Krieges 1945 und das Inkrafttreten des Grundgesetzes 1949 werden so in einen symbolischen Verkaufsakt transformiert, der den latenten Abgrund der Geschichte jedoch nicht verdecken kann.

Den Gegenraum zu Alwins Autosupermarkt bildet das *Paradies*. Dort hat Streibl Lokalverbot, da er sich einst mit dem Wirt Karl Demuth geprügelt hat (S. 33). Auch deshalb schickt er dem im *Paradies* versammelten Männerstammtisch eine Postkarte, in der er droht, »reaktionäre Schweine« auszurotten (S. 121). Die Karte ziert, in Anspielung auf Adolf Hitler, ein Wolfshund.[26] In der Tat ist der polyphone Greisengesang, der im *Paradies* erklingt, von der Nazizeit durchdrungen. Einmal kommt der pensionierte Fliegergeneral Adolf Krakau als Gast hinzu, »mit Bäck vergangener Tage zu gedenken« (S. 123). Krakau liegt bekanntlich nur 50 Kilometer von Auschwitz entfernt.

Allerdings ist das *Paradies* topologisch stärker als Alwins Autosupermarkt der romantischen Ästhetik entlehnt. Es liegt nicht außerhalb des Ortes, sondern ist dessen kultureller Tradition entwachsen. Die Kneipe bildet den »Mittelteil eines ehrwürdigen Baukomplexes, zu dem auch die Pfarrkirche St. Sebastian« gehört. Noch im Innern scheint alles der Überlieferung zu gehorchen; die Kneipe erinnert an einen »beseligend ruhigen Restaurationsstil der Jahrhundertwende […]. Der Gaststättenraum prangt vierschiffig, das meines Erachtens gotische Gewölbe wird von sechs prächtigen Traßsäulen gestemmt« (S. 30). In ihm treffen sich die Greise, deren Gespräche den Erzähler an ein »Schubert-Andante« erinnern (S. 432). Und da jede romantische Musik einen imaginativen Gegenpol benötigt, zieren »freskenartige Ölpinseleien« die Decke. Doch auch hier liegt der Teufel im Detail. Denn das *Paradies* ist, wie der Roman als Ganzes, nur scheinbar ein epigonal-restaurativer Nachbau romantischer Kunstreligion. Die Deckenfresken zeigen nicht nur »bunte Szenen aus dem Land- und Trinkleben«, sondern auch »so manches launig Kriegerische«. Letzteres entspricht, wie der Erzähler einräumen muss, dem »Bosheitshaushalt der Gäste auf das befriedigendste« (S. 30).

26 Hitler besaß nicht nur einen Wolfshund, sondern ließ sich von Vertrauten auch mit »Wolf« ansprechen und das Hauptquartier »Wolfschanze« bauen.

Die ästhetische Grundfiguration von Musik, Bildlichkeit und Nationalsozialismus spiegelt auch das »Café Aschenbrenner«. In ihm führt Landsherr zahlreiche seiner Dialoge bzw. Duette. Es liegt in der Mitte der Stadt (S. 15) und spielt schon im Namen auf den Holocaust an. Nebenan steht die katholische Kirche St. Gangolf, die ebenfalls ein »schöne[s] alte[s] Deckenfresko aus dem 17. Jahrhundert« ihr Eigen nennt. Jedoch hat dieses Kunstwerk einen Makel: Im Zweiten Weltkrieg hat »der Restaurator […] in der Art barocker Meister den damaligen Führer Hitler als Randfigur in die jauchzenden himmlischen Heerscharen mit eingepinselt« (S. 250). Landsherr verabschiedet sich nach einem kurzen Kirchenbesuch mit »hochgerissener Hand« vom Führer (S. 253) und denkt überhaupt viel an Adolf Hitler (S. 422).

Selbst die Iberer-Brüder sind vom Nationalsozialismus nicht verschont geblieben. Bei einem ihrer Ausflüge tragen sie »einheitlich Schüttelkappen«, wie sie »um 1944« üblich waren (S. 134). Zugleich schnappt Landsherr eines der wenigen Wörter auf, die man während des gesamten Romans aus dem Munde der Iberer hört: »Kriegsdienst« (S. 133). Genauso wie Adolf Hitler und der Holocaust geistert dieses Wort im Folgenden durch den Roman (S. 174, 242, 252, 316). Die Zeit des Nationalsozialismus ist das traumatische Zentrum, um das der Roman heimlich kreist und ohne das seine romantisierende Musikästhetik nicht zu verstehen ist.

Doch nicht nur die Handlungsorte und die Figurenkonstellation, auch die geographischen Beschreibungen gründen in der *Mätresse* auf einem Zusammenwirken von Klang, Raum und latenter Geschichtskatastrophe. Immer wieder zieht Landsherr, zugleich homodiegetischer Erzähler des Romans, durch Dünklingen und seine Umgebung. Im Gehen erschreibt er sich die erzählte Welt, und auch hier erfüllt die Musik eine zentrale poetische Funktion. Ein Beispiel aus der Mitte des Romans:

> Die Stadt schien ruhig und eigentümlich busenlos. Ich schlich etwas verschämt durch die Basteigasse, vom Schaufler- zum Wibblinger-Tor. Schleier der Denkfaulheit übersäumten Haus um Haus. Eine Katze sprang vorbei. Wie Lützows Jagd eine zweite hinterher. […] Schwebte ins Stadtei zurück. In der Horngasse hatten sie ein neues Lokal eröffnet, ich las die Inschrift zum ersten Male: »Club de la Romantica«, darunter kleiner: »Weltflair exclusive«. […] Lautlos lagerte die neue Pracht. Ruhetag? Dieses städtische rokokogotische First- und Fachwerk- und Giebelgezirp! […] Eigenartig, wie unbewegt von jeglicher Luft das Städtchen vor sich hin döste. Noch nie vorher war mir aufgefallen, wie kunterbunt da irgendein angekränkelter Maler der Häuser Wurstel-Zier angepinselt hatte. Wahrhaftig, neben- und hintereinander seufzte es himmelblau, rosa, lebkuchenbraun, mausgrau, giftgrün, laubblond, busenfarben…
> Pommes frites ambiance. Mondo Cola international. Meine Iberer-Passion! War sie nicht gar zu schön und gefahrlos schon?
> Üppig mahnte die Kastanie. Schwerer hausten Lug und Trug. […] Schöner sang die Nachtigall. Gemütvoll schwebte Odem hemmungsloser Geistesfäule. »Kriegsdienst« war

> ein guter Name. Dunkel schäkerten TV-Antennen. Nördlich schattete die schöne Sommerau. Das Tagwerk ruhte, Tagwerk rauschte. Dünklingen! (S. 240ff.)

Aus einer eigentlich stillen Außenwelt entsteht im Erzählen eine Klanglandschaft. Zu diesem Zweck setzt Henscheid metrifizierte, romantisierende Naturdarstellungen ein (»Lautlos lagerte die neue Pracht«/ »Schöner sang die Nachtigall«), die insbesondere im Hinblick auf das musikalische Erschreiben der Häuser bemerkenswert sind. Aus deren Farben ergibt sich ein vokalreiches Klangbild, und auch das »rokokogotische First- und Fachwerk- und Giebelgezirp« macht die Stadtlandschaft Dünklingens rhythmisch und akustisch erfahrbar, wobei das »Gezirp« und der Gesang der »Nachtigall« auch auf Ebene des ›telling‹ musikalische Assoziationen wecken. Doch auch diese textlich vermittelte Musiklandschaft ist durchzogen vom Krieg. Eine Katze jagt der anderen wie in dem Soldatenlied »Lützows Jagd« hinterher, und auch der »Kriegsdienst« ist nicht weit.

7.

Abschließend soll in einer kurzen Skizze versucht werden, *Die Mätresse des Bischofs* in den Kontext der Literatur und Musikphilosophie ihrer Entstehungszeit zu setzen.

Naheliegend ist der Bezug zum Prosawerk Thomas Bernhards, dessen Anleihen an die romantische Musikästhetik[27] ebenso bekannt sind wie seine Darstellung der österreichischen Gesellschaft als Gemisch aus Katholizismus und Nationalsozialismus.[28] Trotz dieser offensichtlichen Parallelen gibt es wesentliche Unterschiede zwischen beiden Autoren.[29] Zum Vergleich seien zwei Passagen aus Bernhards *Kalkwerk* (1970) und *Auslöschung* (1986) zitiert:

> In dieser vollkommenen Abgeschiedenheit und Abgeschnittenheit sei naturgemäß Ruhe. Die Tatsache, meint Wieser, daß im Winter im Kalkwerk absolute Ruhe herrsche, habe ihn, Konrad, zuerst am Kalkwerk begeistert. Dieser Gedanke verfolge ihn, der Gedanke, daß

27 Mit Bernhards musikalischem Schreiben haben sich zahlreiche Studien beschäftigt. Den aktuellsten Überblick zur Forschungsliteratur bietet Diller: »*Ein literarischer Komponist?*«. Den Einfluss der romantischen Musikästhetik erfasst Kuhn: »*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*«.

28 Vgl. hierzu aktuell Judex: *Das »größte politische Dilemma der Geschichte«*.

29 Henscheids Urteil über Bernhard fällt ambivalent aus. Dem Roman *Geht in Ordnung – sowieso – – genau – – –* ist ein Zitat aus Bernhards Erzählung *Der Zimmerer* vorangestellt. Weniger ehrenhaft klingt dagegen Henscheids in der *Musikplaudertasche* vom März 1989 geäußertes Verdikt, Bernhard sei »wirklich so steindumm, wie er sich von Jahr zu Jahr verschärft prostituiert«. (Henscheid: *Musik*, S. 297)

> im Kalkwerk vollkommene Ruhe sei im Winter, habe ihm, Konrad, jahrzehntelang keine Ruhe gelassen. In diesem Gedanken sei er oft nahe daran gewesen, wahnsinnig zu werden. In das Kalkwerk!, habe er immer wieder gedacht, in das Kalkwerk!, in das Kalkwerk![30]

> Hinter den Bischöfen, unter welchen ja zwei Erzbischöfe sind, dachte ich, denn Spadolini ist ja *der* Erzbischof, werden die Gauleiter und die SS-Obersturmbannführer und Blutordensträger gehen, *gemessenen Schrittes*, wie gesagt wird. Und dann, hinter diesen, folgt unser nationalsozialistisch-katholisches Volk, dachte ich. Und unsere nationalsozialistisch-katholische Musikkapelle spielt dazu.[31]

Musikalität wird hier in erster Linie durch Wiederholung erzeugt. In der Forschung ist umstritten, ob diese Insistenz auf Rhythmik und Klanglichkeit der Sprache letztlich eine Dereferentialisierung und Auflösung semantischen Sinns bewirkt oder auf Signifikate bezogen bleibt.[32] Dieses Problem tritt auch in Henscheids Romanen auf, die in ihren intensivsten Musikpassagen dazu tendieren, den sprachlichen Verweischarakter auf die sinnliche Seite der Sprache selbst zu lenken. Jedoch besteht eine grundlegende Differenz beider Werke im Hinblick auf ihre Zitatfunktion. Bernhards »Zitationsstil«[33] zielt nicht auf literarische Stile und nur in begrenztem Maße auf Soziolekte. Seine Texte ahmen keine Sprechweisen nach. Zwar sind in dem Spätwerk *Auslöschung* einzelne Phrasen kursiv markiert (*gemessenen Schrittes*), aber diese Verweise beeinflussen die Form nicht wesentlich. Stattdessen zielt die Zitatfunktion auf die erzählte Welt selbst: Eine Figur berichtet, was eine andere Figur gesagt habe bzw. eine Figur berichtet, was sie gedacht hat. Die musikalisierende Rhetorik dieser Berichte ist in allen Romanen ähnlich. Damit werden Sprache und Gesellschaft aber entkoppelt: Auch wenn in Bernhards Texten auf das Wort ›Nationalsozialismus‹ insistiert wird, so wird die Sprache des Nationalsozialismus doch nicht hörbar, sondern zuallererst Bernhards eigener Stil. Das Signifikat verschwindet nicht, aber das musikalische Erschreiben erfüllt nur zu einem geringen Grad eine mimetische Funktion in Bezug auf die konkrete gesellschaftliche Realität der Gegenwart.

Genau an diesem Punkt zeigt sich, dass Henscheid in einem weit stärkeren Maße als Bernhard an die Musikphilosophie Theodor W. Adornos anknüpft. Im Nachwort seiner Schriften zur Musik bemerkt er, dass ihm die Deutung eines Feuilletonisten, er sei »Adornos originellster und fruchtbarster Schüler«, sehr zur Ehre gereiche.[34] In einem Zeitungsbeitrag aus

30 Bernhard: *Das Kalkwerk*, S. 23.

31 Bernhard: *Auslöschung*, S. 444.

32 Vgl. hierzu Previšić: »*Das unzurechnungsfähigste Gehör*«, der gegen die These der Deferentialisierung argumentiert.

33 Jurgensen: *Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard*, S. 102.

34 Henscheid: *Musik*, S. 790.

dem Jahr 2002 bezeichnet er Adorno als den »Maestro des philosophisch-soziologischen Belcanto«.[35] Tatsächlich erweist sich dessen Musikästhetik als ein möglicher Zugang zu Henscheids Romanen. Im Kapitel »Vermittlung« seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* (1962)[36] betont der Frankfurter Philosoph, dass Gesellschaft nicht über bildliche Mimesis in die Musik dringe, diese also nicht einfach die Wirklichkeit, die sie umgibt, abpinsele. Parallelen ergeben sich aber über die Arbeit des Komponisten an seinem musikalischen Material: Der hier zu beobachtende Produktionsprozess sei demjenigen der gesellschaftlichen Verhältnisse vergleichbar. Diese zeigen sich gerade nicht im Inhalt, sondern in der Form der Werke, welche desto eher auf die Gesellschaft verweisen, je mehr sie sich als autonome Gebilde von der auf Notwendigkeit ausgerichteten bürgerlich-kapitalistischen Ordnung abzuschotten versuchen.

Das Konzept der Arbeit am Material bietet ein Bindeglied zwischen Kunst und Gesellschaft, das sich für die Analyse von Henscheids Texten als fruchtbar erweisen könnte. Diese machen, anders als die Prosa Bernhards, in ihrer Form die Arbeit am sprachlichen Material sichtbar. Sie verwandeln sich Gesellschaft an, indem sie deren Stoff als Zitat in sich aufnehmen und zugleich in ein Kunstwerk transformieren, das über die konkrete Wirklichkeit hinausweist. Wesentliches Mittel hierfür ist bei Henscheid die Musik – allerdings zu dem Preis, dass diese selbst zum Zitat wird. Als gegen Ende des Romans Landsherr mit seiner Kathi endlich in Verona ankommt und sich mit ihr *Aida* anhört, wird von der Aufführung denkbar knapp erzählt: »O terra addio, addio, valle di pianti!« (S. 499)

Literaturverzeichnis

1. Quellen

Bernhard, Thomas: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988 [1986].

Bernhard, Thomas: *Das Kalkwerk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973 [1970].

Henscheid, Eckhard: *Die Mätresse des Bischofs*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins 2010 [1978].

Henscheid, Eckhard: *In brandeigener Sache. Zur Lage der deutschen Literaturkritik*. »Der Rabe. Magazin für jede Art von Literatur« 4 (1983), S. 163–175.

Henscheid, Eckhard: *Musik* (Gesammelte Werke in Einzelausgaben). Frankfurt/M.: Zweitausendeins 2005.

35 Ebd., S. 655.

36 Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 230–257. Vgl. hierzu Klein: *Gesellschaft im Werk*.

2. Forschungsliteratur

Adorno, Theodor W.: *Einführung in die Musiksoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975 [1962].

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Eckhard Henscheid* (Text+Kritik 107). München: edition text + kritik 1990.

Brucker, Michael: *Nichts ist so phantastisch und sinnlos wie die Liebe. Anmerkungen zum Romantischen in Eckhard Henscheids Roman »Dolce Madonna Bionda«*. In: *Eckhard Henscheid* (Text+Kritik 107). Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1990, S. 17–24.

Clausen, Bettina: *Ideomotorische Vita Nova. Arbeit, Technik und das Paradies in Romanen Eckhard Henscheids*. In: *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*. Hg. Harro Segeberg. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, S. 483–512.

Diller, Axel: *»Ein literarischer Komponist?« Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards*. Heidelberg: Winter 2011.

Gätke, Ralph: *Eckhard Henscheid. Die Trilogie des laufenden Schwachsinns*. In: ders.: *Schöne Helden. Literarische Portraits*. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1986, S. 11–30.

Gess, Nicola: *Intermedialität reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler.* »Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft« 42.1–2 (2010), S. 139–168.

Gutteck, Claudio: *Die Geburt der epischen Tragikomödie aus dem Geiste der Musik. Eckhard Henscheids »Mätresse des Bischofs«*. Magisterarbeit LMU München. Unveröffentlichtes Typoskript 2005.

Hanuschek, Sven: *Trilogie des laufenden Schwachsinns*. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. 3. Auflage. Hg. Heinz Ludwig Arnold. Bd. 7. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 357–358.

Hanuschek, Sven: *»Jeder Mensch muß wieder ruiniert werden«. Goethes Werk als Fundus und Spielmaterial bei Eckhard Henscheid*. In: *Goethes Kritiker*. Hgg. Karl Eibl, Bernd Scheffer. Paderborn: mentis 2001, S. 173–190.

Homscheid, Thomas: *Kleinbürgerliche Endzeit, oder: wie selig sind die geistig Armen? Eckhard Henscheids Infantilroman »Auweia« als satirisches Dokument verarmender Populärkultur*. In: *Armut* (Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur 7). Hgg. Martin Hellström, Edgar Platen. München: iudicum 2012, S. 217–228.

Judex, Bernhard: *Das »größte politische Dilemma der Geschichte«. Krieg und Nationalsozialismus bei Thomas Bernhard*. In: *Thomas Bernhard* (Text+Kritik 43, Neufassung). Hg. Hermann Korte. München: edition text + kritik 2016, S. 153–165.

Jurgensen, Manfred: *Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard*. In: *Bernhard. Annäherungen*. Hg. Manfred Jurgensen. Bern, München: Francke 1981, S. 99–122.

Klein, Richard (Hg.): *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*. Freiburg: Karl Alber 2015.

Kronauer, Brigitte: *Tabernakel des Zentralgeheimnisses. Zu Eckhard Henscheids Roman »Die Mätresse des Bischofs«*. In: *Eckhard Henscheid* (Text+Kritik 107). Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1990, S. 9–16.

Kruschel, Karsten: *Henscheid*. In: *Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Biographisch-Bibliographisches Handbuch*. Hg. Lutz Hagestedt. Bd. 16. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 547–554.

Kuhn, Gudrun: *»Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger«. Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards.* Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.

Lubkoll, Christine: *Musik in Literatur: Telling.* In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: de Gruyter 2017, S. 78–94.

Meyer-Gosau, Frauke: *Cola und Kätzchen. Zu Eckhard Henscheids postmodernem Romantizismus.* In: *Eckhard Henscheid* (Text+Kritik 107). Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1990, S. 32–38.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hgg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1. München: dtv 1999 [1988].

Pape, Walter: *»Träume von Grünkohl, Pinkelwurst, Schweinerippchen und Salzkartoffeln«. Essen, Geschichte und kulturelle Identität bei R.D. Brinkmann, Eckhard Henscheid und Thomas Bernhard.* »Zagreber Germanistische Beiträge« 18 (2009), S. 73–86.

Pflug, Sunhild: *»Ochsentour zum Seelenkater«. Studien zu Eckhard Henscheids Roman Dolce Madonna Bionda*. Uelvesbüll: Der Andere Verlag 2012.

Previšić, Boris: *»Das unzurechnungsfähigste Gehör«. Die Funktion der Wiederholung in Thomas Bernhards Kalkwerk (1970)*. »Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte« 88 (2014), H. 2, S. 256–270.

Previšić, Boris: *Klanglichkeit und Textlichkeit*. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: de Gruyter 2017, S. 39–54.

Ringel, Michael: *Bibliographie Eckhard Henscheid. 1968–1990*. Paderborn: Igel Verlag 1992.

Ringmayr, Thomas Georg: *Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur. Arno Schmidt, Eckhard Henscheid und Robert Gernhardt*. Diss. Washington 1994.

Schardt, Michael Matthias (Hg.): *Über Eckhard Henscheid. Rezensionen von »Die Vollidioten« (1973) bis »Die drei Müllersöhne« (1989)*. Paderborn: Igel Verlag 1991.

Schmitt, Oliver Maria: *Die schärfsten Kritiker der Elche. Die Neue Frankfurter Schule in Wort und Strich und Bild*. Berlin: Alexander Fest 2001.

Spinnen, Burkhard: *Auf der anderen Seite der Satire. Über Eckhard Henscheids »Maria Schnee«*. In: ders.: *Bewegliche Feiertage. Essays und Reden*. Frankfurt/M.: Schöffling 2000, S. 124–143.

Wolf, Werner: *Musik in Literatur: Showing.* In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: De Gruyter 2017, S. 95–113.

Zehrer, Klaus Cäsar: *Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der »Neuen Frankfurter Schule«*. Diss. Univ. Bremen 2001. <http://elib.suub.uni-bremen.de/diss/docs/E-Diss259_zehrer.pdf> (Zugriff: 20.3.2017).

VARIA

DOI: 10.17234/ZGB.26.12 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 213–231

Stephan Kurz | Universität Zagreb, skurz@ffzg.hr

Vom *Symposion* zum *Werther*

Zur Gattungskonstitution von Sacher-Masochs Briefnovelle *Die Liebe des Plato*

Leopold von Sacher-Masochs *Die Liebe des Plato* (1870) erzählt eine ›platonische‹ Liebe verdeckter Homosexualität, eingebettet in den Zyklus von Novellenzyklen *Das Vermächtniß Kains.* Der Beitrag stellt die Frage nach der gattungstechnischen Einhegung dieses ›Problems‹: Warum wählt der Autor für diesen wenig gelesenen Text die Briefform, warum zitiert er den Briefroman und übersetzt ihn in ein Setting, in dem es um die Sammlung sozialer und naturgeschichtlicher Probleme geht? Mit Platons *Symposion* und Goethes *Werther* werden Prätexte identifiziert, die formal und inhaltlich stärker in das Gattungsspiel des Textes verstrickt sind als die Forschung bislang herausgearbeitet hat.

Leopold von Sacher-Masoch veröffentlicht im Jahr 1870 im zweiten Band seines Novellenzyklus' *Die Liebe* neben der berühmteren *Venus im Pelz* jene Novelle, um die es hier gehen soll: *Die Liebe des Plato*.[1] Dabei greift er eine Form wieder auf, die im 18. Jahrhundert als besonders ›wahre‹, weil authentische Erzählform entdeckt wurde, die aber für die Zwecke des realistischen Erzählens, wie Sacher-Masoch es anstrebt, zunächst eher ungewöhnlich erscheint: *Die Liebe des Plato* ist eine Briefnovelle.

Mit der Authentizität aufgefundener schriftlicher Dokumente geht eine Distanz des Erzählens einher, die dafür sorgt, dass diese Form dem

1 Im Überblick die überschaubare Rezeptions- und Forschungsgeschichte zu dieser Novelle: *Die Liebe des Plato* erfuhr nach der hier verwendeten Erstausgabe zunächst 1907 (wieder 1920) im Leipziger Wigand Verlag eine Separatausgabe; erst 2001 (wieder 2012 mit dem erweiterten Nachwort von Michael Gratzke) wurde der Wortlaut der Erstausgabe wieder zugänglich gemacht, und zwar in einer Ausgabe des MännerschwarmSkript Verlags (Hamburg). Die wissenschaftliche Auseinandersetzung speziell mit dieser Novelle Sacher-Masochs beschränkt sich neben einigen verstreuten Erwähnungen vor allem auf den Aufsatz von Gröner: *Text-Dessous*.

Plot der Novelle angemessen ist. In diesem Aufsatz soll der Frage nachgegangen werden, aus welchen Gründen Sacher-Masoch gerade den Briefroman als Modell wählt,[2] und wie sich dies in den größeren Zusammenhang des dem Frühwerk zuzuordnenden Novellenzyklus *Das Vermächtniß Kains* fügt. Nach einer kurzen Rekapitulation der Handlung von *Die Liebe des Plato* und der Stellung des Textes im geplanten Zyklenzyklus (I) folgen Überlegungen zur Form-Inhalt-Relation im Hinblick auf die Gattungswahl und -konstitution. Dabei rücken zwei Texte in das Zentrum der Aufmerksamkeit, die bevorzugte Lektüren des Protagonisten sind und die von Sacher-Masoch jeweils in Hinblick auf die Gattungswahl und andere formale Aspekte, aber auch in Hinblick auf inhaltliche Elemente verwendet werden. In den Blick geraten diese Prätexte anhand der metadiegetischen Konstruktion von Platons *Symposion* (II) und der Briefform als Distanzmedium in Anlehnung an Goethes *Werther* (III).

1. Das Vermächtniß Kains (Die Liebe (*Die Liebe des Plato*))

Die reißerische Verlagsankündigung, die der Stuttgarter Cotta-Verlag am 8. Juni 1870 in die »Neue Freie Presse« einrücken lässt, bietet einen ersten Überblick über das Programm des Novellenzyklus *Das Vermächtniß Kains* (Abb. 1).

Die Anzeige gibt daneben die Aufteilung der beiden Bände des ersten Teilzyklus *Die Liebe* wieder – er umfasst in zwei Bänden sechs Novellen, so wie die anderen geplanten Zyklen, von denen allerdings nur *Das Eigenthum* 1874 als zweiter Teilzyklus auch tatsächlich erscheinen sollte. *Die Liebe des Plato* ist die vierte Novelle von *Die Liebe*, danach folgt *Venus im Pelz* und als Auflösungsnovelle *Marzella oder das Märchen vom Glück*. Für die Skandalisierung der fünf ersten Novellen – insbesondere *Die Liebe des Plato* und *Venus im Pelz* erregten die zeitgenössische Kritik – ist jeweils eine Normverletzung verantwortlich, gemeinsam mit dem Faktum, dass alle Außenreferenzen auf den Zyklus und damit auf das *Märchen vom Glück* abgeschnitten und die Novellen lediglich als Skandaltexte und moralisch gelesen wurden;[3] wogegen Sacher-Masoch drei Jahre nach dem Erscheinen

2 Zum Briefroman vgl. die umfangreiche Bibliographie der Sekundärliteratur in Stiening/Vellusig: *Poetik des Briefromans*. Die Buchfassung von Kurz: *Gebundene Korrespondenzen* ist in Vorbereitung.

3 Vgl. Gröner: *Text-Dessous*, S. 286f. Dort S. 289 Anm. 30 eine konzise Zusammenfassung von *Marzella oder das Märchen vom Glück*: »Der reiche Gutsbesitzer findet ein armes, schönes und sittsames Bauernmädchen, lässt ihr umfassende Bildung angedeihen, heiratet sie und führt mit ihr in gleichberechtigter Partnerschaft eine glückliche Ehe.«

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Das Vermächtniß Kain's.

Novellen-Cyclus

von

Sacher-Masoch.

Erster Theil: **Die Liebe.** I. Bd. **Der Wanderer** (Prolog). **Don Juan von Kolomea. Der Capitulant. Mondnacht.** II. Bd. **Die Liebe des Plato. Venus im Pelz. Marzella oder das Märchen vom Glück.**

2 Bände. 8. br. Thlr. 3.

Der gefeierte Novellist, welcher unter diesem Titel alle großen Probleme des Menschendaseins behandelt, hat seinen Stoff nach sechs Gesichtspunkten gegliedert, denen ebensoviele Theile entsprechen: die Liebe, das Eigenthum, der Staat, der Krieg, die Arbeit, der Tod, und in dieser originellen Form ein Werk von größter Bedeutung geschaffen, das in der Weltliteratur neben den genialsten Schöpfungen seinen Rang einnehmen wird. Seit Langem ist keine Dichtung von so gewaltigem Gedanken-Inhalte, von ähnlicher Meisterschaft und Plastik der Darstellung aufgetaucht. Schon die einzelnen Novellen des ersten Bandes erregten bei ihrem Erscheinen in deutschen Blättern das größte Aufsehen. Hamerling, der geniale Dichter des „Ahasver in Rom", schrieb darüber: „Sacher-Masoch müßte sich, wenn er sich immer so concentriren würde, wie in dieser wahrhaft genialen Production, bald den glänzendsten Namen anreihen. So originell klingt jedes Wort und fast möchte ich sagen jede Sylbe, daß man sich ordentlich wundert, daß das Ganze doch auch aus den 24 alten bekannten Buchstaben des Alphabets zusammengesetzt ist".

Stuttgart, Mai 1870.

6069 **J. G. Cotta'sche Buchhandlung.**

von *Die Liebe* in »Erfahrungen und Bemerkungen« (so der Untertitel) u.d.T. *Ueber den Werth der Kritik* versucht, den Zykluszusammenhang zu stärken:

> Es war ein Fehler, ein Fragment, einen Torso, wie es das »Vermächtniß Kain's« in seiner gegenwärtigen Gestalt ist, der Oeffentlichkeit vorzulegen. […] [So] mußte dieser erste Theil, für sich, abgesondert, zu Mißverständnissen Anlaß geben […].
> Der Autor sucht […] zuerst die Lösung der *geschlechtlichen Frage*, er sucht sie vergebens in den ersten fünf Novellen seines Cyklus und findet sie in der letzten.[4]

In aller Kürze lässt sich der Plot des Briefteils von *Die Liebe des Plato* wie folgt zusammenfassen: Der Protagonist Henryk von Tarnow ist 20 Jahre alt,[5]

4 Sacher-Masoch: *Ueber den Werth der Kritik*, S. 43f. u. 47. Herv. im Original durch Sperrdruck.

5 Sacher-Masoch: *Die Liebe des Plato*, S. 18. In der Folge werden Zitate aus dieser Ausgabe mit der Sigle LP und einfacher Seitenzahl in Klammern direkt im Fließtext zitiert.

er wird im Militärdienst nach Lemberg versetzt und schreibt seiner Mutter, der Gräfin Karoline von Tarnow, Briefe.[6] In der Garnisonsstadt ist nicht viel los, er beteiligt sich nicht an den Vergnügungen seiner Kameraden, da lernt er eine polnische Gräfin, Nadeschda von Baragreff, kennen, die ihn interessiert. Sie verliebt sich in ihn, er verschmäht sie, weil er unter dem Eindruck von Platons *Gastmahl* kein Interesse an körperlicher Liebe hat; sie kommt unter dem Namen Anatol als ihr eigener Bruder zurück und es entspinnt sich eine leidenschaftliche, »rein geistige« Affäre, die anhält, bis der Schwindel auffliegt und Anatol als Nadeschda wiederum um Henryk wirbt. Henryk flieht, allerdings ergibt sich aus der Rahmenhandlung, dass sie sich sechs Jahre später in Baden-Baden wiedertreffen und heiraten. Zum Erzählzeitpunkt der Rahmenhandlung haben sie sich allerdings bereits wieder getrennt (LP, S. 118). Der Schlussabsatz, der die Novelle und die Rahmenhandlung in einem Gespräch zwischen der Mutter und dem ungenannten Ich-Erzähler abschließt, lautet:

> »sie hat einen Anbeter –«
> »Und er?«
> »Er ist jetzt bei seinem Freunde Schuster, der sich in Ungarn angekauft hat. In seinem Gutshofe stehen zwei kleine ebenerdige Wohnhäuser einander gegenüber, da leben sie im Verkehr mit der Natur und in ihren Studien. Zwei Diogenesse! Jeder in seinem Fasse, nur daß ihre Fässer recht comfortable eingerichtet sind.« (LP, S. 119)

Das zentrale Problem der Novelle ist die Homosexualität; dafür stehen schon die ersten Rezeptionszeugnisse, ohne sie freilich beim Namen zu nennen:

> Wenn das nicht Wahnsinn ist, und zwar Wahnsinn ohne Methode, so verbirgt sich unter den poetischen Redewendungen ein unsagbarer Hintergedanke. Seit wann behandelt man solche Nachtseiten des Geschlechtslebens literarisch? Kann man das auch noch mit der Etiquette »Realismus« decken?[7]

Ähnlich kritisiert ein halbes Jahr darauf Rudolf Gottschall in Leipzig Sacher-Masochs Gesamtzyklus: »Dieser Plan ist ebenso unheimlich wie großartig, es handelt sich um eine auf den Kopf gestellte Theodicee, wir möchten sagen um eine ›Luciferiade‹«.[8] Zu *Die Liebe des Plato* heißt es dort:

> Einen ebenso widerwärtigen, wir möchten sagen hermaphroditischen Charakter trägt die Erzählung: »Die Liebe des Plato«. […] Das ist wieder eine sehr seltsame Geschichte voll krankhafter Gelüste – muß denn die Poesie alle Misgeburten (sic) der Liebe in Spiritus

6 Lemberg als Handlungsort ist identifiziert über den Straßennamen Serwaniza (LP, S. 63).

7 Thaler: *Nihilismus in Deutschland*, S. 2.

8 Gottschall: *[Rezension zu Das Vermächtniß Kains]*, S. 785. Mit Gottschalls Kritik setzt sich Sacher-Masoch direkt auseinander in Sacher-Masoch: *Ueber den Werth der Kritik*, S. 41–44.

setzen? Sollen wir durch ein anatomisches Museum sogenannter »Probleme« spazieren gehen?[9]

Gröner hat im Detail nachgewiesen, dass der Text schwules Begehren zugleich strategisch versteckt und hervorhebt; dies funktioniert über die Doppelbedeutung von ›platonischer Liebe‹ – Knabenliebe auf der einen, sogenannte rein geistige Freundschaft auf der anderen Seite.[10] Damit erzeugt Sacher-Masochs Text eine Spannung, deren sich der Protagonist nicht im Klaren zu sein scheint – was nur ex negativo festzustellen ist (Henryk berichtet von Zweiterem, allerdings streut der Erzähler in seiner Diktion deutliche Hinweise auf Ersteres ein). Der Rahmenerzähler und mit ihm wir als Leser sind im Bilde. Hierzu kommen die beiden Prätexte ins Spiel.

2. Platon-›Lektüren‹ des Protagonisten

Henryk ist, wie sich aus seinen Briefen ergibt, auf der Suche nach einer rein geistigen Liebe – er hat Angst vor Frauen, und das begründet er im Wesentlichen mit dem Motto aus Platons *Gastmahl*: »Man muß die an der Seele haftende Schönheit für kostbarer halten als die leibliche.« (LP, S. 1)[11] Henryk »besteht auf eine asexuelle Deutung«[12] dieser aus dem *Symposion* merkwürdig herausgerissenen Sentenz – die Herkunft des Wortlauts bei Sacher-Masoch ist unklar, er nimmt der Stelle jedenfalls alle Hinweise auf eine individuelle oder beispielhaft überindividuelle Entwicklung, die bei Diotima an dieser Stelle von Sokrates' Binnenerzählung schildert: An chronologisch erster Stelle stehe die Liebe zu einem einzelnen Körper, dann folge eine Erweiterung des Interesses auf alle schönen Körper, und erst danach die Erkenntnis, dass körperliche und geistige Schönheit gleichwertig wären. Neben dieser Entwicklung, die dem Inhalt von *Die Liebe des Plato* direkt widerspräche, enthält Sacher-Masoch auch das Subjekt dieser Entwicklung vor: Er ersetzt das »Er« Platons durch ein unpersönliches »Man«, verallgemeinert also die Aussage, das Platon-Motto unmarkiert verfälschend für eine erzählerische Zuspitzung im Paratext. Sein Platon-Bändchen führt

9 Ebd., S. 789.

10 Zur Knabenliebe im alten Griechenland vgl. Foucault: *Der Gebrauch der Lüste*.

11 Vgl. Platon: *Symposion*, S. 119 (Paginierung nach Estienne 1578: 210b, Kapitelzählung nach Apelt: 28). Die Übersetzung dort: »Danach aber muss er beginnen, die Schönheit in den Seelen für etwas Wertvolleres zu halten als die Schönheit in den Körpern«. Zum Vergleich die Schleiermacher-Übersetzung: »Späterhin muß er die Schönheit in den Seelen für weit herrlicher halten als die in den Leibern«, Schleiermacher: *Platons Werke*, S. 430f.

12 Gröner: *Text-Dessous*, S. 293.

der Protagonist im ersten Teil der Novelle stets mit sich, auch als Dingsymbol für seine Auffassung von der Liebe. Dabei verliest er sich idealistisch mit seiner alltagssprachlichen Deutung der rein ›platonischen Liebe‹ und verdrängt sein homosexuelles Begehren.[13] Platons *Gastmahl* bringt eine historische Tiefendimension in Sacher-Masochs Zyklus hinein, denn darin verhandeln ja bekanntlich einige kluge und klügere Geister – in Dialogen –, wie menschliche Liebe funktioniert. Auch dieser Text verfügt über eine komplexe doppelte Rahmungsstruktur.[14] Sacher-Masoch übernimmt hier ein strukturelles Merkmal aus dem antiken Text, den er damit nicht nur in inhaltlicher Hinsicht als Prätext für seine Novelle kennzeichnet.

In der Diegese hat sich als Alternative zu Anatol schon zu Beginn der Binnenhandlung Henryks Kamerad Schuster in Stellung gebracht. Zuerst ist er im Brief mit der Duellschilderung vom 21. Dezember aufgetaucht: »es ist ein Deutscher, aber stoße Dich nicht an seinem Namen, er heißt Schuster und ist offenbar kein Aristokrat.« (LP, S. 30). Als die anderen Soldaten ihn in ein Bordell mitnehmen, ist es Schuster, der Henryk dort wieder herausführt. Die Prostituierte, die auf Henryk zugeht, heißt Mignon und ist androgyn gezeichnet, Henryk wehrt ihre körperliche Annäherung mithilfe des in seiner Brusttasche befindlichen *Gastmahl*-Bändchens ab, was zu seinem Spitznamen Plato führt:

> »Was liest du da?« rief Banffy und riß das Buch an sich.
> »Das Gastmahl des Plato,« murmelte er, »wer hat dir den Unsinn gegeben ? — ah ! — der Philosoph dort —«
> Sie nickte.
> »Bist du verrückt?« schrie er, »Tarnow, Bruderherz, der Mignon — so ein Buch —« er lachte wie toll — »Komm, sauf, Amice, sauf griechisch, das ist das Gastmahl, siehst du, und du — du bist der Plato — der *neue Plato*.«
> »Ja — ja,« schrieen die anderen Kameraden, »er ist der Plato — er soll leben.«
> [»]Plato soll leben,« rief der ganze wilde Chor junger, bacchantischer Stimmen. […]
> »Das ist keine Gesellschaft für dich,« sprach Schuster leise, der unerwartet neben mir stand, »da ist dein Säbel, komm.« (LP, 45f. u. 47, Herv. Im Original durch Sperrdruck)

Der Folgebrief wird noch deutlicher:

> Ich habe in Schuster einen Freund gefunden, wie es keinen besseren geben kann, wir verstehen uns vollkommen, wenn wir sprechen, nimmt einer dem anderen die Sätze aus dem Munde, und er denkt auch über die Frau, über die Liebe ganz so wie ich, und jetzt

13 Vgl. Gröner: *Text-Dessous*, S. 296f.

14 Die handelnden/sprechenden Personen des beinahe dramatisch verfassten Dialogs sind u.a.: Aristophanes, Phaidros, Pausanias, Eryximachos, Agathon, Sokrates (er berichtet vergangene Gespräche mit Diotima), Alkibiades. Rahmenerzähler ist Apollodoros. Zur Erzählstruktur des *Gastmahls* und ihren Folgen vgl. Hunter: *Platos' ›Symposium‹ and the Traditions of Ancient Fiction*. — Mit Genette müsste man bei Platon wie bei Sacher-Masoch von Metadiegesen sprechen, vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 147f.

> weiß ich auch, was echte Kameradschaft ist, obwohl Schuster eben so ungern Soldat ist wie ich und den Krieg mit Recht verabscheut. (LP, S. 48)

Schuster spielt dann allerdings in Henryks Briefen für einige Zeit keine Rolle, die sich seinen ›platonischen‹ Zusammenkünften und Dialogen mit Anatol widmen. Erst nach dem erneuten Abflauen der Beziehung zu Anatol, aber vor ihrem Abbruch (beides ist mit Goethes *Werther* verknüpft, s.u.) wird Schuster wieder relevant für Henryk:

> Seitdem ich mich von Anatol entferne, ist mir Schuster, der gute, liebe Schuster mit seinem entsetzlich ehrlichen Namen, näher getreten.
> »Du liebst und liebst nicht glücklich,« sagte er mir gestern plötzlich.
> Ich war so überrascht, daß mir anfangs die Worte fehlten.
> »Es ist dem Manne besser ohne Frau, sagt der Apostel Paulus,« fuhr Schuster fort, »du leidest nur, so lange du sie besitzest; sobald du sie verloren hast, wirst du dich bald wieder wohl fühlen. Ich für meinen Theil ziehe ein freiwilliges Mönchsthum einer Ehe und gar eueren Liaisons mit geschiedenen oder ungeschiedenen Frauen bei weitem vor und finde es außer dem, was ich selbst mit einem Weibe auszustehen habe, auch noch gewissenlos, sobald ich das Leben kenne, Kinder zu hinterlassen, die gleich mir dulden und den Tod erleiden müssen.«
> Schuster ist ein superber Mensch, Du solltest ihn kennen und er Dich, denn Du bist kein Weib, Du hast den Geist, das Herz und vor Allem den gleichmäßigen Charakter eines Mannes. (LP, S. 105f.)[15]

Nicht nur ist seine Geliebte ein Mann, sogar seiner Mutter spricht er das Frausein ab. Mönchstum und Kinderlosigkeit sind dann, so ließe sich interpolieren, das gemeinsame Lebensziel von Schuster und Tarnow nach den Geschehnissen des Briefteils der Novelle.[16]

Die Aberrationen, die Sacher-Masoch in seinen fünf Problemnovellen vorführt (vgl. I), bieten ein Panorama verschiedener Abwege in Fragen der Liebe, die eben nicht zielführend und arterhaltend im biologischen Sinn sind.[17] Die Urteile der Zeitgenossen verquicken bei der Beurteilung der Novellen moralische mit naturwissenschaftlichen Kategorien, und ausschließlich zu letzteren neigen sowohl der Binnenerzähler Henryk als auch der namenlose Erzähler der Rahmenhandlung. Ersterer kündigt der

15 Zu dem Paulus-Versatzstück vgl. 1 Kor 7.

16 Als zusätzliche interne Motivierung dieses Lebensmodells kommt die Charakterisierung der Mutter Tarnow durch den Sohn hinzu, der ihre Güte gerade an ihren Enttäuschungen in der Liebe und ihrer finalen Entsagung festmacht (vgl. LP, S. 19).

17 An dieser Stelle erweist sich der ›Darwinismus‹ als möglicher Schlüssel zur Novelle. Zur ›darwinistischen‹ Lektüre des Gesamtzyklus vgl. v.a. Michler: *Darwinismus*, vgl. auch Stadler: *Darwinistische Beweisführung*. Dass die Auseinandersetzung Sacher-Masochs mit den v.a. durch Haeckel popularisierten Ideen Darwins für die Konzeption des Zyklus *Das Vermächtniß Kains* (und der beiden verwirklichten Binnenzyklen) ein zentraler Ausgangspunkt ist, ist in der Forschung unumstritten. Mit Michler ist hier die von Darwin nur angestoßene Diskursformation als ›Darwinismus‹ unter Anführung bezeichnet.

Mutter gegenüber an, sich den Gesetzen der Reproduktion – und implizit (die Novelle gibt nur eine Seite des Briefwechsels wieder) den Gesetzen gesellschaftlich geachteten, monogam heterosexuellen Zusammenlebens – nicht zu entziehen: Sie (und hier, so die briefliche Erzählung Henryks, stimmt der sonst kaum vorhandene Vater mit ein) will ihn verheiraten, worauf Henryk repliziert:

> [N]achdem ich aber sah, daß es Dein Wunsch ist, Dein inniger Wunsch, dachte ich darüber nach und ergab mich.
> Nie werde ich ein Weib lieben, aber das hindert mich am Ende nicht, ein Weib zu nehmen, meine Pflichten gegen Euch, gegen meine Familie zu erfüllen, nur werde ich die Frau, der ich meine Hand reiche, niemals mit meinem Wissen täuschen. Ich beschloß also, offen gegen Adele zu sein. (LP, S. 31)

Die von den Eltern aus der Ferne schon arrangierte Ehe mit der polnischen Comtesse Adele von Potocki scheitert am beiderseitigen Desinteresse (LP, S. 32f.). Schon zuvor hatte ihn die Mutter gefragt, warum er die Liebe fürchte (LP, S. 25). Seine Antwort beginnt mit der Furcht vor Frauen – »Ich sehe in dem Weibe etwas Feindseliges, es steht mir in seinem rein sinnlichen Wesen fremdartig gegenüber, wie die unbeseelte Natur.« (ebd.). Die Erzählerfigur zeichnet sich in den Briefen konsequent als distanziert gegenüber jeder Körperlichkeit im Kontakt mit Frauen, so auch bei der zweiten Begegnung mit Nadeschda, wo Henryk sie wie bei der ersten (LP, S. 17f.) nur aus der Ferne sieht und mit einem Adler vergleicht (LP, S. 50).

Als Nadeschda Henryk zum ersten Mal unter massiver Anwendung von Bühnentechnik in der Rolle des Anatol gegenübertritt, zeigt sie sich noch nicht; die Begegnung besteht lediglich aus auralen Reizen. Anatol erklärt ganz nach Henryks vorher im Gespräch mit Nadeschda verhandeltem Programm die Stimme zum am wenigsten mit dem Sinnlichen verbundenen Mittel zwischenmenschlichen Verkehrs und bezieht sich dabei auf Schallwellen (LP, S. 66). Henryk figuriert dann als der schwärmerische Idealist der »rein geistigen« ›platonischen‹ Liebe, wogegen Nadeschda unter der Maske des Anatol als Agentin des Weiblichen im Signum der heterosexuellen Reproduktion auftritt.[18]

18 An dieser Stelle lassen sich für eine rudimentäre Lektüre der *Plato*-Novelle hinsichtlich des für den Gesamtzyklus in der Forschung bereits erschöpfend herausgearbeiteten ›Darwinismus‹ einige Beispiele auflisten: Anatol ist es, der anlässlich von Henryks Schilderung des Verhältnisses zwischen ihm und seiner Katze Mimi – für ihn Beweis dafür, dass rein geistige Liebe doch möglich ist – repliziert: »Instinkt und Egoismus« (LP, S. 78). Als Henryk einen Bäckergehilfen vor dem Ertrinken rettet, ist es Anatol, der ihn mit ›darwinistischen‹ Argumenten dafür schilt, sich selbst in Gefahr gebracht zu haben: »›Ich bin böse auf dich, […] daß du dein Leben gewagt hast. Ob so ein Mensch lebt oder nicht, ist doch am Ende Alles eins. Ob er so und so viel Jahre länger ißt und trinkt und schläft – wer fragt darum. Derlei thierische Existenzen entstehen zu

Die Natur wird für Henryk bedrohlich wie alles Weibliche – er zieht sich vor ihr zurück und zeigt allenfalls Interesse und Begeisterung an der ›Natur*wissenschaft*‹[19] – auch hier wiederholt sich das Distanzbedürfnis des Protagonisten, das Sacher-Masoch zu einem wiederkehrenden Element der Novelle ausgestaltet. Das distanzierte Verhältnis Henryks zur Natur ist übrigens ein wesentlicher Unterschied zur Naturwahrnehmung bei Goethes Werther, der für *Die Liebe des Plato* sonst eine wesentliche Rolle spielt (s.u. III).

Zum Erzählzeitpunkt der Rahmenhandlung, wo die Agentin der bedrohlichen Natur nach der Episode der kurzen Ehe zwischen Henryk und Nadeschda nicht mehr im Weg steht, kann sich Henryk mit dem platonischen Freund Schuster der Erforschung der Natur mit Ausnahme der Frauen widmen. Das ist »echte männliche Freundschaft« (LP, S. 117) – was es in dem Zusammenhang heißen mag, sei dem ungarischen Rückzugsraum der beiden überlassen. Der reproduktiven Sphäre der Fortpflanzungspflicht (nebenbei auch der ›darwinistisch‹ imprägnierten Anforderung der Arterhaltung) sind sie jedenfalls entkommen – Schuster hat schon anklingen lassen, dass er keinesfalls Kinder in die Welt setzen möchte (LP, S. 105). Henryk von Tarnow und sein Kamerad Schuster werden, so könnte man folgern, doppeldeutig ›platonische‹ Naturforscher, »im Verkehr mit der Natur und in ihren Studien« (LP, S. 119). Das Platon-Bändchen spielt nach der Episode im Bordell weder in Henryks (»Platos«) noch in der Rahmenhandlung eine weitere Rolle – auffällig ist in der Folge allerdings die Vorliebe des Brieferzählers, seine Begegnungen analog zu Platon in Dialogen direkter Rede zu schildern.

3. Die Briefform als Distanzmedium – Goethes *Werther* als Prätext

Charakteristisch für den Zyklus *Die Liebe* sind (wie für den übergeordneten Meta-Zyklus *Das Vermächtniß Kains*) auch erzählerische Mittel der

Millionen in der Sekunde und so mag sie auch die nächste Sekunde verschlingen. Die Natur weiß weßhalb sie ihre eignen Kinder verzehrt.‹« (LP, S. 85f.) Gröner (*Text-Dessous*, S. 297) ordnet das Wort von den »thierische[n] Existenzen« einem Standesdünkel gegenüber der »Unterschicht« zu und übersieht den ›darwinistischen‹ Zusammenhang. — Im »Kampf ums Dasein« gibt der Protagonist bezüglich der Arterhaltung auf, und das ist es, abseits einer moralisch-sittlichen Beurteilung von Homosexualität (welche Sacher-Masochs Erzähler betont *nicht* liefern), was aus dieser Lesart den Problemfall dieser Novelle konstituiert.

19 Es geht auch hier weniger um konkrete Aufnahme bestimmter Ergebnisse der zeitgenössischen Naturwissenschaften als um die Spiegelung ihres ›positivistischen‹ Verhältnisses zu den Dingen, das von außen beobachtet – die ›Naturwissenschaft‹ Henryks und der Protagonisten der anderen Novellen (und ihrer Rahmenerzähler) schließt etwa auch die Ethnographie mit ein.

Distanzierung. Das gilt insbesondere für *Die Liebe des Plato*: Der Text streicht mit der Formwahl die Distanzierung thematisch hervor – Briefe sind zunächst immer Distanzmedium, auch dort, wo sie zum Ziel haben, Nähe und Einverständnis über ihren Inhalt herzustellen:[20] Ihre Funktion ist es, Senderinnen und Empfängerinnen über eine räumliche (mitunter auch zeitliche) Distanz Kommunikation zu ermöglichen. Wenn man 1870 eine Novelle über mann-männliche Homosexualität erzählen möchte, dann funktioniert das auch wegen dieses medialen Hintergrundes besonders gut in Briefform. Die Gattung des Briefromans maximiert in Kombination mit dem doppelten Novellenrahmen die Distanz in der Dialektik von medialer Distanz und vorgestellter Distanzüberwindung.

Erstens bettet die Briefform die zeitliche Distanz der Geschichte vom Erzählzeitpunkt (die Geschichte liegt acht, sechs bzw. fünfeinhalb Jahre zurück) glaubwürdig in den Zyklus und seine Erzählform ein. Zweitens ist da die räumliche Distanz, welche durch Briefe übersprungen werden kann: Henryk schreibt von Lemberg nach Hause an seine Mutter in ihrer Funktion der Abstammung (LP, S. 3) wie der freundschaftlichen Vertrauten. Ich zitiere das Schreibprogramm, das sich mit den Briefromanen des 18. Jahrhunderts und ihrer teils religiös motivierten Selbstdurchforschung durchaus verträgt:

> Du willst Nachrichten von mir und ich weiß Dir heute nichts zu erzählen, aber in meinem nächsten Briefe hoffe ich Dir Manches mittheilen zu können, denn wie ich Dir zu Hause stets Alles gesagt habe, so sollst Du auch jetzt von mir wissen und jeden geheimsten Gedanken und jedes Gefühl, das sich vor sich selbst schämt, Alles werde ich Dir schreiben, sollte es Dir auch zu viel werden, Alles was ich erlebe, die Gedanken, die mir kommen, die Empfindungen, die ich habe, und meine Handlungen, und Du wirst mir immer wie zu Hause sagen, ob ich vernünftig oder ob ich recht gehandelt. (LP, S. 16)

Drittens wird Distanz im Berichteten deutlich: Bereits als Henryk Nadeschda als noch unbekannte Fürstin im Schlitten vorbeirasen sieht, malt er sich aus, sie lediglich aus der Ferne zu betrachten und sie gewiss nicht zu berühren (LP, S. 17f.). Eine derartige mehrfache Distanzierung ist über den Einzeltext hinaus in Sacher-Masochs Novellenzyklus festzustellen – sie spiegelt sich ab in der Vorliebe der Erzähler für ›die Naturwissenschaften‹. Michler hat die wiederkehrenden Rahmungen der Novellen im Zyklus als ethnographisches Verhältnis der Rahmenerzähler zum jeweiligen Problem gekennzeichnet.[21] Strukturell ist die Briefnovelle *Die Liebe des Plato* mit

20 Das gilt insbesondere für jene Texte aus der Gattung Briefroman, die zu identifikatorischer Lektüre einladen, vgl. etwa die Adresse des Herausgebers an den Leser, Goethe: *Werther* (1774), S. [3].

21 Michler: *Darwinismus*, S. 136: »die Ich-Figur tritt von außen an die ethnologischen Fälle heran und wird Zeuge einer Erzählung.«

ihrer Gattungswahl über das Distanzmedium Brief in dieser Hinsicht noch konsequenter als bspw. *Venus im Pelz*, wo die Erlebnisse Severins schriftlich überliefert sind, am Kamin gelesen und wie ein Forschungstagebuch diskutiert werden.

Ist es im ersten Teil der Novelle Platons *Gastmahl*, das die Stichworte gibt, so ist der Prätext, der die gesamte Novelle formal organisiert und darüber hinaus im zweiten Teil inhaltlich eine bedeutende Rolle übernimmt, Goethes *Werther*: Schon damit, dass es zwei nacheinander für einen einzelnen Briefschreiber prägende kanonische Texte sind, setzt der Autor ein Zeichen der Parallelisierung zu Goethes Roman – statt Homer und Ossian liest Henryk Platon und Goethe. Sacher-Masoch greift die Konventionen der Gattung des monoperspektivischen Briefromans, und in besonderem Maße deren Aktualisierung durch Goethe, in mehrfacher Hinsicht auf:

1. Die Datierungs- und Anredepraxis der einzelnen Briefe entspricht exakt jener von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*: Henryk bezeichnet die Tages- und Monatsdaten, die Briefe beginnen und enden mit Grußformeln, es folgt – hier weicht Sacher-Masoch vom Modell Goethes ab – meist auch noch eine Unterschrift (der Protagonist zeichnet u.a. mit Henryk, H., Plato, Dein Sohn – gerade an spannenden Passagen fehlt diese Unterschrift aber).

2. Die Herausgeberfiktion des Briefromans wandelt Sacher-Masoch ab, indem die Rahmenerzählung eine Selbstherausgabe insinuiert und dadurch dem Briefteil Bekenntnischarakter einschreibt: Der Protagonist ist es, der nach den vom Ich-Erzähler der Rahmenerzählung geschilderten Worten der Mutter die Reihenfolge der Briefe festlegt: »lesen Sie dieselben genau in der Reihenfolge, in welcher sie hier zusammengeheftet sind. Henryk selbst hat, als er das letztemal da war, von mir eine Nadel verlangt und einen Faden blauer Seide und hat sie zusammengenäht und den Titel geschrieben.« (LP, S. 9) Dieser Titel folgt auf der nächsten Seite und lautet: »Briefe an meine Mutter.« (LP, 10) Es ist die Mutter, die dem Ich-Erzähler die Briefe übergibt; dieser verfasst dann die kurze Rahmenhandlung und erreicht mit der Novelle eine Öffentlichkeit, die dann im Novellenzyklus mit dem Autornamen Sacher-Masoch auf dem Titelblatt extradiegetisch erreicht wird.

   Die Rahmenhandlung bleibt in den zu erwartenden Gattungsbahnen des Briefromans; sind es in den Texten dieser Gattung aus dem 18. Jahrhundert vorrangig Auffindungsgeschichten, die für die Authentizität und Validität der überlieferten Briefe einstehen, so ist es bei Sacher-Masoch die Briefempfängerin, die dem Erzähler Henryks Briefe

überlässt, um sich die Mühen einer langen Erzählung und einer Positionierung gegenüber dessen Lebensführung zu sparen:

> Um Ihnen aber zu erklären, wie dies Alles kam, müßte ich sehr weit ausholen und wenn ich Ihnen auch Alles erzählen wollte, Sie würden die Geschichte seiner Ehe doch nicht verstehen. »Was soll ich also thun?« sie sann nach. »Aber ich bin sehr neugierig.« Sie müßten ein früheres Erlebniß kennen,« begann die Gräfin wieder, »nur dann werden Sie meinen Sohn nicht ungerecht verurtheilen. Es ist also am Besten –« sie erhob sich, öffnete einen der großen Schränke und holte ein Heft hervor, in dem sie einen Augenblick blätterte. Dann sprach sie: »Lesen Sie diese Briefe […].« (LP, S. 8f.)

3. Ein erzähltechnischer Vorteil des Briefromans besteht darin, immer aufs Neue mit der *Erzählung* einer *Geschichte* (Begriffe nach Genette) einsetzen zu können – die Perspektive verschiebt sich durch den Zeitverlauf nach hinten, und die Zeit, die zwischen den Briefen vergangen ist, muss immer aufs Neue nachgetragen werden. Henryk ist sich dieser Kommunikationssituation bewusst wie Sacher-Masoch der Erzählsituation:

> Liebe Mutter!
>
> Ich brenne vor Ungeduld, Dir mitzutheilen, was ich heute Nacht erlebt habe. Denke Dir, ich war – nein, so nicht, so macht es Dir nicht den richtigen Effekt. Ich muß es Dir so erzählen, wie es geschehen ist, Schritt für Schritt, Zug für Zug. (LP, S. 39)

Die äußere Distanz der überlieferten Briefe zu ihrem Gegenstand wird erzähltechnisch durch die Möglichkeit unterlaufen, zeitnah zu berichten – bei Richardson heißt das 1754 viel zitiert »writing to the moment«.

4. Die Nähe des Erzählens zum Erzählten setzt der Briefroman als interne Beglaubigungsstrategie ein. Henryk unternimmt nach Aufforderung der Mutter ein tägliches Schreibexperiment, um nur ja keine eigene Deutung in das Berichtete hineinzutragen, er wird in der Niederschrift zum objektiven Beobachter, zum quasiethnologischen Protokollanten seiner selbst.

> Du verlangst von mir ein Bild unseres geistigen Verkehrs [d.i. jenem Henryks mit Anatol, Anm. S.K.]. Wie soll ich Dir das geben ohne die Wahrheit durch meine Einbildungen zu verletzen? Am besten kann es mir noch gelingen, wenn ich täglich rasch auf das Papier werfe, was mir von unsern Gesprächen im Gedächtniß haften bleibt. Mein Gedächtniß ist, ohne mir zu schmeicheln, wie bei uns Allen, uns naiven sinnigen Kindern der slavischen Welt im Osten, ein glänzendes, aber ich werde doch immer weniges für Dich niederschreiben, nur das was mir als besonders charakteristisch erscheint. Morgen beginne ich. (LP, S. 91f.)

Bei Sacher-Masoch ist das Erzählszenario des Briefromans aber noch einmal von einer weiteren Rahmenhandlung umfasst, die programmatisch mit dem Realismus und auch mit dem Naturalismus zusammenhängt: Der Text steht in einem Zyklus der Novellenzyklen und mit dem Willen zur Kohärenz und zum Bau des Verhältnisses der Teile zum Ganzen in

realistischem Zusammenhang (etwa mit Balzacs *Menschlicher Komödie*).[22] Bei aller gattungstechnischen Einhegung weist *Die Liebe des Plato* immer auf einen Rest hinaus, der mindestens zwei erzähltechnische Kippeffekte mit sich bringt. Damit ist Sacher-Masochs *Die Liebe des Plato* kein Briefroman, die Novelle schreibt sich in dessen Gattungsgeschichte allenfalls über ein Formzitat ein.[23] Das ist Folge der Übernahme einer Gattung des 18. Jahrhunderts (mit ihr ihrer symbolischen und kulturellen Codes) in den aktiveren Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der in der Ausformung bei Sacher-Masoch die Einhegung sozialer und ›naturgeschichtlicher‹ Probleme anstrebt.

Die Übersetzung des *Werther* vollzieht Sacher-Masoch aber nicht nur über den formalen Vektor, auch *Werther*-Zitate gibt es in *Die Liebe des Plato* zuhauf. Schon Henryks erster Satz – »Ich bin glücklich angekommen und befinde mich wohl, aber dabei ist es mir recht einsam und – ich schäme mich nicht es zu gestehen – recht bange.« (LP, S. 10) – kontrastiert wirkungsvoll Werthers Anrede an Wilhelm (»Wie froh bin ich, daß ich weg bin!«);[24] es scheint, als hätte Sacher-Masoch den Goetheschen Text vor der Niederschrift von *Die Liebe des Plato* gründlich konsultiert.

Der *Werther* wird aber in *Die Liebe des Plato* auch zum Thema: Anatol und Henryk geraten anlässlich des Romans auseinander. Das kündigt sich bereits im Brief vom 11. Mai an: »Wie ich an einem lieben Buche, z.B. an dem Werther, neue und immer neue Schönheiten entdecke, so finde ich an meinem armen Freunde täglich neue Häßlichkeiten, und er hat doch noch immer diese wunderbaren blauen Augen, die ganz Seele sind.« (LP, S. 96). Der Text – das tritt an dieser Stelle deutlich hervor – gewinnt mitunter durch seine ironische Distanz zu den Prätexten aus der Briefromantradition. Der Protagonist bezeichnet sich als naiv, seine Naivität wird zugleich herausgestellt – etwa über das Anzitieren des Topos vom Auge als Fenster zur Seele, der im selben Atemzug ad absurdum geführt wird, weil die Seele Anatols nur in der Crossdressing-Performance von Nadeschda

22 Zu Sacher-Masochs Auseinandersetzung mit dem Naturalismus vgl. *Die naturalistische Epidemie* (in Reaktion auf die Kritik vonseiten der Münchner *Gesellschaft*, hier hervorzuheben aus dem Jg. 1891: [Conrad]: *Die Ungespundeten*, aber auch die Spitzen eines »A. G-tze« [Namenszeichen nicht zu entschlüsseln] in derselben Zeitschrift in der Rubrik *Kritik. Französische Litteratur*).

23 Vgl. Böhn: *Das Formzitat*; anhand einer einzelnen Gattung exerziert Ähnliches durch: Kuon: *Gattung als Zitat*.

24 Goethe: *Werther* (1774), S. [5]. Die Lektüreanweisung des fiktiven Herausgebers bei Goethe ist bei Sacher-Masoch dem novellentypischen Erzähleinsatz des Rahmenerzählers gewichen: »Ich besuche so gerne das Tarnowische Haus, weil in demselben eine eigenthümliche Gemüthlichkeit um die kleinsten Dinge webt, diese Gemüthlichkeit scheint dort in der Luft zu liegen, denn sie durchdringt Alles […]« (LP, S. 3).

überhaupt existiert. Vier Tage darauf liefert Henryk seiner Mutter, wie die Überschrift heißt, »Eine Szene zwischen mir und Anatol, mit wörtlicher Treue wiedergegeben«:

> *Anatol.* Jeder Mensch hat ein Lieblingsbuch, welches ist das deine?
> *Ich.* Der Werther –
> *Anatol.* Aber Plato – dies närrische Zeug, dieses sentimentale Zuckerwasser, ich erinnere mich als Kind eine von Kindern gespielte Parodie gesehen zu haben, in der der kleine Werther seinen Frack wie eine Schleppe nachschleifte und –
> *Ich.* Aber das Buch ist ja so einfach, so von echtem Gefühl durchdrungen, so zum Herzen sprechend, ungezwungen, ja naiv, und welches Naturgefühl! – Es ist seitdem in Deutschland kein solches Buch mehr geschrieben worden, wir haben viel Reden, viel Gesinnungen bekommen, aber wenig Poesie. Schiller hat die deutsche Literatur verdorben –
> *Anatol.* Ich verstehe dich nicht; ich finde Goethe's Styl altväterisch. (LP, S. 100f.)[25]

Es ist dann Goethes Roman, mithilfe dessen Anatol/Nadeschda sich verstellend Henryks Widerwillen gegen körperliche Berührung bricht und die von der Gattungswahl und von den inhaltlichen Versatzstücken aus dem Umfeld von Platons *Gastmahl* vorgegebene Distanz zusammenbrechen lässt: Henryk findet ein Buch zwischen den Pölstern von Anatols Divan, worauf Anatol ihm den Band entreißen will.

> Anatol hatte sich auf den Divan geworfen und barg sein Gesicht verschämt in den Händen, und wie ich leise las: die Leiden des jungen Werther, blickte er, halb noch durch die Finger, schelmisch auf mich. Und ich – ich lag in diesem Augenblicke zu seinen Füßen und bedeckte seine Hände mit Küssen, ich glühte, ich bebte – da sah ich es in dem stolzen blauen Auge wie Triumph aufblitzen.
> Das brachte mich zu mir.
> Ich stand auf und setzte mich zum Klavier. (LP, S. 108f.)

Nadeschda triumphiert mit Werther, der *Werther* selbst wird zum Losungs-Ausruf »Klopstock!«, der die im Text Sacher-Masochs behutsam aufgebaute Spannung der Rührung (in der Be-Rührung) herauskommen lässt. Zum Vergleich der *Werther* in der Fassung von 1774:

> sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! Ich versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Loosung über mich ausgoß. Ich ertrugs nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollesten Thränen. Und sah nach ihrem Auge wieder – Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blikke gesehn, und möcht ich nun deinen so oft entweihten Nahmen nie wieder nennen hören![26]

25 Die typographisch im dramatischen Modus präsentierte Kontroverse endet damit, dass Anatol einschläft, worauf Henryk aufbricht: »›Lies den Werther, wenn du einschlafen willst,‹ sage ich irritirt und gehe.« (LP, S. 102) – Mit der Nennung Schillers meint Henryk (es gibt im Text weitere explizite Hinweise auf die Schillersche Dichotomie) dessen Selbstpositionierung als sentimentalischer Dichter gegenüber Goethe als dem naiven, vgl. Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung.

26 Goethe: *Werther* (1774), S. 43f.

Lottes Augen sind schwarz, jene Anatols blau; Hände werden geküsst, Körperhaltungen lassen sich vergleichen, beide Frauen bringen die Losung heraus, bei Lotte ist das sympathetischer Zug – sie verführt, ohne es zu wollen; bei Anatol/Nadeschda ist es zur List gewendet. In der Dramaturgie der Texte stehen die beiden Szenen an ganz unterschiedlicher Stelle: Im *Werther* löst »Klopstock!« Gefühl und Handlung erst aus, bei Henryk führt der *Werther* zum Auffliegen der Maske, wir befinden uns also ganz am Schluss der Novelle, welchem funktional die Schilderung der Ossian-Lektüre im Herausgeberteil des *Werther* entspricht.[27]

Nach der Abwendung von Anatol/Nadeschda infolge der Aufdeckung der Maske schreibt Henryk:

> Ja, ich bin ruhig, meine Mutter, sogar heiter.[28]
> Und ich bin zu der Ueberzeugung gekommen, daß aller Idealismus, alle Poesie nur im Manne, das Weib dagegen die leibhafte Prosa, ihr Interesse an der Wissenschaft, an der Kunst, an den öffentlichen Angelegenheiten nur Spiel und Eitelkeit ist.
> Von Natur vorwiegend sinnlich, verlangt sie vom Manne vor Allem, sinnlich geliebt zu werden, sie empfindet die Ueberlegenheit seines Geistes, seines Gemüthes, seines Charakters und fühlt, daß sie ihn – zum Ausgleich – sinnlich unterwerfen muß, und sie sieht sich herabgesetzt, in allen ihren Gefühlen beleidigt, wenn er ihr kühl, vernünftig gegenüber steht, wenn sie von ihm nicht begehrt wird; sie ist erst dann glücklich, wenn sie ihm das, was er vor ihr voraus hat – die Vernunft nämlich – geraubt hat. (LP, S. 116f.)

Die Vernunft hat Nadeschda Henryk mithilfe von Goethes *Werther* listig geraubt; sie steht dann ziemlich platt für die Vorbehalte Henryks gegenüber allen Frauen, die anders gewendet Severin in *Venus im Pelz* folgendermaßen formuliert: Für Frauen sei die »wichtigste Aufgabe des Daseins: die Fortpflanzung der Gattung vor allem ihr Beruf […]; ich sah im Weibe die Personifikation der Natur«.[29]

Eine besondere Rolle in *Die Liebe des Plato* kommt der Mutter zu – sie urteilt nicht über die Devianz ihres Sohnes, und sie übermittelt die Briefe in der Rahmenhandlung. Nicht nur Abgrenzung von der Gattungstradition (derzufolge in der Geschichte des Briefromans seit Richardsons *Pamela* nur Mädchen ihren Müttern zu schreiben haben) ist, dass Henryk gerade seiner Mutter schreibt; damit diente es bloß der Verstärkung von Henryks androgyner Charakterisierung. Es steht darüber hinaus für die Abfolge der

27 Wenig überraschend finden sich auch Elemente dieser Stelle bei Sacher-Masoch eingearbeitet, vgl. Goethe: *Werther* (1774), S. 206f.

28 Bei Goethe, als Werthers Suizid beschlossen ist: »Alles ist so still um mich her, und so ruhig meine Seele«. [Goethe: *Werther* (1774), S. 219] .

29 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 192. — Bei Goethe wandelt sich mit Geisteszustand und Lektüre die Auffassung des Protagonisten von der Natur, die Werther als Spiegel seines Innenlebens erzählerisch ausbreitet – diesbezüglich zeichnen Henryks Briefe keine Entwicklung nach.

Generationen: Henryk wird sich nicht fortpflanzen; aber er erklärt seiner Mutter, warum er die »Pflichten gegen Euch, gegen meine Familie« (LP, S. 31) zu vernachlässigen gezwungen ist. Die Gattung des Briefromans setzt er aber im Schreiben der Briefe und in ihrer Sammlung fort, anders als sein Autor, der sie bloß zitiert.[30] Henryk ist vom Funktionieren des Briefverkehrs überzeugt; der Rahmenerzähler benutzt die Gattung distanziert (der Grad der Ironisierung ist dabei schwer zu bestimmen), und der Autor Sacher-Masoch verwendet sie, um eine alternative Form distanzierten Erzählens im Gesamtzyklus zu präsentieren. Goethes *Werther* ist dann für *Die Liebe des Plato* nicht nur ein formender Prätext, sondern gewissermaßen die Bühne, auf der Sacher-Masoch sein viertes Triebszenario in *Die Liebe* als herabgetönte Sexualpathographie stattfinden lässt. Zur Begründung der Formwahl einer erzählerischen Distanz kommt so eine gewollte Nähe zu einem der notorischen Zentraltexte der Gattung Briefroman, den Sacher-Masoch in *Die Liebe des Plato* variierend weiterschreibt.[31]

Fazit

Im Prolog zum Gesamtzyklus *Das Vermächtniß Kains* wird die Liebe ›darwinistisch‹ als Kampfzone gefasst:

> Die Liebe ist der Krieg der Geschlechter, in dem sie darum ringen, eines das andere zu unterwerfen, zu seinem Sklaven, seinem Lastthier zu machen, denn Mann und Weib sind Feinde von Natur, wie alle Lebendigen, für kurze Zeit durch die Begier, den Trieb sich fortzupflanzen, in süßer Wollust gleichsam zu einem einzigen Wesen vereinigt, um dann in noch ärgerer Feindschaft zu entbrennen.[32]

Das ist auch Referenz auf das Bild vom zweigeschlechtlichen Urwesen aus Platons *Gastmahl*, in dem Aristophanes den Kugelmenschen im Dialog mit Eryximachos einführt, die intertextuelle Verstrickung der Einzelnovelle

30 In einer Art Fortsetzung zu *Die Liebe des Plato* äußert sich Sacher-Masoch noch deutlicher zu einer Absage an Ehe und Liebe – Sacher-Masoch: *Amor als Gesundheits-Hypochonder* verhandelt Onto- und Phylogenese vor dem Hintergrund eines Gesundheitsparadigmas – sexuelle Aktivität für die Arterhaltung sowie für die individuelle Gesundheit – der dortige Protagonist entzieht sich einer Geliebten, die sich später lediglich aus Rücksicht auf ihre Gesundheit verschiedene Liebhaber nimmt.

31 Selbstbewusst gibt sich Sacher-Masoch 1873: »Die erste Novelle, welche aus diesem Cyklus vor die Oeffentlichkeit trat, war der ›*Don Juan von Kolomea*‹. Sie erschien in Westermanns, durch ihre Gediegenheit allgemein akkreditirten Monatsheften, und erregte ein Aufsehen, wie es seit den ›Leiden des jungen Werther‹ in Deutschland kein belletristisches Werk mehr erregt hat.« (Sacher-Masoch: *Ueber den Werth der Kritik*, S. 36. Herv. im Original durch Sperrdruck)

32 Sacher-Masoch: *Der Wanderer*, S. 15f.

mit einem ihrer Prätexte wird also bereits auf der äußersten Ebene der Metadiegese deutlich.[33] Dem Kampf der Geschlechter stellt sich in diesem Zyklus einzig Henryk von Tarnow – subjektiv – nicht, indem er vor Frauen flieht und vor körperlicher Liebe zu fliehen scheint.[34] Das hebt die Novelle innerhalb des Zyklus hervor – neben dem Faktum, dass es sich um eine frühe Literarisierung mann-männlicher Homosexualität handelt.

Die Regulierung der Informationsvergabe gegenüber der Briefempfängerin einer- und dem extradiegetischen Leser andererseits wird erst durch die mehrfache Rahmung nach dem Modell von Platons *Gastmahl* bzw. durch die Briefform in direkter Anlehnung an Goethes *Werther* ermöglicht. Für das im Zusammenhang mit der Homosexualität im zeitgenössischen Kontext brisante Spiel mit Nähe und Distanz, Wissen und Ahnen, bietet die Gattungswahl Briefroman in der dafür typischen Authentizitätsfiktion überlieferter Dokumente erzähltechnische Vorteile, die sich bei aller erzählerischen Distanzwahrung und Einhegung als praktikable Lösung für die Sammlung sozialer und-oder-als ›naturgeschichtlicher‹ Probleme erweisen. Der *Werther* steht wie die Bibel-, Darwin- und Platon-Versatzstücke inhaltlich für Diskurse, die Sacher-Masoch in der Briefnovelle teilweise nur andeutet. Die Rahmung der Rahmenhandlung der epistolar distanzierten Novelle im tektonisch durchgeplanten Zyklus der Novellenzyklen bringt das doppelte Gattungsspiel erst hervor; dazu macht Sacher-Masoch die beiden Prätexte produktiv. Anstelle einer Problemlösung schlägt der Autor das Ausstellen von Problemen vor.[35]

Beide Prätexte zeichnet neben der Rahmenstruktur (hier Dialog, dort Brief – für die Poetik des Briefromans ist das gleichwertig)[36] das gemeinsame Thema der Liebe aus; eine weitere Parallele besteht darin, dass beide Texte auf ihre eigene Art in das paradoxe Spiel von Natur und Geschlecht auf der einen und kulturelle Distanzierung und wissenschaftliche Diskursivierung auf der anderen Seite verstrickt sind. Aus den Verhältnissen von Natur und Kultur, wie sie im *Symposion* und in *Die Leiden des jungen Werthers* figurieren, formt Sacher-Masoch, die Prätexte in Form und Inhalt zitierend und seinen Zwecken unterwerfend, in *Die Liebe des Plato* ein verschränktes Modell von Natur als Kultur und Kultur als Natur – das ist das inhaltliche

33 Vgl. Platon: *Symposion*, S. 55f. (189c-190a, Kap. 14).

34 Vgl. Stadler: *Darwinistische Beweisführung*, S. 57.

35 In der Lösungsnovelle zum Zyklus *Die Liebe* ist Goethes *Werther* wiederum Teil des Lektüreprogramms, das der Held zur Erziehung seiner Braut Marzella entwickelt (Sacher-Masoch: *Marzella*, S. 473f.). Selbst die Lösungsnovellen werden allerdings vom Rahmenerzähler erster Ordnung – im *Wanderer*-Prolog – wiederum zu Fallgeschichten relativiert.

36 »[Der Brief] ist eine freye Nachahmung des guten Gesprächs«, heißt es bei Gellert: *Briefe*, S. 3.

Gegenstück zur formalen Ausgestaltung von *Die Liebe des Plato* als Novelle in Briefen und das Ziel der spezifischen Gattungswahl.

Literaturverzeichnis

Böhn, Andreas: *Das Formzitat: Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*. Berlin: Erich Schmidt 2001.

[Conrad, Michael Georg]: *Die Ungespundeten:* [*Kritik. Vermischtes*]. »Die Gesellschaft« (München), 7.1 (Januar 1891), S. 148–149.

Foucault, Michel: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.

Gellert, Christian Fürchtegott: *Briefe nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*. Leipzig: Johann Wendler 1763.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 3. Aufl. München: Fink 2010.

Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*. Leipzig: Weygand 1774.

G–tze, A.: [*Kritik. Französische Litteratur*]. »Die Gesellschaft« (München), 7.1 (Januar 1891), S. 131–132.

Gottschall, Rudolf: [Rezension zu *Das Vermächtniß Kains*]. »Blätter für literarische Unterhaltung« 50 (8. December 1870), S. 785–789.

Gratzke, Michael: *Nachwort*. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Die Liebe des Plato*. Hamburg: MännerschwarmSkript Verlag 2001, S. 102–113.

Gröner, Carola Ulrika: *Text-Dessous. Der Skandalautor Leopold von Sacher-Masoch und die Kategorie der Perversion in ›Die Liebe des Plato‹*. In: *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*. Hgg. Andrea Bartl, Kathrin Wimmer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (=Konnex 10), S. 283–300.

Hunter, Richard: *Plato's ›Symposium‹ and the Traditions of Ancient Fiction*. In: *Plato's ›Symposium‹: Issues in Interpretation and Reception*. Hgg. James H. Lesher, Debra Nails, Frisbee Candida Cheyenne Sheffield. Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2006.

Kurz, Stephan: *Gebundene Korrespondenzen. Gattungs- und Mediengeschichte von Briefromanen des 18. Jahrhunderts*. Wien: Univ. Diss. 2014.

Kuon, Peter: *Gattung als Zitat. Das Paradigma der literarischen Utopie*. In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg*. Hg. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler 1986, S. 309–325.

Ludewig, Anna-Dorothea: *Fiktionale Authentizität und poetischer Realismus. Die literarische Annexion und Rezeption Galiziens am Beispiel der Ghettogeschichten von Karl Emil Franzos und Leopold von Sacher-Masoch*. In: *Galizien im Diskurs. Inklusion, Exklusion, Repräsentation*. Hgg. Franziska Schößler, Florian Krobb, Paula Giersch. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 2012, S. 137–153.

Michler, Werner: *Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich 1859–1914*. Wien: Böhlau 1999.

Patrut, Iulia-Karin: *Künstlerische Verortungen. (Post-)Koloniale Poetiken Leopold von Sacher-Masochs und Karl Emil Franzos'*. In: *Galizien im Diskurs. Inklusion, Exklusion, Repräsentation*. Hgg. Franziska Schößler, Florian Krobb, Paula Giersch. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 2012, S. 155–182.

Platon: *Symposion*. Griechisch/Deutsch. Hgg. Thomas Paulsen, Rudolf Rehn. Stuttgart: Reclam 2006 (=RUB 18435).

Sacher-Masoch, Leopold von: *Das Vermächtniß Kains. Erster Theil. Die Liebe.* Stuttgart: Verlag der J.G. Cottaschen Verlagsbuchhandlung 1870. Darin:
Erster Theil:
– *Der Wanderer. Prolog*, S. 3–33.
– *Vorrede zum Don Juan von Kolomea von Ferdinand Kürnberger*, S. 39–55.
– *Don Juan von Kolomea*, S. 56–160.
– *Der Kapitulant*, S. 161–262.
– *Mondnacht*, S. 263–401.
Zweiter Theil:
– *Die Liebe des Plato*, S. 1–120.
– *Venus im Pelz*, S. 121–368.
– *Marzella oder Das Märchen vom Glück*, S. 369–528.

Sacher-Masoch, Leopold von: *Ueber den Werth der Kritik*. Leipzig: Ernst Julius Günther 1873.

Sacher-Masoch, Leopold von: *Amor als Gesundheits-Hypochonder*. In: ders.: *Im Venusberg*. Berlin: Neufeld & Henius 1874, S. 138–145.

Sacher-Masoch, Leopold von: *Das Vermächtniß Kains. Zweiter Theil: Das Eigenthum*. 2. Aufl. Bern: Frobeen & Cie 1877.

Sacher-Masoch, Leopold von: *Die naturalistische Epidemie*. »Die Gegenwart. Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst«. 35/25 (1889), S. 390–393; mit Kürzungen wieder in: *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. 1880–1900. Naturalismus*. Hgg. Manfred Brauneck, Christine Müller, Max Bucher. Stuttgart: Metzler 1987, S. 375–380.

Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. Hgg. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 2010 (=RUB 18213).

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Platons Werke*. Zweiten Theiles zweiter Band, Berlin: Realschulbuchhandlung 1807.

Stadler, Christian: *Darwinistische Beweisführung und experimentelle Verifizierung. Der Idealrealismus in Sacher-Masochs ›Das Vermächtnis Kains‹ und ›Die vier Temperamente‹*. »Sprachkunst«, 1 (2009), S. 47–65.

Stiening, Gideon; Vellusig, Robert (Hgg.): *Poetik des Briefromans. Wissens- und mediengeschichtliche Studien*. Berlin: De Gruyter 2012.

Thaler, Karl von: *Nihilismus in Deutschland*. »Neue Freie Presse« (28.6.1870), S. 1–3.

Weismann, Stephanie: »In einem Land wie Galizien…« Leopold von Sacher-Masochs Funktionalisierung Galiziens. Wien: Univ. Diss. 2014.

DOI: 10.17234/ZGB.26.13 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 233–251

Anna-Dorothea Ludewig | Moses Mendelssohn Zentrum für europäisch-jüdische Studien, aludewig@uni-potsdam.de

»Braut des hohen Liedes«

›Jüdinnenbilder‹ im Werk von Leopold von Sacher-Masoch

In Leopold von Sacher-Masochs Werk nehmen die so genannten Ghettogeschichten einen besonderen Platz ein: In ihnen spiegelt sich sein offensichtliches, durchaus positiv geprägtes Interesse für jüdisches Leben im östlichen Europa. Auffällig sind in diesem Zusammenhang auch die (literarischen) Frauen- und insbesondere die ›Jüdinnenbilder‹ des Autors, die hier erstmals ausführlich untersucht und kommentiert werden sollen.

Leopold von Sacher-Masochs Werk und auch sein Leben werden im wahrsten Sinne des Wortes von Frauengestalten dominiert; es sind die Protagonistinnen, die seine Geschichten tragen, und in denen sich die Sehnsüchte und auch die konkreten (sexuellen) Wünsche des Autors selbst zu spiegeln scheinen; die »Trennlinie von Leben und Schreiben«[1] verschwimmt oftmals bis zur Unkenntlichkeit. Diese Überschneidungen von literarischen Weiblichkeitsentwürfen und männlicher Erotik, von Philosemitismus und Masochismus, von Schtetl und Pelz erschweren den Umgang mit dem Sacher-Masoch'schen Œuvre. Vor diesem Hintergrund werden in den folgenden Ausführungen die (literarischen) Frauenbilder des Autors im Allgemeinen und die jüdischen Protagonistinnen im Besonderen untersucht.

Der Autor als ›Kronzeuge‹ jüdischen Lebens

Jüdische Figuren sind vornehmlich in Sacher-Masochs so genannten Ghettogeschichten zu

1 Gerstenberger: »*Das Mysterium der Liebe*«, S. 118.

finden, die an sich bereits bemerkenswert sind, ist er doch einer der ganz wenigen nichtjüdischen Autoren, die zu dieser Gattung beigetragen haben. Diese – wenn man so will – Sonderstellung nutzte Sacher-Masoch geschickt, um sich als objektiver und emphatischer Beobachter zu empfehlen und seine scheinbare Neutralität als Garant für Authentizität anzuführen.

Authentizität war ein wesentlicher Bestandteil der literarischen Annexion Galiziens in den 1870er und 1880er Jahren.[2] Die diesbezügliche Konkurrenz zwischen Sacher-Masoch und Karl Emil Franzos, einem erfolgreichen zeitgenössischen jüdischen Autor zahlreicher Ghettogeschichten, war vielleicht auch persönlichen Eitelkeiten geschuldet, in erster Linie aber war es ein ›Kampf‹ um den literarischen Schauplatz Galizien, wobei sich der Begriff Galizien durchaus auf das (osteuropäische) Schtetl im Allgemeinen erweitern lässt, und damit um eine lukrative Einnahmequelle. Denn in den Ghetto- oder eigentlich richtiger Schtetlgeschichten wurde dem ›westlich‹-bürgerlichen Lesepublikum in den einschlägigen Zeitschriften und Zeitungsfeuilletons das Bild einer Region vermittelt, die vielleicht größtenteils zur Habsburgermonarchie gehören mochte, aber ähnlich exotisch und fremd präsentiert wurde wie der vielbeschworene Orient. Doch »[i]m Gegensatz zum ›Orient‹, der im 18. und 19. Jahrhundert zum exotischen Sehnsuchtsort stilisiert wurde, diente das literarische Galizienbild als Negativbeispiel eines Ortes jenseits von Aufklärung und Zivilisation«.[3] Es ging also nicht zuletzt um eine Selbstbestätigung der bürgerlich normierten Gesellschaft im deutschsprachigen Raum; und es zählten sowohl jüdische als auch nichtjüdische Leserinnen und Leser zum Rezipientenkreis dieser Geschichten. Insbesondere erstere sollten sich durch die ›Berichte aus dem Osten‹ in ihrer bürgerlich-akkulturierten Lebensform bestärkt fühlen.

Dieser pädagogisch-aufklärerische Impetus ist besonders stark in den Geschichten von Karl Emil Franzos zu finden, der seine Protagonisten mit Vorliebe über die deutsche Klassik, namentlich das Werk von Friedrich Schiller, den Ausweg aus dem Dunkel des orthodoxen und chassidischen Judentums finden lässt. Licht versus Schatten, Humanismus versus Fanatismus, Liebesheirat versus Zwangsehe – das sind die recht simplen Dualitäten, mit denen in vielen Ghettogeschichten gearbeitet wird, die damit auch als ›Bekehrungsgeschichten‹ bezeichnet werden könnten, verfolgen sie zwar keine religiöse, aber eine kulturelle Bekehrung, eine Bekehrung zu Aufklärung, Humanismus und Bürgerlichkeit.

2 Vgl. Ludewig: *Fiktionale Authentizität*.
3 Ebd., S. 140.

Leopold von Sacher-Masochs Geschichten haben einen anderen Schwerpunkt: »He had an ethnographer's fascination with Orthodox Eastern Jewry, but he favored religious reform and thought that intermarriage was a delightful way to irritate antisemites.«[4] Dass er den Druck der Assimilation, dem Juden im Habsburger-Reich ausgesetzt waren, stark unterschätzte,[5] zeigt aber auch eine erschreckende Naivität gegenüber den realen Lebensbedingungen der osteuropäischen Schtetl. Sacher-Masochs oft romantisch verklärte Schilderungen des »älteste[n] Kulturvolk[s] Europas«[6] entsprachen wohl einerseits seiner Wahrnehmung, können aber andererseits auch als Positionierung gegen Antisemitismus gelesen werden.

In diesem Sinne wurden seine Geschichten auch im liberalen Judentum rezipiert; Ludwig Geiger, Literaturhistoriker und Sohn des einflussreichen Reformrabbiners Abraham Geiger, bescheinigte Sacher-Masoch in einer (posthum erschienenen) Rezension Vorurteils- und Tendenzlosigkeit:

> Er streitet nicht für Emanzipation, er verlangt keine Assimilierung, er sucht Jüdisches nicht zu verteidigen oder zu verklären. Wohl behandelt er gelegentlich mit einer Art Geringschätzung, aber nicht mit loderndem Zorn, christliche Beamte, die arme Juden als bequeme Opfer für brutale Erpressung wählen, wohl lächelt er satirisch ironisch über einige jüdische Sektierer. Doch im Grunde kommt es ihm immer mehr darauf an, jüdische Vorgänge ohne bestimmt erkennbare Absicht zu zeigen.[7]

Als nichtjüdischer ›Kronzeuge‹ jüdischen Lebens nimmt Sacher-Masoch für Geiger natürlich eine besondere Position ein, er betont seine gesellschaftliche Stellung als »Christ und Adeliger« und hebt hervor, dass kein »Tropfen jüdisches Blutes in seinen Adern« fließt – letzteres ist eine Anspielung auf die immer wieder aufkommenden Gerüchte von einer angeblichen jüdischen Abstammung des Autors.[8] Worauf Geiger nicht eingeht ist das zweifellos auffällige Frauen- und ›Jüdinnenbild‹ Sacher-Masochs. Zwar ist er bemüht, sich von den »perversen Anspielungen und Ausführungen« in Sacher-Masochs Werk und seinem »abenteuerliche[n] und nicht immer reinliche[n] Leben« zu distanzieren, aber er belässt es bei diesen vagen Formulierungen.[9]

Und so ist Sacher-Masoch nicht zuletzt durch Geigers Analyse als philosemitischer oder vielleicht auch anti-antisemitischer Autor bekannt geworden, der jüdisches Leben weniger erzählt als abbildet – dabei soll in

4 Hyams: *The Whip and the Lamp*, S. 71.
5 Ebd.: »He totally underestimates the pressure on Jews to assimilate […].«
6 Sacher-Masoch: *Israel*, S. 16.
7 Geiger: *Sacher-Masoch*, S. 597.
8 Ebd., S. 596.
9 Ebd.

den folgenden Ausführungen gezeigt werden, dass Sacher-Masoch zweifellos ein »philosemite in furs«[10] war, aber schon aufgrund dieser Neigungen kein objektiver Beobachter jüdischen Lebens sein konnte.

Die Dämonisierung des Weiblichen im Fin de Siècle

Um diese These zu begründen, sollen zunächst einige Anmerkungen zu Sacher-Masochs Frauenbild im Allgemeinen gemacht werden, bevor dann die jüdischen Weiblichkeitsentwürfe analysiert werden. In nuce sind die meisten Frauenfiguren Sacher-Masochs Variationen seiner wohl bekanntesten Protagonistin Wanda von Dunajew, der *Venus im Pelz* (1870) bzw. vice versa: In Wanda finden die eintönigen Wiederholungen der erotischen Wunschbilder ihren Höhepunkt, in ihr vollendet sich, was bereits in den früher erschienenen Geschichten angelegt war und die folgenden Erzählungen prägen sollte. Wanda von Dunajew ist keine jüdische Figur, sie ist Christin, eine junge Witwe, die der ihr verfallene Ich-Erzähler wie folgt schildert:

> […] wie poetisch und anmutig zugleich erscheint ihre feine Gestalt; sie ist nicht groß, aber auch nicht klein, und der Kopf, mehr reizend als pikant – im Sinne der Französischen Marquisenzeit – als streng schön, aber doch wie bezaubernd, welche Weichheit, welcher holde Mutwille umspielen diesen vollen, nicht zu kleinen Mund – die Haut ist so unendlich zart, daß überall die blauen Adern durchschimmern, auch durch den Mousselin, welcher Arm und Busen bedeckt, wie üppig ringelt sich das rote Haar – ja, es ist rot – nicht blond oder goldig – wie dämonisch und doch lieblich spielt es um ihren Nacken, und jetzt treffen mich ihre Augen wie grüne Blitze – ja, sie sind grün, diese Augen, deren sanfte Gewalt unbeschreiblich ist – grün, aber so wie es Edelsteine, wie es tiefe, unergründliche Bergseen sind.[11]

Mit dieser Beschreibung wird auf die im Handlungsverlauf immer wieder referenzierten antiken oder antikisierenden Venus-Statuen aus Marmor verwiesen, an die insbesondere die Haut Wandas erinnert, auf jene kalten Herrscherinnen, denen der Erzähler nach eigenen Angaben seit seiner Kinderzeit fast kultische Verehrung entgegenbrachte. Das dämonische Element, hier überdeutlich durch rote Haare und grüne Augen markiert, lässt eine unberechenbare Grausamkeit erahnen, die in reizvollem Gegensatz zu der weichen, fast unschuldig anmutenden Schönheit der jungen Frau steht. In diesem Bild fehlt der bekannte Pelz, der wiederum die steinerne Kälte der angebeteten Frau (oder Statue?) durch seine Wärme kontrastiert, andererseits aber auch als Insigne der Herrscherin gelesen werden muss:

10 Biale: *Masochism and Philosemitism*, S. 313.
11 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 27.

> Sie steht mitten im Zimmer, in einer weißen Atlasrobe, welche wie Licht an ihr herunterfließt, und einer Kazabaika von scharlachrotem Atlas mit reichem, üppigen Hermelinbesatz, in dem gepuderten, schneeigen Haar ein kleines Diamantendiadem, die Arme auf der Brust gekreuzt, die Brauen zusammengezogen.[12]

Hier wird das Marmorbild lebendig, beraubt jeden menschlichen Mitgefühls herrscht Wanda von nun an über ihren Sklaven Severin, demütigt ihn auf alle erdenklichen Arten, parallel steigern sich seine Ergebenheit und sein Begehren: »Wenige Augenblicke und Wanda kam, nur mit dem Zobelpelz bekleidet, die Peitsche in der Hand, die Treppe herab und streckte sich […] auf den Sammetpolstern aus; ich lag ihr zu Füßen und sie setzte den Fuß auf mich, und ihre Rechte spielte mit der Peitsche.«[13]

Die Vorstellung eines lebendig gewordenen Bildes, einer (Venus-)Statue geht auf den antiken Pygmalion-Mythos zurück, der sich eine künstliche Frau aus Elfenbein erschafft, sie mithilfe göttlicher Unterstützung zum Leben erweckt und mit ihr eine Tochter zeugt. Der Plot ist nicht frei von Misogynie, ist doch Pygmalions Schöpfung ein Ergebnis seiner Abscheu vor »den Fehlern, mit denen die Natur das Frauenherz so freigiebig beschenkt hat«; seine künstliche Frau freilich bleibt davon unberührt, sie ist ein fleischgewordenes männliches Wunschbild: Pygmalion »gab ihm [dem Elfenbein] eine Gestalt, wie keine Frau auf Erden sie haben kann, und verliebte sich in sein eigenes Geschöpf«.[14] Dieser misogyne Grundton zieht sich in den folgenden Jahrhunderten durch die Rezeptionsgeschichte künstlicher Frauen, denn Künstlichkeit ist – wie sich bereits bei Pygmalion zeigt – gleichbedeutend mit Verfügbarkeit, mit Beherrschbarkeit; so »[entspricht] die Geschlechterzuordnung Schöpfer/Geschöpf der Subjekt-Objekt-Aufteilung patriarchaler Ordnungen«.[15]

Vor diesem Hintergrund sind auch Sacher-Masochs Frauengestalten zu sehen, so ist die vermeintlich dominante Wanda das Geschöpf Severins – nicht umgekehrt; sie ist ein lebendiges Traumbild, ohne eigenen Willen und eigene Bedürfnisse. Tatsächlich ist die Dämonisierung der Frau im Sinne Sacher-Masochs nur eine der zahlreichen Spielarten patriarchaler Herrschaftsansprüche und Marginalisierungen des Weiblichen, die »den ersatzweisen Sieg über die im Alltag als bedrohlich erfahrenen sozialen Veränderungen und über weibliche Emanzipationsansprüche ermöglichen«[16]

12 Ebd., S. 58.

13 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 125.

14 Die ausführlichste Schilderung des Pygmalion-Mythos findet sich bei Ovid: *Metamorphosen*, S. 527.

15 Gilleir/Kormann/Schlimmer: *Genderorientierte Lektüren des Androiden,* S. 15.

16 Pohle: *Namenlose Furcht*, S. 91.

Abb. 1: Lovis Corinth: *Salome II*, Öl auf Leinwand, 127 × 147 cm, 1900
(Museum der bildenden Künste, Leipzig)

sollten. So anziehend die Phantasiebilder der herrschenden Frauen gewesen sein mögen, so deutlich wird auch, dass sich diese Rollenspiele eben nur in den Grenzen der traditionellen Gesellschaftsordnung ausleben lassen bzw. diese sogar manifestieren: »Denn Severins Selbstversklavung lebt davon, daß die bestehende Machtordnung als so unveränderlich empfunden wird, daß ihre Umkehrung eben ein ›pikantes‹, jederzeit aufhebbares Spiel ist.«[17] In *Venus im Pelz* bekommt »[d]ie soziale und sexuelle Überschreitung […] den Stellenwert einer lehrreichen Episode, die dem Rückzug in die Normalität vorausgeht«.[18] Dass der Roman mit »einem neuen Rollenbewusstsein des patriarchalischen Mannes«[19] endet, reflektiert auch die »misogyne Grundstimmung des Fin de Siècle«.[20]

17 Kehlmann: *Setz deinen Fuß auf meinen Nacken!*, S. 50.
18 Gerstenberger: »*Das Mysterium der Liebe*«, S. 110.
19 Treut: *Die grausame Frau,* S. 201.
20 Becker: *Madonna, Sphinx und Sünderin,* S. 169.

Abb. 2: Gustav Klimt: *Judith I*, Öl auf Leinwand, 84 × 42 cm, 1901
(Oberes Belvedere, Wien)

›Jüdinnenbilder‹

Die Ähnlichkeit Wandas mit den dämonischen, oftmals jüdisch konnotierten Frauengestalten in der bildenden Kunst des ausgehenden 19.und beginnenden 20. Jahrhunderts und insbesondere des Symbolismus ist ebenso frappierend wie naheliegend: Beispielhaft genannt seien hier Delila[21] in Gustave Moreaus Gemälde *Samson und Delilah* (1882); die Dämonin Lilith in John Colliers Bild *Lilith* (1892); Salome, Stieftochter des Herodes, dargestellt mit

21 Delila war Philisterin, also keine Jüdin. Dennoch wird sie immer wieder als solche rezipiert und deshalb auch in diesem Aufsatz unter dem Begriff ›Jüdinnenbilder‹ mitbetrachtet.

dem Haupt von Johannes dem Täufer von Lovis Corinth (*Salome II*, 1900) und natürlich Gustav Klimts Judith-Bilder von 1901 und 1909. Bis auf Klimt stellen alle genannten (männlichen) Künstler ihre Protagonistinnen – wie auch Sacher-Masoch – mit roten Haaren dar, Symbol für »Lust und Laster«,[22] und alle Frauen eint das fatale, todbringende Element, das mit einer starken erotischen Anziehungskraft, einer »aufreizenden Sexualität«[23] verbunden wird: So werden sie teilweise entblößt abgebildet, was bei Delila und Judith unmittelbar auf den vorangegangenen Geschlechtsakt bzw. die Verführung verweist und Tod und (weibliche) Sexualität untrennbar miteinander verschmelzen lässt. Auffällig ist auch, dass sich die Enthauptung Ende des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Femme fatale zu einem beliebten Motiv entwickelt; hier stehen die beiden biblisch-jüdischen Frauengestalten Judith und Salome im Vordergrund: »Sie verdrehen dem Objekt ihrer Verführungskünste den Kopf nur, um sich dessen zu bemächtigen.«[24] Dennoch ist festzuhalten, dass die künstlerischen Gestaltungen und literarischen Entwürfe der Femmes fatales Produkte männlicher Phantasien waren und als Gegenbilder zur bürgerlichen Realität zu verstehen sind; sie repräsentieren das »Rätsel des Weiblichkeit«,[25] verkörpern die »doppelte Botschaft von Verheißung und Verderben«.[26] Am Beispiel von Klimts *Judith I* macht Karoline Künkler deutlich, dass dieses Bild

> dem Betrachter, der davor kniend seiner masochistischen Leidenschaft frönt, zur phantastischen Umkehrung der sexuellen Rollenverteilung [gereicht], aber nur, weil das Bild die bürgerliche Geschlechterordnung insgesamt bestätigt. Die ›emanzipierte Megäre‹ als Inbegriff des Abnormen ist ins Bild gebannt, zudem bleibt ihre Macht darin limitiert wie die der Frau außerhalb. Die vom Geviert des Hochformats eingeengte, allein über ihre erotisierende Wirkung agierende Judith gibt zerrspiegelhaft wieder, worauf weibliches Handeln faktisch beschränkt ist: die Mutter- oder Prostituierten-Rolle, die geschlossenen Räume von Heim bzw. Bordell, die indirekt-subtilen Modi »soziologisch amorpher« [Max Weber] Macht.[27]

Vor diesem Hintergrund ist auch Sacher-Masochs Faszination für grausame Frauengestalten aus dem biblisch-mythologischen Kosmos zu analysieren. Ein besonderes Interesse hegte er für Judith, die schöne Witwe, die Holofernes, den Oberbefehlshaber der assyrischen Belagerer, verführt und tötet; damit rettet sie ihre Stadt (Betulia, d.i. Jerusalem) und ihr Volk

22 Hannover: *Frauen mit roten Haaren*, S. 49.
23 Ebd.
24 Künkler: *Aus den Dunkelkammern der Moderne*, S. 294.
25 Freud: *Die Weiblichkeit*, S. 545.
26 Rohde-Dachser: *Expedition in den dunklen Kontinent*, S. 114. Vgl. auch Künkler: *Aus den Dunkelkammern der Moderne*, S. 152.
27 Künkler: *Aus den Dunkelkammern der Moderne*, S. 297f.

vor dem Verderben. Dieser Stoff wurde immer wieder neu bearbeitet, und das Bild der Judith mit dem abgeschlagenen Haupt des Feindes ist ein zentrales Motiv der bildenden Kunst. Doch aus der Heldinnenverehrung wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Lehrstück über grausame Frauen, die Tat wird zu einer gefährlichen Überschreitung erklärt – die gottesfürchtige Witwe und selbstlose Retterin wird zu einer grausamen Verführerin, einer Femme fatale umgedeutet: In der Rezeptionsgeschichte rücken die Doppelung von Sexualität und Gewalt, von Blut und Begehren in den Vordergrund; die vormals mutige Tat mutiert nun zu einem Mittel des Geschlechterkampfes.[28]

Sacher-Masoch selbst erwähnt die Judith-Geschichte explizit in seiner Novelle *Lola* (1901), in der der Ich-Erzähler erneut seine Vorliebe für ein bestimmtes Frauenbild beschreibt:

> Es gibt einen weiblichen Typus, welcher mich schon seit meiner Jugend her unaufhörlich in Anspruch genommen hat. Es ist das Weib mit den Sphinxaugen, welches grausam durch die Lust und lüstern durch die Grausamkeit wird. Das Weib mit dem Tigerkörper, welches vom Manne angebetet wird, obwohl es ihn quält und erniedrigt; dieses Weib ist immer dasselbe, sei es im biblischen Kleide, wenn es das Lager des Holofernes theilt, sei es unter dem funkelnden Panzer der böhmischen Amazone, die ihren Verführer aufs Rad flechten läßt, oder sei es, daß es geschmückt mit dem Hermelinpelz der Sultanin, ihre Liebhaber in den Wellen des Bosporus verschwinden lässt.[29]

Auch in *Venus im Pelz* nimmt der Autor direkt Bezug auf das apokryphe Buch Judith, wenn er seinen Protagonisten Severin berichten lässt: »Ich […] las im Buche Judith und beneidete den grimmen Heiden Holofernes um das königliche Weib, das ihm den Kopf herunterhieb und um sein blutig schönes Ende.«[30]

Mit der Novelle *Die Judith von Bialopol* (1886) geht Sacher-Masoch noch einen Schritt weiter und adaptiert die biblische Rahmenhandlung bzw. verlegt diese in den osmanisch-polnischen Krieg (1672–1676): Als das polnische Städtchen Bialopol von den Feinden belagert wird, rüsten sich alle männlichen Bewohner für den Kampf, nur Judith, »ein junges Weib von blendender Schönheit«[31] beharrt darauf, ihrem Mann beizustehen:

> Ihr Nachtgewand war schnell mit einem reichen buntgestickten Damastrock vertauscht, über den sie einen mit Marderpelz besetzten kurzen Überwurf aus persischem Stoffe anzog, ihr weiches, dunkles Haar durchflocht sie mit Perlenschnüren; so auf das beste geschmückt, folgte sie ihrem Mann auf den Wall.[32]

28 Vgl. dazu bspw. Wiltschnigg: *Judith – von der Volks-Heldin zur femme fatale*.
29 Sacher-Masoch: *Lola*, S. 7.
30 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 23.
31 Sacher-Masoch: *Die Judith von Bialopol*, S. 53.
32 Ebd., S. 54f.

Herausgeputzt wie eine Herrscherin, auch hier darf der Pelz als Insigne der Macht nicht fehlen, trotzt die »Braut des hohen Liedes«[33] nun dem feindlichen Heer und überschreitet damit eine erste Grenze der (bürgerlichen) Geschlechterordnung: »the virtuous private woman becomes a ›public woman‹«.[34] Als die Stadt den ersten Angriffen standhält, entschließen sich die Gegner, die Bewohner auszuhungern. Gleich der biblischen Vorlage legt auch die Sacher-Masoch'sche Judith prachtvolle Gewänder an und verlässt – gegen den Willen ihres Mannes – die Stadt, um sich direkt in das Zelt des türkischen Herrschers zu begeben, der ihrer Schönheit und Klugheit bald verfallen ist:

> […] der Paschah war in wenigen Tagen ihr Sklave geworden. Je kälter, je stolzer, je tugendhafter sie sich zeigte, um so höher entflammte die Leidenschaft des Orientalen, der gewohnt war, das Weib, gleich persischen Teppichen und moskauischem Pelzwerk, in dem Bazar von Stambul zu kaufen.[35]

Als Judiths eigener Mann schließlich einen kläglichen Versuch unternimmt, sie zu befreien, überlässt sie ihn dem Pascha als Sklaven, um ihren Plan nicht zu gefährden. Denn natürlich gelingt es ihr schließlich, den in Liebe entbrannten Feind zu ermorden und sich selbst und ihren Mann sicher in die bald befreite Stadt zurückzubringen. Damit endet die Novelle und ein weiteres Lehrstück der grausamen und kalten Frau, deren widersprüchliche Mischung aus »female purity and male aggression«[36] nicht nur die Männer selbst, sondern die (bürgerliche) Gesellschaftsordnung in Gefahr bringt. Dass Enthauptung in der Freud'schen Traumdeutung Kastration symbolisiert,[37] unterstreicht die Lesart der Judith-Geschichte als »an extremely potent threat to the status quo«.[38]

Doch Judith ist nicht die einzige biblische Protagonistin, die Eingang in Sacher-Masochs Werk gefunden hat: In *Venus im Pelz* wird Delila zum Sinnbild der Unterwerfung; sie erscheint (erstmals) kurz nachdem Severin den Vertrag unterzeichnet hat, der ihn endgültig zu Wandas Sklaven machen soll:

> Sie nahm den Vertrag und die Feder – ich blickte im Kampfe mit mir selbst einen Augenblick empor und jetzt erst fiel mir, wie auf vielen Gemälden italienischer und holländischer Schule, der durchaus unhistorische Charakter des Deckengemäldes auf, der demselben ein seltsames, für mich geradezu unheimliches Gepräge gab. Delila,

33 Ebd., S. 53.
34 Marling: *Strong Women and the Masculinity Crisis*, S. 158.
35 Sacher-Masoch: *Die Judith von Bialopol*, S. 71.
36 Marling: *Strong Women and the Masculinity Crisis*, S. 159.
37 Freud: *Die Traumdeutung*, S. 351: »Zur symbolischen Darstellung der Kastration dient der Traumarbeit: die Kahlheit, das Haarschneiden, der Zahnausfall und das Köpfen.«
38 Marling: *Strong Women and the Masculinity Crisis*, S. 158.

> eine üppige Dame mit flammendem roten Haare, liegt halb entkleidet in einem Pelzmantel auf einer roten Ottomane und beugt sich lächelnd zu Simson herab, den die Philister niedergeworfen und gebunden haben. Ihr Lächeln ist in seiner spöttischen Koketterie von wahrhaft infernalischer Grausamkeit, ihr Auge, halb geschlossen, begegnet jenem Simsons, das noch im letzten Blicke mit wahnsinniger Liebe an dem ihren hängt, denn schon kniet einer der Feinde auf seiner Brust, bereit, ihm das glühende Eisen hineinzustoßen.[39]

Wie bereits an den Beispielen aus der bildenden Kunst gezeigt, werden aus den biblischen Heldinnengestalten nicht nur bei Sacher-Masoch charakterlose Verführerinnen, die aus Lust morden und – ganz der zeitgenössischen Vorstellung des weiblichen Naturwesens folgend – ungezügelt ihren Trieben folgen. Denn »›Weiblichkeit‹ wird um die Jahrhundertwende mit Natürlichkeit im Sinne von Naturhaftigkeit und damit mit Kreatürlichkeit und Animalität gleichgesetzt«.[40] Weibliche Herrschaft, auch in Form einer »sinnlichen Überlegenheit der Frau«,[41] wäre das Ende jeder bürgerlichen Gesellschaft, es wäre ein Rückfall vom ius civile in das ius naturale, deshalb gilt es die Frau – gleich einem wilden Tier – zu domestizieren, zu kontrollieren, zu unterwerfen. Welche Bedeutung haben in diesem Zusammenhang aber die jüdischen Frauengestalten bei Sacher-Masoch? Oder sind die Rückgriffe auf biblische Gestalten wie Judith oder Delila gleichzusetzen mit den Göttinnen der antiken Mythologie?

Bei aller Parallelität gibt es hier einen wesentlichen Unterschied: Während die griechischen bzw. römischen Göttinnen Traum- und Phantasiegestalten bleiben, sind Judith und Delila durch ihr Judentum mit der Gegenwart, mit der Realität verbunden – in jeder jüdischen Frau, so scheint es, schlummert eine grausame Frau, eine erbarmungslose Herrin: Jewish women »combined the the crimes of women with those of a ›degenerate race‹«.[42] Vor diesem Hintergrund reflektiert Severin mit wohligem Schauer über die »ungalanten Juden«, die Judiths Sieg über Holofernes wie folgt kommentieren: »Gott hat ihn [Holofernes] gestraft und hat ihn in eines Weibes Hände gegeben.«[43] Nicht nur aufgrund der biblischen, aus christlicher Perspektive alttestamentarischen und damit auch archaischen Frauengestalten eignen sich Jüdinnen in besondere Weise als erotische Projektionsfiguren, zusätzlich umgibt sie eine Aura des Unbekannten und Geheimnisvollen.

39 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 102.

40 Pohle: *Namenlose Furcht*, S. 87.

41 Gratzke: *Liebesschmerz und Textlust*, S. 15.

42 Dijkstra: *Idols of Perversity*, S. 401.

43 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 23. Der Satz »Gott hat ihn gestraft und hat ihn in eines Weibes Hände gegeben« ist dem Roman *Venus im Pelz* als Motto vorangestellt. Vgl. auch Kobelt-Groch: *Judith macht Geschichte*.

Das Mysterium des Judentums findet – wiederum aus christlicher bzw. christlich-männlicher Perspektive – seine negative Ausprägung im jüdischen Mann. Er wird zur Projektionsfläche xenophober Phantasien, zur unheilvoll-unbekannten Macht einer fremd gebliebenen Minderheit. Diese Ängste sind auch in die männlich-jüdischen Körperbilder eingeschrieben: In ihren lächerlichen und zugleich bedrohlichen Physiognomien soll sich auch die charakterliche Verderbtheit zeigen. Diesen (Körper-)Bildern ist auch eine sexuelle Komponente immanent, ist doch der männlich-jüdische Körper ein defekter, weil beschnittener und damit effeminierter Körper, dem aber, auch hier wieder ambivalent, besondere Potenz zugesprochen wird: »Der Jude in der antisemitischen Literatur ist sowohl ein Mann im extremsten Sinne, ein sexbesessenes Raubtier, das die Ehre und die Keuschheit der nichtjüdischen Frauen gefährdet, als auch ein abnormer Mann, der verweichlicht ist und sogar menstruiert.«[44]

Jüdischen Frauengestalten wird vergleichsweise weniger Aufmerksamkeit geschenkt; oftmals agieren sie als Komplementärfiguren jüdischer Männer, die mit ihrer äußeren und inneren Schönheit die äußere und innere Hässlichkeit ihrer Väter oder Brüder besonders stark hervortreten lassen.[45] Dass sich die allgemeine Dämonisierung des Weiblichen um die Jahrhundertwende auch und vielleicht sogar in besonderem Maße auf Jüdinnen bezieht, wurde bereits ausgeführt. Ihre nunmehr sexualisierten Körper sind von einer dunklen Erotik, verführerisch, geheimnisvoll, gefährlich ziehen sie die gojischen Betrachter in ihren Bann: »[T]he temptation of otherness [is] transformed into a sexual obsession.«[46] Diese Frauen waren ausgenommen von den allgemeinen Vorstellungen christlicher Reinheit, in sie konnten geheime erotische Wünsche und Sehnsüchte projiziert werden, und diese Projektionen brachen sich Ende des 19. Jahrhunderts mit großer Heftigkeit Bahn.

Leopold von Sacher-Masoch war ein ausgesprochener Bewunderer jüdischer Weiblichkeit. In seinen Ghettogeschichten werden die jüdischen Frauen meist als begehrenswerte Exotinnen geschildert; oft verheiratet mit lächerlich wirkenden Männern – auch Sacher-Masoch greift hier auf die erwähnte Stigmatisierung des jüdisch-männlichen Körpers zurück –, scheinen sie für ihre christlichen Bewunderer zunächst eine ›leichte Beute‹ zu sein. So bemüht sich in der galizischen Geschichte *Schimmel Knofeles*

44 Heschel: *Sind Juden Männer?*, S. 86.

45 Bspw. in Walter Scotts einflussreichem Roman *Ivanhoe* (1820).

46 Dijkstra: *Evil Sisters*, S. 435. Das Zitat bezieht sich auf die Rezeption verführerisch-bedrohlicher Weiblichkeit bei Franz von Stuck, wobei die hier angesprochene weibliche ›otherness‹ m.E. in der Rezeption ›der Jüdin‹ kulminiert.

(1892) der örtliche Graf um die verheiratete Jüdin Zebedia, deren fremdartige Schönheit seine Leidenschaft entfacht:

> Der Rubinglanz ihres [Zebedias] Gewandes und das Feuer der falschen Steine, die ihr Haupt umgaben, stimmte trefflich zu ihrer südlichen Schönheit, welche die Lieder des Hafis in das Gedächtnis zurückrief, zu ihrer üppigen Gestalt, ihrem weissen Teint, ihren rothen Lippen und den grossen, schwarzen Augen. Das dunkle Haar war am Hochzeitstage unter der unerbittlichen Schere gefallen.[47]

Zebedia ist ein männliches Traumbild jüdischer Weiblichkeit, ein »differente[r] Schönheitstypus[, dessen] Assoziationen von Erotik und Exotik […] nicht nur das Andre ihrer Religion, sondern auch das Andere ihrer geographischen und kulturellen Herkunft zum Gegenstand […] macht«.[48] Die Erwähnung der »Lieder des Hafis« und damit eines bekannten persischen Dichters des 14. Jahrhunderts konnotiert die galizische Jüdin zunächst mit einem unbestimmten mythischen Orient, wenige Seiten später wird sie von ihrem Verehrer als »Braut des hohen Liedes« mit »Gazellenaugen, […] elfenbeinernen Armen« in einen biblisch-jüdischen Kontext gestellt.[49] Tatsächlich verwendet Sacher-Masoch hier Versatzstücke aus dem *Lied der Lieder* bzw. dem *Hohenlied der Liebe*, in dem es beispielsweise heißt: »Deine beiden Brüste sind wie zwei Kitzlein,/ wie die Zwillinge einer Gazelle. Dein Hals ist ein Turm aus Elfenbein./ […].«[50] Mit diesem Verweis wird nicht nur Zebedia, sondern jüdische Weiblichkeit im Allgemeinen erotisch markiert. Die teilweise sehr explizite Liebeslyrik des *Hohelieds* scheint in diesem Zusammenhang eine tradierte jüdisch-weibliche Verführungskunst nahezulegen – so wurde ja auch schon Judith (von Bialopol) von Sacher-Masoch als »Braut des hohen Liedes« bezeichnet.[51] Dass der Graf der schönen Jüdin Zebedia am Eingang der Laubhütte auflauert, in der sie ihren religiösen Pflichten nachkommt,[52] verleiht der Handlung zusätzlich ein fremdartiges Gepräge. Zebedia wehrt sich gegen ihren aufdringlichen Verehrer, der sie aber seine ganze patriarchal-soziale Macht spüren lässt:

> Der Graf lachte. »Nein, so leicht werden sie mich nicht los. Sie haben nur die Wahl, meinem Flehen nachzugeben und ihren Ruf zu retten, oder eine Eisstatue zu blei-

47 Sacher-Masoch: *Schimmel Knofeles*, S. 92.

48 Frübis: *Repräsentationen der Jüdin*, S. 134.

49 Sacher-Masoch: *Schimmel Knofeles*, S. 99.

50 *Hoheslied* 7:4–5

51 Sacher-Masoch: *Die Judith von Bialopol*, S. 53.

52 Sacher-Masoch spielt mit dieser Szene auf die Vorschrift an, an den sieben Tagen des Laubhüttenfestes (Sukkot) in der Laubhütte (Sukka) zu wohnen: »Sieben Tage sollt ihr in den Hütten wohnen. […] damit eure kommenden Generationen wissen, dass ich die Israeliten in Hütten wohnen ließ, als ich sie aus Ägypten herausführte.« (*Levitikus* 23:42–43)

> ben und in den Augen der Welt schuldig zu erscheinen. Ich liebe Sie, ich muss Sie besitzen«.[53]

Diese deutliche Drohung lässt Zebedia den Entschluss fassen, dem Graf eine Falle zu stellen: Bei Nacht bestellt sie ihn in ihr Haus und lockt ihn im Schutz der Dunkelheit in einen »grossen eisernen Käfig«,[54] den ihr Mann von einer seiner Fahrten mitgebracht und den gemeinsamen Kindern zum Spielen überlassen hat. Als der Graf seine Lage zu begreifen beginnt, ist die Zebedia längst zu Bett gegangen:

> Leise begann der Unglückliche umherzutasten und entdeckte bald, dass er hinter eisernen Stäben gefangen war. Er wollte Lärm machen, aber das Lächerliche seiner Lage zwang ihn, sich in sein Schicksal zu ergeben. Die grausame Tugend hatte ihn überlistet, er war ihr auf Gnade und Ungnade preisgegeben. Sie hatte offenbar die Absicht, ihn die ganze Nacht eingesperrt zu halten. […] Es war heller Tag als er erwachte. […] Seine Lage war einfach abscheulich. Dennoch sagte er sich, dass er nichts tun könne, als geduldig erwarten, was die neue Delila mit ihm beginnen werde. Sie liess nicht lange auf sich warten. Schön und frisch wie der Morgen kam sie in ihrem weißen Kopfputz und ihrer Pelzjacke herein, rief ihren Mann und ihre Kinder und zeigte ihnen den seltenen Vogel.[55]

Die Rache der schlauen und grausamen Frau führt Sacher-Masoch hier detailliert aus, und auch in diesem Zusammenhang fehlt der Bezug zu den biblischen Femmes fatales nicht: Delila[56] wird hier zur Projektionsfigur, in der sich die Konsequenzen männlichen Begehrens in besonders drastischer Weise spiegeln, schnitt sie doch ihrem Geliebten Simson die Haare ab (auch hier wieder ein Symbol für Kastration) und dieser konnte – seiner Potenz beraubt – von den Philistern überwältigt und geblendet werden.

Zebedia hingegen setzt sich zur Wehr, um ihre Tugend als Ehefrau und Mutter zu wahren, wobei sie sich weder von der gesellschaftlichen Stellung noch von den mehr oder weniger subtilen Drohungen des Grafen einschüchtern lässt. Zebedias Weigerung, sich auf die Forderungen des ihr auf verschiedenen Ebenen überlegenen Mannes einzulassen, lässt Sacher-Masoch in einer Umkehr des Täter-Opfer-Verhältnisses kulminieren: Beiden widerfährt damit Gerechtigkeit – der Verführer wird der Lächerlichkeit preisgegeben und die junge Frau rettet ihre Ehre. Damit zeichnet Sacher-Masoch einerseits das Bild eines intakten jüdischen Familienlebens, ist Zebedia doch ihrem Mann – sei er auch noch so hässlich und arm – und ihren Kindern treu ergeben, andererseits bleibt ihr Handeln – aller Recht-

53 Sacher-Masoch: *Schimmel Knofeles*, S. 99.

54 Ebd., S. 100.

55 Ebd., S. 100f.

56 In diesem Zusammenhang wird Delila von Sacher-Masoch bspw. eindeutig als Jüdin kontextualisiert.

mäßigkeit zum Trotz – erbarmungslos; das zeigt nicht nur die Erwähnung Delilas, sondern auch Sacher-Masochs Glaube an die besondere Grausamkeit der Frau im Allgemeinen: »Der Mann straft um zu strafen, das Weib genießt indem es straft.«[57] Diese (Wunsch)Vorstellung des Autors prägt seine Frauenfiguren, und so lässt er auch Zebedia die Bestrafung des Grafen und ihre Macht über ihn genießen: »Der Graf kam aus dem Käfig, dehnte seine Glieder und trat, ohne ein Wort zu sprechen, den Rückzug an, noch lange verfolgt von dem grausamen Gelächter Zebedia's, welche, die Arme in die Hüften gestemmt, auf der Schwelle ihres Hauses stand.«[58] Damit ist sie »ein schönes, geniales, wollüstiges Weib […], das zur Strafe noch die entsetzlichste Qual, zur Qual auch noch den teuflischen Hohn hinzufügte«.[59]

Dennoch spiegelt sich in dieser und anderen Sacher-Masoch'schen Geschichten und insbesondere in seinen ›Jüdinnenbildern‹ auch ein Stück osteuropäische Lebensrealität, in der Frauen neben ihren anderen Verpflichtungen oftmals die Rolle der Familienernährerin übernehmen mussten: »Während ihr Mann in die geistige Sphäre seines Talmud-Tora-Studiums abgetaucht oder erfolglos darum bemüht ist, den Lebensunterhalt für die Seinen zu verdienen, ist sie [die Mutter] – völlig ausgelaugt und überarbeitet – allein von dem Gedanken besessen, das physische Überleben ihrer Familie zu sichern.«[60] Gezeichnet von einem harten Alltag entwickelten sich die Frauen im Schtetl oft zu dominanten, harten und kalten Frauen. Dass Sacher-Masoch daraus den Stoff für seine »bizarre mixture of *Ghettogeschichten* and pornography«[61] schöpfte, ist allerdings eine Skurrilität der Literaturgeschichte.

Ein interessantes Beispiel für Sacher-Masochs dennoch einzigartigen und immer wieder auch emphatischen Blick auf das osteuropäische Judentum zeigt sich in der Geschichte *Moses Goldfarb und sein Haus* (1878), in der es um einen polnisch-jüdischen Schankwirt und seine drei Kinder geht. Die einzige Tochter des Hauses, Esterka, wird wie folgt beschrieben:

> Sie war eines Tages zwölf Jahre alt und mit zwölf Jahren ein vollendetes Weib, sie verstand es, mit einemmale ihren schlanken Leib in den üppigen Hüften zu wiegen, und ihre Ebenholzzöpfe in einer Weise zurückzuwerfen, daß es Einen überlief, und erst dieser verschwommene sammtene Glanz ihrer Augen, über die lange dunkle

57 Sacher-Masoch: *Welthistorische Käfige*, S. 125.

58 Sacher-Masoch: *Schimmel Knofeles*, S. 102.

59 Sacher-Masoch: *Welthistorische Käfige*, S. 129.

60 Herweg: *Die jüdische Mutter,* S. 157.

61 Biale: *Masochism and Philosemitism,* S. 313. So interessant und erhellend die Ausführungen Biales auch sind, seiner These, dass Sacher-Masochs Ghettogeschichten als »a strong polemic for the emancipation of women« gelesen werden sollte, ist – wie dieser Beitrag aufzeigt – kaum haltbar.

> Wimpern gleich geheimnißvollen Tempelvorhängen fielen, und das spöttisch wollüstige Lachen ihres rothen Mundes![62]

Bereits in jungen Jahren zeigt sich in Esterkas Weiblichkeit ein dämonischer Zug, der auf die bekannte Verbindung von Erotik und Grausamkeit hinweist. Vor dem Hintergrund einer allgemein exotisch-erotischen Weiblichkeit wird sie, wie auch Zebedia, durch die Erwähnung der Tempelvorhänge deutlich als Jüdin gekennzeichnet bzw. die sinnliche Komponente scheint durch ihre Zugehörigkeit zum Judentum noch eine Steigerung zu erfahren. Ihre Differenz ist körperlich nicht nur sichtbar, sondern spürbar, und ihre erotische Aura hat eine animalische Komponente:

> Für mich hatte sie zugleich etwas Berauschendes wie Myrrhenduft und etwas Fremdartiges, was mich abschreckte. Als sie eines Abends im Sommer ohne ihre typische Nachtjacke mit bloßen Armen hereinkam und sich zu mir setzte, bemerkte ich mit einer Empfindung, die der Furcht verwandt war, daß ihre herrlichen Arme mit langen glänzenden Haaren bedeckt waren. Ich weiß nicht, weßhalb ich sofort an die grauenhafte Guli der »Tausend und eine Nacht« denken mußte und als sie mich plötzlich in einer halb romantischen, halb ironischen Anwandlung in die Arme schloß, da war es mir, als umarme mich eine Wölfin, oder sonst ein reißendes Thier.[63]

In der Gestalt der Esterka wird die Amalgamierung von Erotik und Exotik in den jüdischen Frauengestalten Sacher-Masochs überdeutlich. Die Überkreuzung von Begehren und Furcht des Erzählers hinsichtlich des ›dark continent‹,[64] kulminiert hier in der Beschreibung der Körperbehaarung und dem damit verbundenen Verweis auf die orientalische Märchenwelt von *Tausend und eine Nacht*. Der Vergleich mit der »Guli« bzw. Ghula, einem grausamen, leichenfressenden und meist in weiblicher Gestalt auftretenden Dämon, geht weit über die bisher behandelten Konnotationen mit den vermeintlich grausamen biblischen Protagonistinnen hinaus. Esterka ist Albtraum und Verheißung, hier gibt es keine Hoffnung auf Gnade, die Jüdin wird nun, gleich den symbolistischen Verführerinnen, zum erotischen Dämon.[65]

Nicht unerwähnt bleiben soll das bemerkenswerte Ende der Geschichte, das, wie in vielen anderen Geschichten auch, allen Obsessionen des Autors

62 Sacher-Masoch: *Moses Goldfarb,* S. 40.

63 Ebd., S. 41f.

64 Freud: *Die Frage der Laienanalyse*, S. 303: »Vom Geschlechtsleben des kleinen Mädchens wissen wir weniger als von dem des Knaben. Wir brauchen uns dieser Differenz nicht zu schämen; ist doch auch das Geschlechtsleben des erwachsenen Weibes ein *dark continent* für die Psychologie.« (Hervorhebung im Original)

65 Vor diesem Hintergrund ist es auch wenig erstaunlich, dass diese Geschichte Eingang in eine zweifelhafte E-Book-Sammlung von Vampirgeschichten gefunden hat: *Vampire. Tödliche Verführer. Geschichten und Gedichte*. Null Papier Verlag 2012. (E-Book-Anthologie ohne ersichtlichen Herausgeber)

zum Trotz Sympathie und Verständnis für das osteuropäische Judentum offenlegt: Der Erzähler trifft Esterka einige Jahre später im Lemberger Theater wieder, inzwischen ist sie Geliebte des örtlichen Grafen und hält reich geschmückt in einer Loge Hof. Von ihrem Bruder erfährt der Erzähler später, dass der Graf seine Schwester heiraten würde, wenn sie sich taufen ließe. Doch hier gibt es kein bürgerliches ›Happy End‹: Esterka bleibt Jüdin, um ihren alten Vater nicht zu kränken, vielleicht aber auch, um die Verbindung zu ihrer biblischen Namensschwester einzulösen und, ebenso wie Hadassah/Esther, ihrem Volk und nicht zuletzt sich selbst treu zu bleiben.[66]

Schluss

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich Leopold von Sacher-Masochs Jüdinnen-Figuren bei näherer Betrachtung als durchaus ambivalent erweisen. In ihnen spiegeln sich sowohl die Misogynie des ausgehenden 19. Jahrhunderts als auch das positive Interesse des Autors an dem chassidisch und orthodox geprägten Judentum im östlichen Europa. Der ›Schauplatz Galizien‹ wird dabei freilich zu einem exotischen Setting umgedeutet, der es der bürgerlichen Leserschaft erlaubt »in einer traumhaften Atmosphäre […] alltagsuntaugliche Gefühle zu erleben«.[67]

Festzuhalten ist insbesondere, dass Sacher-Masoch – ob bewusst oder unbewusst sei dahingestellt – ein ›Jüdinnenbild‹ reproduziert hat, das zu einer untrennbaren Verschmelzung von biblischen Heldinnen und Femmes fatales mindestens beigetragen hat. Diese Amalgamierung von Erotik, Exotik und Judentum hat ihre destruktive Wirkmacht erst Jahrzehnte nach dem Tod des Autors voll entfaltet.

Literaturverzeichnis

Becker, Ingeborg: *Madonna, Sphinx und Sünderin. Frauenbilder des deutschen Symbolismus*. In: *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus. Die andere Moderne*. Publikation zur Gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld, 24.3. bis 7.7.2013. Hgg. Jutta Hülsewig-Johnen, Henrike Mund. Bielefeld: Kerber 2013, S. 169–177.

66 In diese Geschichte ist auch die Legende um eine andere Esterka eingeflossen, die als angebliche Geliebte des polnischen Königs Kasimir III. (1310–1370) ihren Einfluss zu nutzen wusste und den Erlass von Judenprivilegien erwirken konnte. Die Nähe zur biblischen Hadassah/Esther wird auch in dieser Legende deutlich.

67 Gratzke: *Liebesschmerz und Textlust*, S. 25.

Biale, David: *Masochism and Philosemitism: The Strange Case of Leopold von Sacher-Masoch*. »Journal of Contemporary History« 17 (1982), S. 305–323.

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Stuttgart: Kath. Bibelanstalt/Dt. Bibelstiftung 1990.

Dijkstra, Bram: *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press 1988.

Dijkstra, Bram: *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Alfred A. Knopf 1996.

Exner, Lisbeth: *Leopold von Sacher-Masoch*. Reinbek: Rowohlt 2003 (=Rowohlts Monographien).

Freud, Sigmund: *Die Weiblichkeit*. In: ders.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*. Studienausgabe, Band I. Hgg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt/M.: Fischer 1989, S. 544–565.

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Studienausgabe, Band II. Hgg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt/M.: Fischer 1989.

Freud, Sigmund: *Die Frage der Laienanalyse*. In: ders.: *Schriften zur Behandlungstechnik*. Studienausgabe, Ergänzungsband. Hgg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt/M.: Fischer 1989, S. 271–349.

Frübis, Hildegard: *Repräsentationen der Jüdin. Konzepte von Weiblichkeit und Judentum in der Jüdischen Moderne*. In: *Antisemitismus und Geschlecht. Von »maskulinisierten Jüdinnen«, »effeminierten Juden« und anderen Geschlechterbildern*. Hg. A. G. Gender-Killer. Münster: UNRAST 2005, S. 123–142.

Geiger, Ludwig: *Sacher-Masoch: Ghettogeschichten*. »Allgemeine Zeitung des Judentums« 50 (1918), S. 596–597.

Gerstenberger, Katharina: *»Das Mysterium der Liebe.« Geschlechterkämpfe und Begehren bei Wanda von Sacher-Masoch*. In: *Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*. Hg. Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 103–119.

Gilleir, Anke; Kormann, Eva; Schlimmer, Angelika: *Genderorientierte Lektüren des Androiden. Eine Einführung*. In: *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Hgg. Anke Gilleir, Eva Kormann, Angelika Schlimmer. Amsterdam, New York: Rodopi 2006, S. 7–20.

Gratzke, Michael: *Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Hannover, Irmela: *Frauen mit roten Haaren*. Berlin: Rütten & Loening 1998.

Herweg, Rachel Monika: *Die jüdische Mutter. Das verborgene Matriarchat*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.

Heschel, Susannah: *Sind Juden Männer? Können Frauen jüdisch sein? Die gesellschaftliche Definition des männlich/weiblichen Körpers.* In: *»Der schejne Jid«: Das Bild des »jüdischen Körpers« in Mythos und Ritual.* Hgg. Sander L. Gilman, Robert Jütte, Gabriele Kohlbauer-Fritz. Wien: Picus 1998, S. 86–96.

Hyams, Barbara: *The Whip and the Lamp: Leopold von Sacher-Masoch, the Woman Question, and the Jewish Question*. »Women in German Yearbook« 13 (1997), S. 67–79.

Kehlmann, Daniel: *Setz deinen Fuß auf meinen Nacken! Über Leopold von Sacher-Masoch*. In: ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Reinbek: Rowohlt 2005, S. 45–54.

Kobelt-Groch, Marion: *Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert*. München: Fink 2005.

Künkler, Karoline: *Aus den Dunkelkammern der Moderne. Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.* Köln u.a.: Böhlau 2012.

Ludewig, Anna-Dorothea: *Fiktionale Authentizität und poetischer Realismus. Die literarische Annexion und Rezeption Galiziens am Beispiel der Ghettogeschichten von Karl Emil Franzos und Leopold von Sacher-Masoch*. In: *Inklusion, Exklusion, Repräsentation. Diskursive Verortungen Galiziens als literarische Landschaft*. Hgg. Paula Giersch, Florian Krobb, Franziska Schößler. Frankfurt/M. u.a.: Lang 2012, S. 137–153.

Marling, Raili: *Strong Women and the Masculinity Crisis: Adulterous Appropriations of the Old Testament*. »Neihelicon« 40 (2013), S. 157–167.

Ovid (P. Ovidius Naso): *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart: Philipp Reclam 1997.

Pohle, Bettina: *Namenlose Furcht. Weiblichkeitsentwürfe zwischen Abscheu und Wollust*. In: *Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität.* Hg. Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 86–102.

Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent: Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Berlin u.a.: Springer 1991.

Sacher-Masoch, Leopold von: *Moses Goldfarb und sein Haus*. In: ders.: *Judengeschichten.* Leipzig: Hartknoch 1878, S. 27–48, verwendet nach <https://de.wikisource.org/wiki/Moses_Goldfarb_und_sein_Haus> (Zugriff: 19.1.2017).

Sacher-Masoch, Leopold von: *Welthistorische Käfige*. In: ders.: *Silhouetten. Novellen und Skizzen*. Erster Band. Leipzig: Schulze & Co. 1879, S. 122–135.

Sacher-Masoch, Leopold von: *Die Judith von Bialopol*. In: ders.: *Sabbathai Zewy und Die Judith von Bialopol. Zwei Novellen*. Berlin: Verlag von R. Jacobsthal 1886, S. 45–76.

Sacher-Masoch, Leopold von: *Lola*. In: ders.: *Lola. Geschichten von Liebe und Tod*. München: Heyne 1985, S. 7–14.

Sacher-Masoch, Leopold von: *Israel*. In: ders.: *Jüdisches Leben in Wort und Bild*. Wiesbaden: Fourier 1986, S. 15–22.

Sacher-Masoch, Leopold von: *Schimmel Knofeles*. In: ders.: *Jüdisches Leben in Wort und Bild*. Wiesbaden: Fourier 1986, S. 91–103.

Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz*. Frankfurt/M.: Fischer 2013.

Treut, Monika: *Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch*. Basel u.a.: Stroemfeld/Roter Stern 1984.

Wiltschnigg, Elfriede: *Judith – von der Volks-Heldin zur femme fatale*. In: *Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis*. Hgg. Antje Hilbig, Claudia Kajatin, Ingrid Miethe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 61–75.

DOI: 10.17234/ZGB.26.14 CROSBI: izvorni znanstveni rad ZGB 26/2017, 253–275

Alexander Ritter | Itzehoe, dr.alexander.ritter@t-online.de

Trivialisierung der moralischen Schaubühne

Unterhaltungstheater und europäischer Kulturaustausch um 1800

Die deutschen Programme der mittel- und südosteuropäischen Schaubühnen um 1800 werden von unpolitischen und kurzweiligen Theaterstücken der Dramatiker A. W. Iffland, A. v. Kotzebue u.a. dominiert, ergänzt durch zahlreiche Texte dilettierender Verfasser. Exemplarisch für Letzteres ist die triviale Komödie *Siegfried von Lindenberg* (1790) des Fürstendieners Philipp Ludwig Bunsen, eine plagiierte und entpolitisierte Dramenfassung des gleichnamigen Erfolgsromans (1779) von Johann Gottwerth Müller. Beide, der Roman und das Drama, sind bis ins 19. Jahrhunderts international sehr erfolgreich und darin charakteristisch für Lese- wie Bühnenkultur und Publikumsgeschmack.

I.

Das Dilemma der deutschen Theaterkultur resultiert aus einem wechselweise sich behindernden und fördernden Konstituentenfeld, das im deutschsprachigen Kulturraum von zwei Faktoren bestimmt wird: vom soziopolitischen Strukturwandel bürgerlicher Öffentlichkeit[1] und der Stabilität fürstlicher Herrschaft. Unter solchen konträren Umständen vollzieht sich um 1800 die Theaterentwicklung: 1) die Institutionalisierung stationärer Schaubühnen (Stadt-/Hoftheater) als kommerzielle, professionelle Dienstleistungseinrichtungen; 2) der Einfluss obrigkeitsstaatlicher Protektions- und Zensureinwirkungen auf Programme, Schauspielerwahl, Theaterzettel; 3) der wachsende Unterhaltungs- und Geselligkeitsbedarf, der den produktionsästhetischen Prozess trivialer Dramen steuert, beeinflusst vom französischen wie englischen Theater; 4) die anschwellende Zahl von Dramenautoren, Plagiatoren, Übersetzern und Textbearbeitern, die sich an den zensur- und kommerzbestimmten Kriterien des erfolgreichen Unterhaltungsthe-

1 Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*.

aters orientieren; 5) ein europäischer Kulturaustausch, die Entwicklung nationaler Theaterkultur vorbereitend.

Zur Erläuterung dieser Zusammenhänge nutzen die folgenden Überlegungen jene Dramenadaption eines Romans als paradigmatischen Fall theatergeschichtlicher Referenzleistung, deren internationale Bühnenkarriere die theaterhistorische Entwicklung um 1800 spiegelt.[2] Beteiligt sind der freie Schriftsteller und Freund Lichtenbergs Dr. phil. Johann Gottwerth Müller (1741–1828)[3] aus der holsteinischen Provinz des spätabsolutistisch-aufgeklärten dänischen Gesamtstaates und der Regierungsrat Dr. iur. Philipp Ludwig Bunsen (1760–1809) aus Arolsen in Diensten des spätabsolutistisch-aufgeklärten Fürstentums Waldeck-Pyrmont.[4]

Ungefragter Vorlagengeber ist Müller mit dem europaweit erfolgreichen komisch-satirischen, gesellschaftskritischen Roman *Siegfried von Lindenberg* (1779, [6]1802; Übers.: dän., niederl., schwed., frz.) in der Tradition von Quijote-, Schelmenroman und empfindsamer Erzählung.[5] Bunsen erkennt den thematischen Dualismus des Textes, die rezeptionsästhetisch geschickte Verknüpfung vom politischen Thema der Fürstenkritik mit der Kritik am naiv-komischen Verhalten des bürgerlichen Untertanen, das Plagiierungs- und Dramatisierungspotential und dessen theatralische Öffentlichkeitswirksamkeit. Eine beeindruckende Bühnenkarriere wird ihn bestätigen.

II.

Zwei Persönlichkeiten der Schaubühnenszene verkörpern die Dilemmata der theatergeschichtlichen Situation um 1800: der bedeutendste Dramatiker des Sturm und Drang Friedrich Schiller (1759–1805) und einer der einflussreichsten Schauspieler wie Bühnenorganisatoren Gustav Friedrich Wilhelm Großmann (1746–1796).[6] Beide, der Theaterautor und der Theaterleiter, agieren im Konfliktfeld von künstlerischem und politischem Anspruch, von Publikumsgeschmack, Kommerzinteresse und fürstlicher Macht. Ihre Aktivitäten vollziehen sich in einer Epoche, als die gesellschaftspolitische Kritik im Geiste der Auf-

2 Martens: *Die deutsche Schaubühne im 18. Jahrhundert*; Kiesel/Münch: *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert*; Detken et al.: *Theaterinstitution und Kulturtransfer II*; Heßelmann: *Gereinigtes Theater*; North: *Genuss und Glück des Lebens*; Birgfeld/Conter (Hgg.): *Das Unterhaltungsstück um 1800*; Theison: *Plagiat*; Ritter: »*Halt Er's Maul Lectoris!*«

3 Ritter: *Johann Gottwerth Müller-Bibliographie*, S. 221–237; Ritter: *Müller, Johann Gottwerth* (*NDB*), S. 423f.; Ritter: *Müller, Johann Gottwerth* (*Hamburg. Biografie*), S. 210f.

4 Nicolai: *Arolsen*.

5 Jacobs: *Don Quijote in der Aufklärung;* Garrido Miñambres*: El Quijote antes del Quijote*.

6 Fischer/Rector (Hgg.): »*Sind die Kerls, die Komödianten rasend?*«; Rüppel: *Gustav Friedrich Wilhelm Großmann*.

klärung zugleich Ausdruck und Auslöser einer sich abzeichnenden staatlichen und sozialen Krise ist.[7] Für den unterschiedlich aufgeklärten Absolutismus der deutschen Fürstentümer bleibt der Mündigkeit beanspruchende Bürger ein höfischer Untertan, wohl wissend um andere Verhältnisse in der niederländischen Republik oder in der englischen konstitutionellen Monarchie.

Der bürgerliche Regimentsmedikus Schiller aus dem Herzogtum Württemberg ist der innovativste Dramatiker seiner Zeit, der eine ethisch orientierte Gesellschaftskritik republikanischen Zuschnitts literarisch praktiziert. Er vertritt ein doppeltes Credo. Als freier Schriftsteller »schreibe [er] als Weltbürger, der keinem Fürsten dient« (1785),[8] daher werde »durch [ihn] allein […] unser Theater einen Zuwachs an vielen vortrefflichen neuen Stücken bekommen […]«.[9] Er, der subsidiär abhängige Literat, positioniert sich mit seinen sozialrevolutionären Dramen *Die Räuber* (1781/82), *Die Verschwörung des Fiesco* (1783) sowie *Kabale und Liebe* (1784) im Widerspruch zu den gesellschaftspolitischen Verhältnissen, indem er an den tragischen Schicksalen seiner Helden deren sittliches Versagen im Spannungsfeld von Freiheit und Despotismus, Ständegesellschaft und Individuum exemplifiziert. Schiller macht sich bei der Obrigkeit unbeliebt: als Privatmann mit ungebührlichem Verhalten, als Soldat mit Verstößen gegen die Armeeordnung, als Dichter mit seinem Verstoß gegen die politischen Maßgaben für politisch ›ungefährliche‹ Aufführungen am Hoftheater. Er scheitert als Mannheimer Theaterdichter.

Im Unterschied zu diesem ist Großmann derjenige, der durch theatralische Umsetzung für die Multiplizierung der dramatischen Botschaften sorgt, Öffentlichkeit herstellt und sich zusammen mit den Autoren der Zensur aussetzt. Er scheitert an denselben Umständen. Der vielseitige Theatermann wird von Schiller geschätzt, weil er »als Dichter und Schauspieler und Schauspieldirektor alle Gränzen der theatralischen Welt umgangen haben mus«.[10] Er ist vor allem als Theaterdirektor mit der Betreuung von 563 Stücken bei 2.830 Aufführungen an den Hoftheatern fast sämtlicher nord- und westdeutscher Residenzstädte *die* Autorität der Schaubühne. Dass er trotz dieses Status' ein politisch abhängiger Untertan ist, zeigt die devote Rhetorik der »Bittschrift an das Oberhofmarschallamt Hannover« vom 3. Dezember 1788.[11]

Solch strikte Einhaltung von Grußritualen als Respektgesten gegenüber der Obrigkeit signalisieren Anpassung und persönliche Gefährdung. Beispielhaft dafür ist Großmanns Absicht, seine Fassung eines französi-

7 Koselleck: *Kritik und Krise*.
8 Schiller: *Ankündigung der Rheinischen Thalia*.
9 Schiller: *An W. H. v. Dalberg v. 24.8.1784*, S. 72.
10 Schiller: *An Großmann v. 8.2.1784*; ders.: *An W. F. H. Reinwald v. 5.5.1784*, S. 66.
11 Rüppel: *Großmann* S. 86–89.

schen Dramas 1791 am Hannoverschen Hoftheater zu inszenieren: *Papa Harlekin, König; und Söhnchen Harlekin, Kronprinz, Heroisches Schauspiel in drei Aufzügen (nach Choiseul)*.[12] Er wird beim fürstlichen Sachbearbeiter denunziert, der das »denoncirte Theater-Stück« als unstatthaft befindet, weil es »ein König, eine Königin und ein Ministerium auf […] grobe […] Weise ridicülisirt«. Es erfolgt eine »Resolution« über ein Publikations- und Inszenierungsverbot bei Androhung »willkürlicher Strafe und Ahndung«, »fiat copia für die Calenbergische Polizei-Expedition«.

Solche Kontrolleingriffe gegenüber liberal eingeschätzten Personen und Aktionen begleiten die Entstehung der Schaubühnen ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Organisation und Konzeption als vorgeblich ›moralische Anstalt‹ folgen den literarästhetischen Überlegungen von Johann Christoph Gottsched (1729), Gotthold Ephraim Lessing (1767/69) und August Wilhelm Schlegel (1809–11), der ›Comédie-Française‹ (1680ff.). Rezeptionsraum ist ein zunehmend gebildetes Publikum in einer vorsichtig liberalisierten Öffentlichkeit unter politischen Bedingungen, die der Regent mit philanthropischen Neigungen, patriarchalischer Bürgerfürsorge und politischer Selbstabsicherung gewährt. Die von ihm gestifteten und alimentierten Hofbibliotheken und Schaubühnen bleiben jedoch Institutionen fürstlicher Repräsentanz.

So kommt es ab 1750 zu zahlreichen Gründungen von Schaubühnen in den Residenzstädten (Gotha 1775, Mannheim 1777/79, Berlin/Wien 1776, Weimar 1779 usw.).[13] Die steigende Frequenz von Aufführungen, die inflationäre Produktion von Unterhaltungsstücken und der modische Theaterenthusiasmus beeinflussen über Schauspielerreisen und Verbreitung der Texteditionen im Zuge des Kulturaustausches sowohl die west- als auch die südosteuropäische Theaterentwicklung.[14] Die Zusammenstellung im *Gothaischen Theaterkalender auf das Jahr 1787* (1786) veranschaulicht Entwicklung und Verbreitung der Schaubühne als zumeist höfische Einrichtungen unter Leitung erfahrener Direktoren, die auch das Tourneetheater organisieren.

Die Geschichte der Schaubühne ist auch die Geschichte der Theaterzettel (Format: rd. 36 × 20 cm), mit denen die Öffentlichkeit über Aufführungen, Autoren, Schauspieler und Inszenierungsdatum, Spieldauer und Preise informiert wird.[15] Sie dokumentieren ebenfalls die Zensurhandha-

12 Ebd.: S. 193–226, S. 227–235.

13 Bödeker/Hermann (Hgg.): *Aufklärung als Politisierung*, S. 90–107.

14 Charles et al. (Hgg.): *Transkulturalität nationaler Räume in Europa (18. bis 19. Jahrhundert)*; Konst et al. (Hgg.): *Niederländisch-Deutsche Kulturbeziehungen 1600–1830*.

15 Hänsel: *Die Geschichte des Theaterzettels*; Korte et al. (Hgg.): *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*; darin: Korte: *Theaterzettel*; Pernersdorfer: *Zur Dokumentation, Erschließung und Digitalisierung von Theaterzetteln*.

bung.[16] Deren Verkündigung bildet die Titelzeile des Plakates und dokumentiert die Regentenmacht. Ihre Verbalisierung fällt formelhaft aus: »Mit

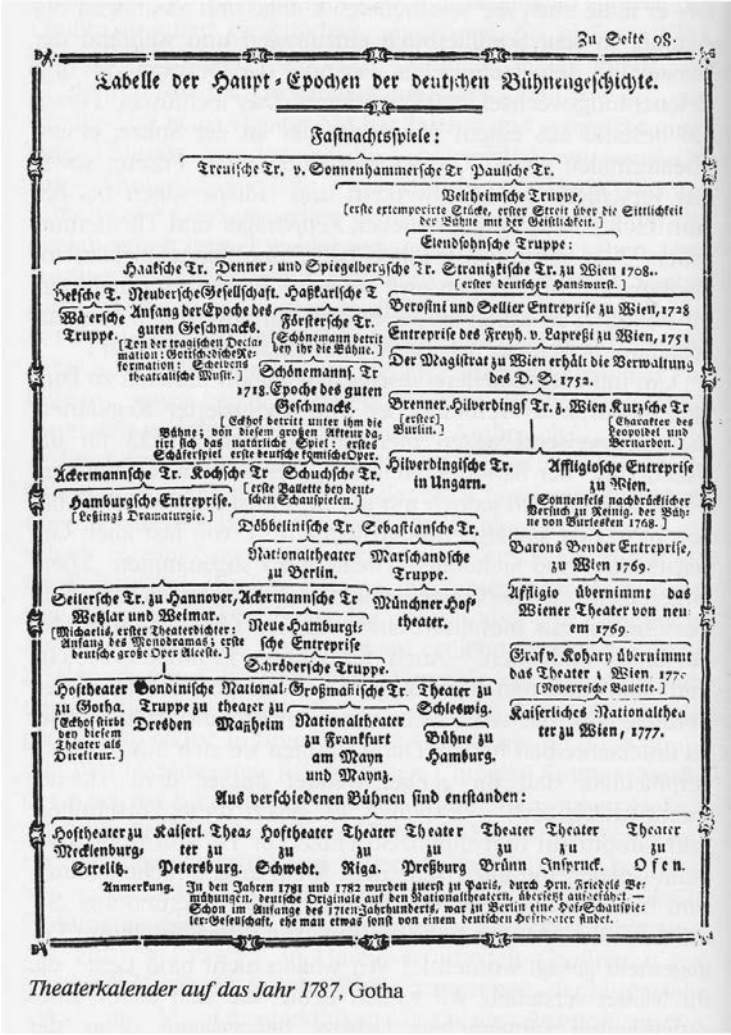

Zu Seite 98.

Tabelle der Haupt-Epochen der deutschen Bühnengeschichte.

Fastnachtsspiele:

Treuische Tr. v. Sonnenhammersche Tr. Paulsche Tr.

Weltheimsche Truppe, [erste extemporirte Stücke, erster Streit über die Sittlichkeit der Bühne mit der Geistlichkeit.]

Eiendsohnsche Truppe:

Haaksche Tr. Denner- und Spiegelbergsche Tr. Stranitzkische Tr. zu Wien 1708.. [erster deutscher Hanswurst.]

Bekische T. Wä ersche Truppe. Neuversche Gesellschaft. Anfang der Epoche des guten Geschmacks. [Ton der tragischen Declamation: Gottschedische Reformation: Schlevens theatralische Musik.] Haßkarlsche T. Förstersche Tr. [Schönemann betritt bey ihr die Bühne.] Schönemanns Tr 1718. Epoche des guten Geschmacks. [Echof betritt unter ihm die Bühne; von diesem großen Acteur datirt sich das natürliche Spiel: erstes Schäferspiel erste deutsche komische Oper.]

Berosini und Sellier Entreprise zu Wien, 1728

Entreprise des Freyh. v. Lapreßi zu Wien, 1751

Der Magistrat zu Wien erhält die Verwaltung des D. S. 1752.

Brenner. Hilverdings Tr. z. Wien. [erster Berlin.] Kurzsche Tr [Charakter des Peopoidel und Bernardon.]

Ackermannsche Tr. Kochsche Tr Schuchsche Tr. [erste Ballette bey deutschen Schauspielen.] Hamburgsche Entreprise. [Lessings Dramaturgie.]

Hilverdingische Tr. in Ungarn.

Affligiosche Entreprise zu Wien. [Sonnenfels nachdrücklicher Versuch zu Reinig. der Bühne von Burlesken 1768.]

Döbbelinische Tr. Sebastianische Tr.

Nationaltheater zu Berlin. Marschandsche Truppe.

Barons Bender Entreprise, zu Wien 1769.

Seilersche Tr. zu Hannover, Wehlar und Weimar. [Micharlis, erster Theaterdichter: Anfang des Monodramas; erste deutsche große Oper Alceste.] Ackermannsche Tr Neue Hamburgische Entreprise Münchner Hoftheater.

Affligio übernimmt das Wiener Theater von neuem 1769.

Schröderische Truppe.

Graf v. Kohary übernimmt das Theater z. Wien. 1770 [Noverresche Ballette.]

Hoftheater zu Gotha. [Echof stirbt bey diesem Theater als Directeur.] Bondinische Truppe zu Dresden National-theater zu Mannheim Großmannische Tr. Nationaltheater zu Frankfurt am Mayn und Maynz. Theater zu Schleswig. Bühne zu Hamburg.

Kaiserliches Nationaltheater zu Wien, 1777.

Aus verschiedenen Bühnen sind entstanden:

Hoftheater zu Mecklenburg-Strelitz. Kaiserl. Theater zu Petersburg. Hoftheater zu Schwedt. Theater zu Riga. Theater zu Preßburg Theater zu Brünn Theater zu Inspruck. Theater zu Ofen.

Anmerkung. In den Jahren 1781 und 1782 wurden zuerst zu Paris, durch Hrn. Friedels Bemühungen, deutsche Originale auf den Nationaltheatern, übersetzt aufgeführt — Schon im Anfange des 17ten Jahrhunderts, war zu Berlin eine Hofschauspieler-Gesellschaft, ehe man etwas sonst von einem deutschen Hoftheater findet.

Theaterkalender auf das Jahr 1787, Gotha

gnädiger Bewilligung« (Kurfürst zu Sachsen, Dresden 1790/ Societätstheater), »Mit obrigkeitlicher Bewilligung« (Osnabrück 1793/ Schauspielhaus). Dass Theaterzettel ohne Zulassungshinweis gedruckt werden, ist kein Beweis für das Fehlen einer Zensurbehörde, die z.B. im französisch besetzten Hamburg ihr Plazet in die Soufflierbücher notiert. Niederländische Bühnen unterliegen auf Grund republikanischer Verhältnisse keiner Zensur. Für deutsche Thea-

16 Mix: *Zensur im 18. Jahrhundert*, S. 12–23; darin: Höyng: *Die Geburt der Theaterzensur*, S. 100–119.

terprogramme gilt: Zensur sorgt für Selbstzensur bei Autoren und Theaterdirektoren, für Niveauabsenkung bei seltenem Unterlaufen der Zensur, selektiert Theaterstücke, behindert Geschmacksbildung und bürgerliche Mündigkeit. Das Angebot einer Schaubühne unter einem renommierten Theaterdirektor mit beliebtem Ensemble und attraktivem Programm findet, unabhängig vom Zensureingriff, beim Publikum immer großen Zuspruch. Wer die Theatergänger sind, welcher Bevölkerungsschicht und Berufsgruppe sie angehören, wie gebildet sie sind, darüber schweigt sich die Forschung aus.[17]

Zwischen dem Angebot des Verlagsbuchhandels auf dem kontrollierten Buchmarkt, dem Leseverhalten des Theaterpublikums und den Theaterprogrammen besteht ein enges Wechselverhältnis. Zeitgenössische Beobachter sprechen für die Zeit um 1800 von ›Vielleserei‹, ›Lesewut‹, auch von Lektüreabstinenz. Rudolf Schenda konstatiert, dass »eine allgemeine Lesesucht und […] eine Massenproduktion von Büchern […] eine ideologische Fälschung« seien, denn man könne höchstens von ca. 25% potentiellen Lesern ausgehen, die über die Fähigkeit zu extensiver Lektüre verfügen.[18] Weil nach der französischen Revolution die Fürsten jene angebliche ›Lesewut‹ als Verfall von Sitten und Untertanengehorsam einschätzen, weitet der Staat die Kontrollen von Buchproduktion und Leserverhalten aus, was zum »Zerfall […] einer homogenen bürgerlichen Öffentlichkeit« führt, orientiert an den »konsolativen Unterhaltungsbedürfnissen der Käufermassen«.[19]

Wenn die kulturpolitischen und lesekulturellen Umstände so angelegt, die Lektürepräferenzen im Bereich der Unterhaltungs- und Sachliteratur so anzunehmen sind, dann reagieren auf diese politisch gewollte Bedarfslage und Geschmacksorientierung Theaterdirektoren und Ensembles mit ihrem Programm. Sie bieten neben selten inszenierten ›Klassikern‹ (Shakespeare, den Franzosen, Lessing und Schiller) unpolitische, im Niveau abgesenkte Unterhaltungsdramen mit chargierten komischen Rollen und bürgerlich-gebrauchsmoralischem Zuschnitt für kurzfristige Zerstreuung an. Dazu gehören heroische Abenteuerdramen, Possen (Hanswurstiaden) sowie komödiantische bürgerliche Rührstücke in der Tradition der englischen ›sentimental comedy‹ und französischen ›comédie larmoyante‹. Solche Voraussetzungen sorgen für eine ansteigende Produktion von originalen, übersetzten und bearbeiteten Unterhaltungsstücken. Führende Autoren sind August Wilhelm Iffland (1759–1814; über 60 Werke), August von Kot-

17 C. Bürger et al. (Hgg.): *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*; darin: C. Bürger: *Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland*; Frels: *Die Entstehung einer bürgerlichen Unterhaltungskultur*, S. 213–237.

18 Schenda: *Volk ohne Buch*, S. 161f.

19 Schulte-Sasse: *Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit*, S. XX.

zebue (1761–1819, über 220 Werke) und neben diesen beiden eine große Zahl von dilettierenden Verfassern wie beispielsweise Johanna Franul von Weißenthurn (1773–1847).[20] Diverse Aufführungslisten dokumentieren die Aktivitäten verschiedener Schaubühnen.[21] Der Verhaltensmodus des Theaterbesuchers ist weniger von ästhetischem und intellektuellem Interesse bestimmt als vorrangig vom gesellschaftlichen Repräsentationsgebaren in dieser neuen Öffentlichkeit von Theateranfahrt, Wartezeit im Foyer und Schaubühnenvorraum, von Geselligkeits- und Unterhaltungsbedürfnis.

Schiller bekennt sich zur ›moralischen‹ Schaubühne, denn es seien diese »Bretter, die die Welt bedeuten«, weil wir auf ihnen »doch das Große aller Zeiten« sehen.[22] Er weiß um die davon weit entfernte Theaterwirklichkeit und die Misere einer kommerziell betriebenen, publikumsorientierten Unterhaltungsmaschinerie.

III.

Die grundsätzliche Qualität des theatergeschichtlichen Falles resultiert aus den beteiligten Personen, ihrem gesellschaftlichen Status und den für den Inszenierungserfolg günstigen Umständen aktueller Schaubühnenentwicklung sowie dem Entstehen einer theatralischen Öffentlichkeit. Darüber hinaus veranschaulicht das Beispiel die ›moralisch‹ schillernden Umstände des Theaters als ›moralische Anstalt‹, changierend zwischen ästhetischem Anspruch, ambitionierter Volksbildung und schlichter Unterhaltung, geistigem Diebstahl, Kommerzialisierung und politischer Willfährigkeit. Inmitten dieses Interessengeflechtes stehen zwei Persönlichkeiten: Johann Gottwerth Müller und Philipp Ludwig Bunsen. Beide Persönlichkeiten sind ihrem Habitus nach ähnlich, aber verschiedener Mentalität.

In diesem heterogenen Umfeld beginnt die Karriere von Müllers thematisch, stofflich und formal bühnentauglichem Roman *Siegfried von Lindenberg* (1779). In der aufklärerisch-liberalen Stadtrepublik Hamburg und im dänischen Altona sozialisiert, 1773 in den dänischen Gesamtstaat gezogen, gehört er als Mediziner, Lesesozietätsleiter, Editor, Verlagsbuchhändler, Übersetzer, Büchersammler, Berufspolitiker und freier Schriftsteller der gelehrtenrepublikanischen Elite an. Er sieht sich dem gemäßigt liberalen,

20 J. F. v. Weißenthurn (1773–1847), 60 Dramen, Schauspielerin (1789–1842), 912 Aufführungen (1800–1842).

21 Schuster: *Gedruckte Spielplanverzeichnisse*; Schiller: *An Großmann v. 8.2.1784*, S. 92–106; Angermüller: *Wenzel Müller und »sein« Leopoldstädter Theater*; Breyer: *Das deutsche Theater in Zagreb 1780–1840*, S. 93–128; Junge: *Die Geschichte des Theaters in Kiel*.

22 Schiller: *An die Freunde* (1803).

aufgeklärten Absolutismus und einer sozialethischen Verantwortung verpflichtet. Mit fünfzehn Romanen, orientiert an der Aufklärungsästhetik, ist er zwischen 1775 und 1808 äußerst erfolgreich. In dem Bestseller, seinem sozialkritischen, komischen-satirischen *Siegfried*-Roman, projiziert er das anmaßende Regentengebaren deutscher Territorialherrscher auf die provinziellen Verhältnisse eines naiven Landjunkers im fiktiven Hinterland preußisch Pommerns.[23] Poetologisch an Gottsched (1729), Breitinger (1740), Lessing und Nicolai orientiert, geht es ihm um gemäßigte Kritik am Absolutismus, um humorvolle Unterhaltung und moralische Belehrung sämtlicher Leserschichten: »Der Sultan […] ist Mensch, ehe er Sultan, und der Bettler ist Mensch, ehe er Bettler ist. Mensch ist also hier die Hauptsache; Despot oder Bettler sind zufällige Nebenumstände.«[24]

Müllers Plagiator Bunsen verkörpert als Regierungsrat, Schulkommissar, Hof- und Leihbibliothekar den Typus des loyalen, standesbewussten Fürstendieners. In der unpublizierten Korrespondenz mit Großmann 1792/93 spricht er als bedenkenloser Plagiator, der für Protektion für seine Theaterstücke *Siegfried von Lindenberg* (1790) und *Der Emigrant* (1793)[25] wirbt, um den öffentlichen Missbrauch beider Texte fürchtet, dabei mit der Geneigtheit seines Dienstherrn renommierend. Unabhängig von dieser privaten Perspektive dokumentieren die Schreiben charakteristische Diskursumstände des Theatergeschäftes wie die Besorgnis, zensiert, plagiiert, unerlaubt inszeniert zu werden, das opportunistische Werben um Wohlwollen bei Obrigkeit und Theaterleitung, den Ehrgeiz zu unbedingtem Erfolg.[26] Beide haben verschiedene Auffassungen vom Urheberanspruch. Ersterer als freier Schriftsteller mit prekärem Geschäftsmodell beharrt durch zahlreiche Aussagen u.a. in den Romanen darauf, dass unabhängig von einer inexistenten Urheberrechtsregelung Plagiieren und Nachdruck geistiger Diebstahl seien.[27] Den finanziell abgesicherten Staatsdiener Bunsen allerdings tangiert diese Debatte nicht.

Zwischen beiden hat es keinen Kontakt gegeben. Bunsen, der Bibliothekar, kennt den Buchmarkt, ist mit dem *Siegfried*-Roman, dessen Nachdrucken und Übersetzungen vertraut.[28] Müller, Eigner einer 13.000-Bände-Bibliothek,

23 Müller: *Siegfried von Lindenberg*.

24 Ebd.: S. 182.

25 Müller: *Der Emigrant*.

26 Korrespondenz: Unibibl. Lpzg.: Slg. Kestner/IIA/IV/294/Nr. 1.

27 Müller: *Emmerich*, 61. Kapitel; ders.: *Ueber den Verlagsraub*; Münch: *Nachdruck und literarischer Markt im späten 18. Jahrhundert*.

28 *Casselische Polizey- und Commerzienzeitung* (8.10.1787, 6.6.1791, 14.7.1794, 21.7.1794); *Allgemeine Deutsche Biographie* 1780, 42. Bd., S. 92f.; 1784, 56. Bd., S. 473; 1786, 67. Bd., S. 455–458.

besitzt zwei Exemplare von Bunsens Adaption, schweigt sich aber entgegen seinen Prinzipien aus, weil er, pragmatisch kalkulierend, mit weiterer Publizität für seine Romane und verbessertem Einkommen rechnet.[29]

Die Transformations-, Publikations- und Bühnengeschichte setzt damit ein, dass Müller 1778 sein *Siegfried*-Manuskript dem Hamburger Verleger Delançon zur Veröffentlichung 1779 überlässt. Nach der deutschen Fassung ist auch die niederländische ein Erfolg.[30] Bunsen kennt den Schaubühnenbedarf an Unterhaltungsstücken und begreift, dass Müllers Roman konzeptionell eine ideale Vorlage für die Dramatisierung anbietet. Der episodische Erzählvorgang, zwei Schauplätze, kurze erzählte Zeit, die ausgeprägte Dialogisierung erleichtern die Umarbeitung. Mit der Streichung von Fürsten- und Gesellschaftskritik umgeht er Zensurprobleme. Die Ausweitung des Personals und der trivialen Handlung von verarmter Witwe mit zwei Kindern zwischen zwei Männern, einem reichen Ehrenmann und einem armen Militär, erfüllen die Genreumstände des bürgerlichen Rührstücks oder ›Philisterlustspiels‹ mit Happy End und garantiertem Bühnenerfolg.

Bunsens Vorlagen umfassen wahrscheinlich die Erstausgabe sowie die erweiterte 4. Auflage (1784).[31] Zwei Verlage, H. L. Brönner (Frankfurt/M.) und G. A. Diederichs (Amsterdam), publizieren den Text 1790 als Halblederband. Die Vorsatzblätter informieren über Titel, Genre, Quellen und die kryptisierte Autorangabe: »Nach Müllers Roman frey bearbeitet von P. L. B – n.« Teilauflagen ist eine Szenenillustration des Kupferstechers D. Chodowiecki beigegeben. Unbeeindruckt von Müllers öffentlichen Anklagen bezüglich moralischer Verwerflichkeit des Plagiierens, leitet Bunsen den Text mit einem Vorwort ein, gerichtet »An Herrn Müller in Itzehoe«. Skrupellos bekennt er, Thema, Stoff sowie Handlungsgang übernommen und Textpartien kopiert zu haben. Die dann folgende Lustspielhandlung organisiert er, klassizistischer Dramentheorie folgend, in fünf Akten, bei aufführungspraktischer Reduzierung der Textmenge des Romans (1784) um vier Fünftel. Typisierte, antagonistisch disponierte Figuren spielen Konflikte und Lösungen zügig durch. Vage zeitgeschichtliche Hinweise dienen der Gegenwartsbindung.[32] Die Publikation erreicht eine europaweite Zirkulation, darin befördert durch den Rückbezug auf Müller, seinen *Siegfried*-Roman und die Bühnenerfolge.

29 Ritter: »*In tiefster Devotion ersterbe ich* […]«.

30 Müller: *Siegfried van Lindenberg*; dass.: Amsterdam: *H. Gartman, W. Vermandel en J. W. Smit. [1791]* (*Algemeene spectatoriale schouwburg, of Toneelstukken door de eerste vernunften van Europa*; Teil 3).

31 Fürstlich Waldeckische Hofbibliothek: *Siegfried von Lindenberg*; dass. Leipzig: F. Schneider 1781/82.

32 Kraft: *Identifikatorisches Verlachen*.

Es sind die Umstände von Zensur, Publikumsgeschmack, Autoropportunismus und Kommerz, die das Programm der deutschen Theaterleitungen und Ensembles steuern, wobei die Verantwortlichen ohne Beachtung des Schutzes geistigen Eigentums agieren. So missbraucht auch Großmann, Leiter des hannoverschen Hoftheaters (1787–1796) und der Bremer Schaubühne (1792–1794),[33] Bunsens Vertrauen und inszeniert das Stück unerlaubt erstmalig am 3. August 1790 in Dresden (Societätstheater), darauf in Bremen, Hannover und Kassel.[34] Die dann folgende Inszenierungsgeschichte des *Siegfried*-Stückes zwischen 1790 und 1893 erreicht nicht die Verbreitung wie die Romanvorlage »zwischen Cadix und St. Petersburg, […] Drontheim und Genf«.[35] Dennoch gelingen 94 Aufführungen, davon 44 auf deutschen und 42 auf niederländischen Bühnen. Weil die Dokumentation lückenhaft ist, muss eine weitaus höhere Zahl angenommen werden. Inszenierungen 1790–1893:1790: *Dresden* (4): 3.8., 16.8.1790, 2.12.1790, [?] 1791.[36]

1791: *Bremen* (11): 5.11.1791; 5.11.1792, 2.12.1794; 13., 29.12.1796, 16.10. [?] 1800, 6.1., 18.10.1803; 3.2., 29.10.1804. – *Kiel* (DK; 9): 23.12.1791; 1816: Rendsburg, Husum; 1817: Flensburg, Itzehoe, Rendsburg, Altona.[37] – *Odense* (DK; 1): 23.12.1791.[38] – *Rostock* (2): 21., 26.3.1791.[39]

1792: *Hannover* (6): 16., 23.4., 20.6.1792;17.2., 8.9.1795; 13.5.1796.[40] – *Kassel* (1): 20.3.1792 [?].[41]

1793: *Osnabrück* (1): 9.3.1793.

1795: *Amsterdam* (NL; 31): 15.12.1795; 3.5., 28.8., 13.11.1799, 15.9.1800; 14.11.1803; 24.10.1805; 24.3., 10.11.1806; 14.9.1811; 9.5., 30.6., 31.10.1814; 17.2., 16.10.1816; 29.1., 27.11.1817; 4.2., 28., 30.11.1818; 5.4.1821, 11.10.1830, 25.9.1834, 28.2., 5.3.1849, 5., 7.10.1871; *Neder-*

33 Bunsen weiß wohl kaum um Großmanns dubiose Geschäfte noch dessen Streit mit Müller über den Status des Schauspielers im Unterschied zum Schriftsteller: Fischer/Rector (Hgg.): »Sind die Kerls, die Komödianten rasend?«, S. 242f.; »Annalen des Theaters« 7 (1791); »Journal des Luxus und der Moden« (1792), S. 317f., S. 347f. »Allgemeines Theaterjournal« 1.4 (1792), S. 30–36. – [Müller]: *Emmerich*, S. 107; Großmann et al.: *Lessings Denkmal*, S. 97–109.

34 Goethe kennt Bunsens Stück (Pyrmont: 1801), inszeniert nur dessen zweites *Der Emigrant* (1793).

35 Müller: *Wider die Räuberzunft der Nach- und Schleichdrucker*, S. 104.

36 Prölß: *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*; Gruber: *Der Mensch hascht unaufhörlich nach Vergnügen*.

37 Junge: *Geschichte*.

38 Hansen: *Das National-Theater in Odense,* S. 204.

39 Schacht: *Zur Geschichte des Rostocker Theaters*.

40 Theaterzettelsammlung (G. W. Leibniz Bibliothek, Hannover); H. Müller: *Das Königliche Hoftheater zu Hannover*.

41 Aufführungslisten: »Allgemeines Theaterjournal« 1.3 (1792), S. 204; Fischer/Rector (Hgg.): »*Sind die Kerls, die Komödianten rasend?*«, S. 236–244.

duitsche Schouwburg der Bataafschen Republiek: 28.8.1799, 13.11.1799, 24.10.1805; *Hollandsche Schouwburg*: 30.6.1814; *Paleis voor Volksvlijt te Amsterdam*: 18.5.1893.

1796: *Rotterdam* (NL; 9): 10.10.1796; 29.8., 25.10.1797; 25.10.1897, 28.8.1798; 23.10.1799; 29.10.1808; 23.5., 21.11.1835.

1797: *Pest-Ofen* (A; 3) 13.–29.7.1797.[42]

1798: *Wien* (A; 4): 6., 7., 9., 25.9.1798.

1801: *Groningen* (NL; 1): 7.2.1801. – *Pyrmont* (1): 29.6.1801.

1813: *Düsseldorf* (1): 5.3.1813 (Friedrich Schirmer) in Aachen, Köln, Wesel. – *Hamburg* (14): (Hamburger Theater) 8., 13., 16., 21.3.1813; 22.4., 2.6., 9.9.1815; 14.6.1816; 16.7.1817; 9.8., 28.12.1819; 29.7.1820; 8.8.1824.[43]

1825: *Leiden* (NL; 1): 1.2.1825.

1826: *Schwerin* (1): 4.5.1826. – *Schleswig* (1): 4.5.1826.[44]

Die interkulturellen Beziehungen zwischen deutschem Sprachraum und den Niederlanden, die politischen des Waldeckisch-Pyrmonter Fürstenhauses[45] und die privaten von Bunsen, die Publikation des *Siegfried*-Stückes 1790 in Amsterdam, die Übersetzungen von Müllers Roman und des Theaterstückes ins Niederländische, eine republikanisch garantierte Zensurfreiheit[46] begünstigen den Zuspruch im Nachbarland.[47] So wie in der deutschen Öffentlichkeit auf den Theaterzetteln u.a. mit dem Werbehinweis »nach dem bekannten Müllerschen Roman« geworben wird, genauso verfährt man auf niederländischen Plakaten »Naar den Roman van den Heer MULLER«. Den Inszenierungserfolg bestätigt die Theaterzeitschrift *De Tooneelkijker* (1816) und begründet ihn aufklärungsästhetisch mit der Verbindung von »Sittenlehre«, »geistreichem Stil« und einem »vorbildlichen Sterblichen« als bürgerlichem Helden.[48]

42 *Ofner und Pester Theater-Taschenbuch für das Jahr 1799*.

43 Kopie: Universitätsbibliothek HH/Theater-Bibliothek: 1463. Hs. Kopie (1813; Zensurvermerk d. frz. Behörden). – Schütze: *Hamburgische Theater-Geschichte*.

44 Pies: *Das Theater in Schleswig 1618–1839*.

45 Nicolai: *Arolsen*, S. 137–162; Hüttel/Kümmel (Hgg.): *Arolsen – Indessen will es glänzen*, S. 9–24.

46 Rep. d. Sieben Vereinigten Provinzen (1779/81–1795), Batavische Rep. (frz.; 1795–1806), konst. Monarchie Holland (1806–10), Unabh. 1813, Königr. d. Ver. Niederlande (konst. Monarchie, 1815ff.).

47 Groot: *Geliefd en gevreesd*. – Buchbestand: Suchmaschine »Delpher«; Buisman: *Populaire Prozaschrijvers 1600 tot 1815*. Unterhaltungsstücke: *Deutsche Schaubühne* (Bd. 11 = 23, 1790), *Algemeene spectatoriale schouwburg, of Toneelstukken door de eerste vernunften van Europa* (Teil 3, 1791); Sterck (Hg.): *J. A. Worp*; Johannes: *De barometer van de smaak*; Eijnatten: *Paratexte, Book Reviews, and Dutch Literary Publicity*; Kunst/Leemans/Noak (Hgg.): *Niederländisch-deutsche Kulturbeziehungen*; Leemanns: *The Translation Machine*.

48 [An.]: *Siegfried van Lindenberg*, S. 314–317 (Übers. v. Verf.).

Bunsens *Siegfried*-Stück ist Teil der nachhaltigen Beeinflussung niederländischer Schaubühnenentwicklung durch das deutsche Unterhaltungstheater.[49] Klartje Groot schreibt, dass um 1800 rund 75% der Aufführungen deutsche Autoren bestimmen: Kotzebue (304), Brandes (56), Iffland (38), Möller (30), Zschokke (30), Bertuch (28), *Bunsen* (23; tatsächlich 42), Brühl (22), Fuss (22), Bretzner (19), Stephanie (19), Weisse (17), Lessing (15), Nesselrode (15), Spiesz (10), Engel (9), Cronegk (8), Ziegler (8), Schiller (5), Großmann (5), Hagemeister (5).[50]

Im Unterschied zu den Niederlanden ist der Einfluss deutschen Theaters auf die Bühnenkultur der Habsburger Monarchie weniger ausgeprägt. Ihre Eigenständigkeit wird begünstigt durch die Kulturpolitik Kaiser Josephs II., der im Geiste des aufgeklärten Absolutismus ab 1781 eine relative Pressefreiheit zulässt, die dann in Folge der europäischen politischen Entwicklung 1791 von Leopold II. wieder eingeschränkt wird.[51] Die positiv steuernde Theaterzensur fördert die Entstehung eines deutschen Dramas nach französischen Vorbildern, inhaltliche Textqualität und Aufführungsästhetik, den Druck von Theaterstücken. Diese Gunstumstände führen auch dazu, dass unter Bürgermeister Josef Georg Högl (1722–1806; 1773–1804)[52] mit der Gründung von Burgtheater (1776), Leopoldstädter Theater (1781), Theater in der Josephstadt (1788) und des Theaters an der Wien (1801) eine eigenständige theatergeschichtliche Entwicklung einsetzt,[53] dominiert vom Unterhaltungstheater.[54]

Folgt man der Verbreitung des *Siegfried*-Stückes innerhalb des deutschen Sprachraumes in Richtung der Habsburger Monarchie, bzw. Österreich-Ungarn, dann lassen sich zwei Inszenierungen feststellen: vom 13. bis 19. Juli 1797 durch die Schauspieltruppe von Eugenius Busch am Königlichen Stadttheater (Pest-Ofen; Spielzeit 1793–1799), anschließend vier durch das Leopoldstädter Theater (Wien) am 6., 7., 9. und 25. September 1798 in der Bearbeitung von Karl Friedrich Hensler und in der Regie von Wenzel Müller.[55] Als wahrscheinliche Ursachen für die begrenzte Rezeption sind der norddeutsche Stoff, die niederdeutsch/hochdeutsche Mischsprache Missingsch, die Zensur und das Thema fürstlicher Selbstherrlichkeit anzunehmen. Ein

49 Groot: *Geliefd en gevreesd*, S. 48.

50 Ebd.: Grafik 1, S. 46: Amsterdamer Bühne 1774–1811; Grafik 2, S. 47: Dt. Stücke 1760–1820.

51 Marx: *Die österreichische Zensur im Vormärz*; Wangermann: *Lockerung und Verschärfung der Zensur unter Joseph II. und Leopold II.*; Bachleitner: *Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert*.

52 Czeike: *Wien und seine Bürgermeister*, S. 251–254.

53 Hadamowsky: *Wien: Theater-Geschichte*; Linhardt: *Kontrolle – Prestige – Vergnügen.*

54 Teuber: *Geschichte des Prager Theaters*, S. 15; Got: *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 142f.

55 W. Müller: *Tagebuch hs. für 1798 September*, S. 301–401, S. 318.

weiteres Hindernis ist die Konkurrenz durch die lokalen Schaubühnen mit routinierten Ensembles und Programmen vielfältiger Dramenformen sowie die Textzulieferung durch Wanderbühnen aus den südlichen deutschen Ländern, aus Böhmen (Brünn,[56] Prag, Pressburg). Es sind aber genau diese Umstände, die die Bedeutung der Residenzstadt Wien (1800: rd. 250.000 Einwohner) als theaterkulturelles Zentrum eines Vielvölkerstaates prägen.

Dass Bunsens Stück ins Repertoire des privat geführten Wiener Volks- und Vorstadttheaters in der Leopoldstadt gelangt, hat mit der Geschichte dieser Schaubühne zu tun.[57] Der Schauspieler, Theatergründer und -direktor Karl von Marinelli (1745–1803) führt die Schaubühne äußerst erfolgreich. Das gelingt in Zusammenarbeit mit dem Kapellmeister und Komponisten Wenzel Müller (1767–1835) und dem populären Darsteller Joseph La Roche (1745–1806), dem Erfinder der Kasperlfigur, einer komischen Dienergestalt in der Tradition von Hanswurst, Bernardon und Leopoldl, die fürs Publikum zur beliebten Identifikationsperson im Genre der Alt-Wiener Volkskomödie wird.[58] Zu den wichtigen Autoren gehört auch Karl Friedrich Hensler (1759–1825), der von 1786 bis 1803 95 Bühnenwerke und Dramatisierungen verfasst.

Wie kommt der *Siegfried* auf die Wiener Bühne? Die Buchpublikation von 1790 und der Abdruck in der »Deutschen Schaubühne«[59] sind im Bestand deutscher wie österreichischer Bibliotheken vorhanden. Marinelli wie Hensler werden in der Figur des komisch-naiven Helden Siegfried das Potential dafür gesehen haben, diesen der Wiener Volksnarrenkomik in Person der Kasperlefigur anpassen zu können. Der Spielplan für September 1798 zeigt, wie die Direktion das Lustspiel als komisches Unterhaltungsstück einschätzt und zusammen mit folgenden Stücken aufführt: *Das Faustrecht*, *Die schlafenden Jungfrauen*, *Das Donauweibchen*, *Das lustige Beylager* u.a.[60] Durch solcherart Programm ist die Leopoldstädter Schaubühne über viele Jahre ein Erfolgsmodell für die Wiener Theaterlandschaft.

Das *Siegfried*-Stück wird nach dem *Ofner und Pester Theater-Taschenbuch für das Jahr 1799* ein Jahr früher vom 13. bis 29. Juli 1797 durch die Truppe von Eugenius Busch am Königlichen Stadttheater aufgeführt.[61]

56 Bunsens *Siegfried*-Stück ist in Brünn nicht aufgeführt worden. – d' Elvert: *Geschichte des Theaters in Mähren und Oester. Schlesien*; Rille: *Die Geschichte des Brünner Stadt-Theaters 1734–1884*; Wurmová: *Repertoár brněnského divadla v letech 1777–1848*; Havlíková: *Berufstheater in Brünn 1668–1733*.

57 Hadamowsky: *Spielplan des Theaters in der Leopoldstadt (1781–1860)*, S. 301–401; Hadamowsky: *Wien: Theater-Geschichte*, S. 482–504; Angermüller: *Wenzel Müller und »sein« Leopoldstädter Theater*, S. 41–85; Großauer-Zöbinger: *Das Leopoldstädter Theater (1781–1806)*.

58 Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*.

59 »Deutsche Schaubühne« 23.

60 Bühnenstücke von Kotzebue, Iffland, Ziegler u.a. werden erst ab 1800 ins Repertoire aufgenommen.

61 Binal: *Deutschsprachiges Theater in Budapest*. Zu E. Busch S. 55–71.

Busch, 1793–1800 Direktor der beiden deutschen Theater in Pest und Ofen, versteht sich in der Tradition des ersten deutschen Theaters von 1744, des Wiener Volks- und Schlosstheaters von Böhmisch Krummau (Český Krumlov) und Eisenstadt sowie der Schaubühnen von Prag und Pressburg.[62] Er sichert den professionalisierten Bühnenbetrieb durch eine Theaterbibliothek der Rollenbücher, Dramentexte, Kostümliteratur ab. Das Programm folgt dem Zuschauerwunsch nach Unterhaltung, dominiert von entsprechend textlich und choreographisch bearbeiteten Soldaten- und Kasperlstücken, Pantomimen und Possen, Volks- und Singspielen, Zaubermärchen, epigonalen Versionen der erfolgreichen Dramen von Iffland und Kotzebue, weniger vom klassischen Repertoire. Weil er mit dem Wiener Dramatiker Hensler zusammenarbeitet und dessen *Siegfried*-Bearbeitung kennt, kommt es wohl dazu, dass diese noch vor der Wiener Aufführung von ihm inszeniert wird.

Informiert man sich über den Einfluss der Wiener Schaubühnenkultur auf deren Entwicklung in den Städten bis zum südlichen Rand der Habsburger Monarchie,[63] dann kann man davon ausgehen, dass das *Siegfried*-Stück nicht über Wien und Budapest hinaus in die Spielpläne von Graz, Laibach (Ljubljana)[64] und Agram (Zagreb) aufgenommen worden ist, obwohl die Henslersche Version den vom Unterhaltungstheater bestimmten Programmen entspricht.

Die Überlieferung der Zagreber Theatertradition seit Anfang des 17. Jahrhunderts und der literarkulturellen Umstände deutscher Literatur vor 1800 erweist sich als lückenhaft,[65] was auch für die Beschreibung der komplexen interkulturellen Wechselbeziehungen in den mehrsprachigen Regionen und die Entwicklung landessprachlicher Nationaltheater gilt. In der Übersicht zum »dramatische[n] Repertoire des Zagreber Theaters vom 10. August 1784 bis 29. Dezember 1840« von Blanka Breyer dominieren die zeitgenössisch modischen Autoren wie Kotzebue (85 Aufführungen), F. W. Ziegler (28), Iffland (19), J. F. v. Weißenthurn (19) und andere eher dilettierende Dramatiker. Aufführungen der Klassiker Lessing und Schiller sind die Ausnahmen.[66] Das *Siegfried*-Lustspiel wird nicht erwähnt, auch wenn einige Stücke von Großmann, dem Initiator seiner Erstaufführung, und von Hensler, dem Bearbeiter der Wiener Fassung, inszeniert werden.

62 Pražák: *Das Wirken von Frantisek Xaver Jiřík am deutschen Theater in Ofen und Pest in den Jahren 1789–1813*; Benyovszky: *Das alte Theater*; Cesnakova-Michalcova: *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei*.

63 Frimmel/Wögerbauer (Hgg.): *Kommunikation und Information im 18. Jahrhundert*.

64 Radic: *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*; Ludvik: *Nemško gledališče Ljubljana do leta 1790*.

65 Bobinac: *Einführung: Zum kroatischen Theater im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, S. 9–14; Stančić: *Verschüttete Literatur*; Puchner: *Die Literaturen Südosteuropas*.

66 Breyer: *Das deutsche Theater in Zagreb 1780–1840*, S. 250–252.

IV.

Es ist die unruhige Zeit vor und nach der französischen Revolution. Die Vorstellungen von bürgerlicher Emanzipation bei wachsender Mobilität der Menschen und Ideen in internationalem Kulturaustausch prägen das Lebensgefühl. Sie bestimmen ebenfalls die theaterkulturelle Entwicklung in ihrer labilen Situation von Aufbruch und Umbruch in dieser Öffentlichkeit, die von spätaufklärerischer Liberalität und politischer Repression bestimmt wird. Die Forderung nach einer ›Schaubühne als moralischer Anstalt‹ und der Schulung ästhetischer wie gesellschaftspolitischer Urteilskraft erweist sich als notwendige, aber in der Theaterrealität rhetorisch überhöhte These. Aus diesen Umständen resultiert die Schwierigkeit der Dramenautoren und Bühnendirektoren, mit Texterstellung und Inszenierung sich am Kompromiss von Unterhaltung, politischer Aufklärung, moralischer Erbaulichkeit und geschäftlichem Erfolg zu orientieren.

Goethe weiß darum, dass Theatermachen auch ein gewinnorientiertes Geschäft zu sein hat. Das Haus müsse gefüllt sein, was nur gelänge, wenn das Programm dem Publikum gefalle. Ende der 1790er Jahre blickt er missmutig auf das Gebaren der Schaubühnen. Kundig lässt er seinen »Direktor« im »Vorspiel auf dem Theater« (*Faust I*) feststellen: Theaterstücke seien Konsumware. Inszenierungen müssten Vielfältiges anbieten, »denn man kommt zu schauen«, erwartet ein »Ragout« vielfältigen Geschehens, denn nur »wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen:/ Und jeder geht zufrieden aus dem Haus.«

So sei es 1829 immer noch, bestätigt der prominente jungdeutsche Journalist und erfahrene Theaterkritiker Ludwig Börne.[67] In seiner »Vorrede« zu den gesammelten *Dramaturgischen Blättern* zeiht er die deutschen »dramatischen Dichter, die schlechten, die guten und die besten« des künstlerischen Duckmäusertums und der politischen Drückebergerei. Sie demonstrierten opportunistisch »das Nationale der Unnationalität« und zeigten damit ihren »Charakter der Charakterlosigkeit.« Mit einer solchen Haltung verträten sie in sozialer Verantwortungslosigkeit »unsere bürgerliche Unmündigkeit«, hätten nur ein »großes Maul am Schreibtische«. Daher stehe alles »der Entwicklung der dramatischen Kunst mächtig im Wege« und heile nicht die »Gebrechen des deutschen Dramas«.

Müller und Bunsen, der freie Literat und der höfische Beamte, sind dafür in diesem komplexen zeit- und theatergeschichtlichen Kontext typische Protagonisten.

67 Börne: *Vorrede*, hier S. 218.

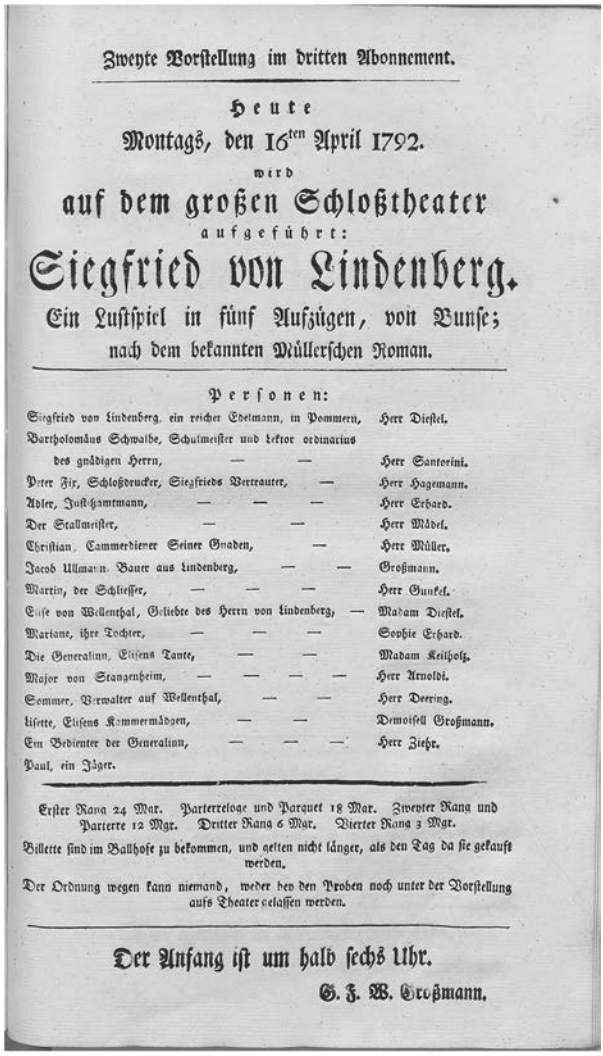
172.

Siegfried
von
Lindenberg.
ein Lustspiel in 5 Aufzügen.
Nach Müllers Roman frey bearbeitet
von
P. L. B—n.

Pag. 107.

Frankfurth a. M. bey H. L. Broner.
und in Amsterdam bey Diederichs
1790

Abb. 1: Philipp Ludwig Bunsen: *Siegfried von Lindenberg* (1790). Vorsatzblatt mit dem Kupferstich von Daniel Chodowiecki.



Zweyte Vorstellung im dritten Abonnement.

Heute
Montags, den 16ten April 1792.
wird
auf dem großen Schloßtheater
aufgeführt:

Siegfried von Lindenberg.

Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, von Bunse;
nach dem bekannten Müllerschen Roman.

Personen:

Siegfried von Lindenberg, ein reicher Edelmann, in Pommern,	Herr Diestel.
Bartholomäus Schwalbe, Schulmeister und Lektor ordinarius des gnädigen Herrn, — —	Herr Santorini.
Peter Fix, Schloßbrucker, Siegfrieds Vertrauter, —	Herr Hagemann.
Adler, Justizamtmann, — — —	Herr Erhard.
Der Stallmeister, — —	Herr Mädel.
Christian, Cammerdiener Seiner Gnaden, —	Herr Müller.
Jacob Ullmann, Bauer aus Lindenberg, — —	Großmann.
Martin, der Schliesser, — — —	Herr Gunkel.
Luise von Wellenthal, Geliebte des Herrn von Lindenberg, —	Madam Diestel.
Mariane, ihre Tochter, — — —	Sophie Erhard.
Die Generalinn, Luisens Tante, — —	Madam Keilholz.
Major von Stangenheim, — — — —	Herr Arnoldi.
Sommer, Verwalter auf Wellenthal, — —	Herr Deering.
Lisette, Luisens Kammermädgen, — —	Demoisell Großmann.
Ein Bedienter der Generalinn, — — —	Herr Ziehr.
Paul, ein Jäger.	

Erster Rang 24 Mar. Parterreloge und Parquet 18 Mar. Zweyter Rang und Parterre 12 Mgr. Dritter Rang 6 Mar. Vierter Rang 3 Mgr.

Billette sind im Ballhofe zu bekommen, und gelten nicht länger, als den Tag da sie gekauft werden.

Der Ordnung wegen kann niemand, weder bey den Proben noch unter der Vorstellung aufs Theater gelassen werden.

Der Anfang ist um halb sechs Uhr.

G. F. W. Großmann.

Abb. 2: Aufführung vom 16. April 1792 durch den Theaterdirektor Großmann am großen Schlosstheater in Hannover. (Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek. Niedersächsische Landesbibliothek Hannover)

OP DINGSDAG,
29 Augustus 1797,
Zullen de
NATIONALE NEDERDUITSCHE
TOONEELISTEN;
(Onder Directie van den Burger W. BINGLEY,)
het genoegen hebben, van in den
ROTTERDAMSCHEN
SCHOUWBURG,
Te VERTOONEN:
SIEGFRIED
VAN
LINDENBERG,
OF DE
GOEDHARTIGE
LANDJONKER,
Nieuw Groot TOONEELSPEL, in 5 Bedryven naar het Hoogduitsch
van MULLER,
Gevolgd van
DE SCHRIK IS HET MEEST,
KLUCHTSPEL.
De voornaamste Rollen zullen gespeeld worden, door de Burgeressen H. SNOEK, CAMPHUIZEN, geb. Snoek, H. ROOS, en de Burgers W. BINGLEY, CRUYS, ROOS, CAMPHUIZEN, BEYNINK, P. SNOEK, ADAMS enz.
PRECIES TEN HALF ZES UUREN op het Tooneel.
De prysen der Plaatsen in den Schouwburg zyn gesteld als volgt:

In de Lôges	f 1 : 15 : -
Voor de Huur van een geheel Lôge	- 4 : 10 : -
En daar boven voor de Entrée van ieder Persoon	- 1 : 4 : -
In de Bak	- 1 : 4 : -
Op de Gallery	- : 12 : -
Op de Staanplaats	- : 6 : -

POUR LES MILITAIRES.

Dans les Loges chaque Personne	f 1 : 7 : -
Parterre	- : 18 : -
Paradis	- : 9 : -

De Lôgies en Plaatsen in de Bak zullen, by het Huuren en Bespreken, contant moeten betaalt worden, kunnende dezelve besproken worden by den Kastelein van den Schouwburg, des voormiddags van 9 tot 12, en des namiddags van 2 tot 4 uuren.
NB. Werd geadverteert, dat geen Persoonen zonder onderscheid agter op het Toneel zullen gepermitteert zyn.
L'on avertit, par ordre du Commandant, que Personne ne sera admis derriere les Coulisses.
Te ROTTERDAM, by G. MANHEER, Boekverkoper.

Abb. 3: Aufführung vom 29. August 1797 an der Rotterdamschen Schouwburg unter dem Titel *Siegfried van Lindenberg of de goedhartige Landjunker*. (Stads Schouwburg Amsterdam)

Literaturverzeichnis

Allgemeine Deutsche Biographie 1780, 42. Bd., S. 92f.; 1784, 56. Bd., S. 473; 1786, 67. Bd., S. 455–458.

»Allgemeines Theaterjournal« 1.3 (1792), 1.4. (Juli/August 1792).

[An.]: *Siegfried van Lindenberg*. Blijspel naar het Hoogduitsch van P. L. Bunsen. In: *De Tooneelkijker* I (1816), S. 314–317.

Angermüller, Rudolph: *Wenzel Müller und »sein« Leopoldstädter Theater* [...]. Wien [u.a.]: Böhlau 2009.

»Annalen des Theaters« 7 (1791).

Bachleitner, Norbert: *Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert*. »LiThe« 5 (2010), S. 71–105.

Benyovszky, Karl: *Das alte Theater: kulturgeschichtliche Studie aus Preßburgs Vergangenheit*. Pressburg: Angermeyer 1926.

Binal, Wolfgang: *Deutschsprachiges Theater in Budapest. Von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)*. Wien: Böhlau 1972.

Birgfeld, Johannes; Conter, Claude D. (Hgg.): *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik*. Hannover: Wehrhahn 2007.

Bobinac, Marijan: *Einführung: Zum kroatischen Theater im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts.* In: ders.: *Zwischen Übernahme und Ablehnung. Aufsätze zur Rezeption deutschsprachiger Dramatiker im kroatischen Theater*. Wroclaw/Dresden: Neisse Verlag 2007, S. 9–14.

Bödeker, Hans Erich; Hermann, Ulrich (Hgg.): *Aufklärung als Politisierung – Politisierung der Aufklärung*. Hamburg: Meiner 1987, S. 90–107.

Börne, Ludwig: *Vorrede. Dramaturgische Blätter*. In: ders.: *Ludwig Börnes gesammelte Schriften*. Bd. 2. Leipzig: Max Hesse [o.J.], S. [215]–231.

Breyer, Blanka: *Das deutsche Theater in Zagreb 1780–1840*. Zagreb: Kugli 1938.

Buisman, M.: *Populaire Prozaschrijvers 1600 tot 1815*. Amsterdam: Israel 1960.

Bürger, Christa; Bürger, Peter; Schulte-Sasse, Jochen (Hgg.): *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980.

Bürger, Christa: *Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. In: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Hgg. Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 162–212.

»Casselische Polizey- und Commerzienzeitung« (8.10.1787, 6.6.1791, 14.7.1794, 21.7.1794).

Cesnakova-Michalcova, Milena: *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei*. Köln [u.a.]: Böhlau 1997.

Charles, Christoph; Lüsebrink, Hans-Jürgen; Mix, York-Gotthart (Hgg.): *Transkulturalität nationaler Räume in Europa (18. bis 19. Jahrhundert). Übersetzungen, Kulturtransfer und Vermittlungsinstanzen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

Czeike, Felix: *Wien und seine Bürgermeister. Sieben Jahrhunderte Wiener Stadtgeschichte*. Wien, München: Jugend u. Volk 1974.

Detken, Anke; Unger, Thorsten; Schultze, Brigitte; Turk, Horst (Hgg.): *Theaterinstitution und Kulturtransfer II. Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater und an anderen Bühnen*. Tübingen: Narr 1998.

»Deutsche Schaubühne« 2.23. Bd.11. Augsburg: Jenisch & Stage 1790.

Eijnatten, J. van: *Paratexte, Book Reviews, and Dutch literary publicity. Translations from German into Dutch 1760–1796*. »Wolffenbütteler Notizen zu Deutschland und der Niederlande« 25 (2003), S. 95–127.

d' Elvert, Christian: *Geschichte des Theaters in Mähren und Oester. Schlesien*. Brünn: R. Rohrer's Erben 1852.

Fischer, Axel; Rector, Martin (Hgg.): *»Sind die Kerls, die Komödianten rasend?« Gustav Friedrich Wilhelm Großmann und das hannoversche Hoftheater im 18. Jahrhundert*. Hannover: Niedersächs. Staatstheater 1996.

Frels, Onno: *Die Entstehung einer bürgerlichen Unterhaltungskultur und das Problem der Vermittlung von Literatur und Öffentlichkeit in Deutschland um 1800*. In: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Hgg. Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 213–237.

Frimmel, Johannes; Wögerbauer, Michael (Hgg.): *Kommunikation und Information im 18. Jahrhundert. Das Beispiel der Habsburgermonarchie*. Wiesbaden: Harrassowitz 2009.

Fürstlich Waldeckische Hofbibliothek: *Siegfried von Lindenberg*. Itzehoe: J. G. Müller [2]1781/82.

Fürstlich Waldeckische Hofbibliothek: *Siegfried von Lindenberg*. Leipzig: F. Schneider 1781/82.

Garrido Miñambres, Germán: *El Quijote antes del Quijote. El modelo cervantino en ›Siegfried von Lindenberg‹ y la novela satírica alemana del XVIII*. In: *Don Qujote en su periplo universal. Aspectos de la recepción de la novela cervantina*. Hg. Hans Christian Hagedorn. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha 2011, S. 69–88.

Got, Jerzy: *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert*. 2 Bde. Wien: Öst. Akad. d. Wiss. 1997.

Groot, Klaartje: *Geliefd en gevreesd. Duits toneel in Nederland rond 1800*. Hilversum: Verloren 2010.

Großauer-Zöbinger, Jennyfer: *Das Leopoldstädter Theater (1781–1806). Sozialgeschichtliche und soziologische Verortungen eines Erfolgsmodells*. In: *Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater*. Hgg. Andrea Brandner-Kapfer, Jennyfer Großauer-Zöbinger, Beatrix Müller-Kampel. »LiTheS« 2010 (Sbd. 1), S. 5–55.

Großmann, Gustav Friedrich Wilhelm et al.: *Lessings Denkmal. Eine Vaterländische Geschichte; dem deutschen Publikum zur Urkunde vorgelegt, von Grossmann*. Hannover: Pockwitz 1791.

Gruber, Eckard: *Der Mensch hascht unaufhörlich nach Vergnügen. Zur Geschichte des Societätstheaters in Dresden und anderer »Bühnen im Taschenformat«*. Berlin: Alexander 1998.

Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied: Luchterhand [8]1976.

Hadamowsky, Franz: *Spielplan des Theaters in der Leopoldstadt (1781–1860)*. In: ders.: *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860*. Wien: ÖNB Wien 1934, S. 301–401.

Hadamowsky, Franz: *Wien: Theater-Geschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Wien, München: Jugend u. Volk 1988.

Hänsel, Johann-Richard: *Die Geschichte des Theaterzettels und seine Wirkung in der Öffentlichkeit*. Diss., FU Berlin 1959.

Hansen, Günther: *Das National-Theater in Odense. Ein Beitrag zur deutsch-dänischen Theatergeschichte*. Emsdetten: Lechte 1963.

Heßelmann, Peter: *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel der deutschsprachigen Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800)*. Frankfurt/M.: Klostermann 2002.

Höyng, Peter: *Die Geburt der Theaterzensur aus dem Geiste bürgerlicher Moral. Unwillkommene Thesen zur Theaterzensur im 18. Jahrhundert?* In: *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis*. Hgg. Wilhelm Haefs, York-Gothart Mix. Göttingen: Wallstein 2006, S. 100–119.

Jacobs, Jürgen: *Don Quijote in der Aufklärung.* Bielefeld: Aisthesis 1992.

Johannes, G. J.: *De barometer van de smaak. Tijdschriften in Nederland 1770–1830*. Den Haag: SDU 1995.

»Journal des Luxus und der Moden« (1792).

Junge, Gottfried: *Die Geschichte des Theaters in Kiel unter der dänischen Herrschaft bis zur Errichtung einer stehenden Bühne (1774–1841)*. Kiel: Mühlau 1928.

Kiesel, Helmut; Münch, Paul: *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Marktes in Deutschland*. München: Beck 1977.

Konst, Jan; Leemans, Inger; Noak, Bettina (Hgg.): *Niederländisch-Deutsche Kulturbeziehungen 1600–1830*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

Korte, Hermann; Jakob, Hans-Joachim; Dewenter, Bastian (Hgg.): *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 2015.

Kraft, Stephan: *Identifikatorisches Verlachen – distanziertes Mitlachen. Tendenzen in der populären Komödie um 1800*. In: *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik*. Hgg. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter. Hannover: Wehrhahn 2007, S. 208–229.

Havlíková, Margita: *Berufstheater in Brünn 1668–1733*. Brno: Masarykova Univ. 2012.

Hermann Korte: *Theaterzettel. Eine (noch kaum) wiederentdeckte Quelle der Theatergeschichte*. In: *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*. Hgg. Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob, Bastian Dewenter. Heidelberg: Winter 2015, S. 93–125.

Hüttel, Richard; Kümmel, Birgit (Hgg.): *Arolsen – Indessen will es glänzen. Eine barocke Residenz.* Korbach: Bing 1992.

Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. München: Suhrkamp [2]1976.

Leemanns, Inger: *The Translation Machine. Mechanism of Cultural Transfer between the German Lands and the Netherlands 1730–1840*. In: *Niederländisch-Deutsche Kulturbeziehungen 1600–1830*. Hgg. Jan Konst, Inger Leemans, Bettina Noak. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 343–353.

Linhardt, Marion: *Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010*. »Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie«, Sonderband 3 (2012).

Ludvik, Dušan: *Nemško gledališče Ljubljana do leta 1790*. Phil. Diss. Ljubljana 1957.

Martens, Wolfgang: *Die deutsche Schaubühne im 18. Jahrhundert – moralische Anstalt mit politischer Relevanz?* In: *Aufklärung als Politisierung – Politisierung der Aufklärung*. Hgg. Hans Erich Bödeker, Ulrich Hermann. Hamburg: Meiner 1987, S. 90–107.

Marx, Julius: *Die österreichische Zensur im Vormärz*. München: Oldenbourg 1959.

Mix, York-Gothart: *Zensur im 18. Jahrhundert. Prämissen und Probleme der Forschung*. In: *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis*. Hgg. Wilhelm Haefs, York-Gothart Mix. Göttingen: Wallstein 2006, S. 12–23.

Müller, Johann Gottwerth: *Emmerich, eine komische Geschichte*. Göttingen: Dieterich 1786–89.

Müller, Johann Gottwerth: *Der Emigrant. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen*. Göttingen: [Dieterich] 1793.

Müller, Johann Gottwerth: *Siegfried von Lindenberg. Eine komische Geschichte*. Hamburg: G. Dalençon 1779.

Müller, Johann Gottwerth: *Siegfried van Lindenberg. Blyspel. In Vyf Bedryven*. Naar Den Roman Van Den Heere Muller, Door P. L. Bunsen. o.O. s.a. [1790/91?]; dass.: Amsterdam: H. Gartman, W. Vermandel en J.W. Smit. [1791].

Müller, Johann Gottwerth: *Ueber den Verlagsraub, oder: Bemerkungen über des Herrn D. Reimarus Vertheidigung des Nachdrucks im April des Deutschen Magazins 1791*. Leipzig: Schneider 1792.

Müller, Johann Gottwerth: *Wider die Räuberzunft der Nach- und Schleichdrucker*. Heidelberg: Winter 1976, Reprint: 61. Kap. d. Romans *Emmerich* (1788).

Müller, Hermann: *Das Königliche Hoftheater zu Hannover. Ein Beitrag zur Theatergeschichte*. Hannover: Helwing 1884.

Müller, Wenzel: *Tagebuch hs. für 1798 September. Spielplan des Theaters in der Leopoldstadt (1781–1860)* Wienbibliothek, Splitternachlass Wenzel Müller, *Tagebücher über das Theater in der Leopoldstadt*, Signatur Ib 51926.

Münch, Paul: *Nachdruck und literarischer Markt im späten 18. Jahrhundert. J. G. Müller, J. A. H. Reimarus, A. v. Knigge und die ›Schmiederey‹*. In: *J. G. Müller von Itzehoe und die deutsche Spätaufklärung*. Hg. Alexander Ritter. Heide: Boyens 1978, S. 228–247.

Nicolai, Helmut: *Arolsen*. Glücksburg: Starke 1954.

North, Michael: *Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003.

Ofner und Pester Theater-Taschenbuch für das Jahr 1799. Pest 1800.

Pernersdorfer, Matthias J.: *Zur Dokumentation, Erschließung und Digitalisierung von Theaterzetteln*. In: *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*. Hgg. Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob, Bastian Dewenter. Heidelberg: Winter 2015, S. 127–133.

Pies, Eike: *Das Theater in Schleswig 1618–1839*. Kiel: Hirt 1970.

Pražák, Richard: *Das Wirken von Frantisek Xaver Jiřík am deutschen Theater in Ofen und Pest in den Jahren 1789–1813*. In: *Begegnungen. Schriftenreihe des Europa Institutes Budapest*. Band 11. Budapest: Europa Institut [2003], S. 53–92.

Prölß, Robert: *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*. Dresden: Baensch 1878.

Puchner, Walter: *Die Literaturen Südosteuropas. 15. bis frühes 20. Jahrhundert. Ein Vergleich*. [Wien]: Böhlau 2015.

Radic, Peter von: *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*. Laibach 1912.

Rille, Albert: *Die Geschichte des Brünner Stadt-Theaters 1734–1884*. Brünn: Burkart 1885.

Ritter, Alexander: »*Halt Er's Maul Lectoris!*« *J. G. Müllers (von Itzehoe) Bestseller ›Siegfried von Lindenberg‹ (1779), Lichtenbergs Protektion und Ph. L. Bunsens Lustspielplagiat (1790). Über europäische Aufklärung, Schaubühne und Theaterzettel, Kulturaustausch, geistiges Eigentum und die Gelehrtenrepublik*. »Lichtenberg-Jahrbuch« 2015, S. 107–148.

Ritter, Alexander: »*In tiefster Devotion ersterbe ich Ew. Königliche Hoheit unterthänigster Johann Gottwerth* Müller«. *Zur Existenzkrise des freien Schriftstellers um 1800: Seine*

Abhängigkeit von einem Amt, Schmieders Nachdruckerhonorar, fürstlichem Mäzenat und adliger Mietfreiheit. »Lichtenberg-Jahrbuch« 2007, S. 177–212.

Ritter, Alexander: *Johann Gottwerth Müller-Bibliographie*. »Lichtenberg-Jahrbuch« 2004, S. 221–237.

Ritter, Alexander: *Müller, Johann Gottwerth*. In: *Hamburgische Biographie. Personenlexikon*. Hg. Franklin Kopitzsch, Dirk Brietyke. Göttingen: Wallstein 2001, S. 210–211.

Ritter, Alexander: *Müller, Johann Gottwerth*. In: *Neue deutsche Biographie*. Hg. Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Band 18: *Moller – Nausea*. Berlin: Duncker & Humblot 1997, S. 423–424.

Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*. Wien: Anton Schroll [1952].

Rüppel, Michael: *Gustav Friedrich Wilhelm Großmann: 1743–1796. Eine Epoche deutscher Theater- und Kulturgeschichte*. Hannover: Wehrhahn 2010.

Schacht, Wilhelm: *Zur Geschichte des Rostocker Theaters (1756–1791)*. Rostock: Adler 1908.

Schenda, Rudolf: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910*. München: dtv 1977.

Schiller, Friedrich: *An Großmann v. 8.2.1784*. In: *Schillers Briefe*. Hgg. Erwin Streitfeld, Viktor Žmegač. Königstein/Ts.: Athenäum 1983, S. 90–91.

Schiller, Friedrich: *An W. F. H. Reinwald v. 5.5.1784*. In: *Schillers Briefe*. Hgg. Erwin Streitfeld, Viktor Žmegač. Königstein/Ts.: Athenäum 1983, S. 66.

Schiller, Friedrich: *An W. H. v. Dalberg v. 24.8.1784*. In: *Schillers Briefe*. Hgg. Erwin Streitfeld, Viktor Žmegač. Königstein/Ts.: Athenäum 1983, S. 72.

Schiller, Friedrich: *Ankündigung der Rheinischen Thalia*. »Thalia« 1.1 (1785).

Schulte-Sasse, Jochen: *Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit und die historischen Gründe seines Zerfalls*. In: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Hgg. Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 83–115.

Schuster, Ralf S.: *Gedruckte Spielplanverzeichnisse stehender deutscher Bühnen im Ausgang des 18. Jahrhunderts bis 1896. Eine kritische Bibliographie*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1985.

Schütze, Johann Friedrich: *Hamburgische Theater-Geschichte*. Hamburg: Treder 1794.

Stančić, Mirjana: *Verschüttete Literatur. Die deutschsprachige Dichtung auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens von 1800 bis 1945*. Wien: Böhlau 2013.

Sterck, J. F. M. (Hg.): *J. A. Worp: Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496–1772*. Amsterdam: dbnl 1920.

Teuber, Oscar: *Geschichte des Prager Theaters*. Zweiter Theil: *Von der Brunian-Bergopzoom'schen Bühnen-Reform bis zum Tode Liebich's, des größten Prager Bühnenleiters (1771–1817)*. Prag: Haase 1885.

Theater-Kalender auf das Jahr 1787. Gotha: Ettinger [1786].

Theison, Philipp: *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*. Stuttgart: Kröner 2009.

Wangermann, Ernst: *Lockerung und Verschärfung der Zensur unter Joseph II. und Leopold II*. In: *Justiz und Zeitgeschichte* VIII. Hgg. Erika Weinzierl, Rudolf G. Ardelt. Wien, Salzburg: Geyer-edition 1991, S. 1–5.

Wurmová, Milada: *Repertoár brněnského divadla v letech 1777–1848*. Brno: Šifra 1996.

Marija Lütze-Miculinić | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, mlmiculi@ffzg.hr
Mirela Landsman Vinković | Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti, mirela.landsman-vinkovic@fpzg.hr

Wie gut beherrschen Germanistikstudenten und Deutschlehrer in Kroatien die Unterrichtssprache Deutsch?

Eine Erhebung der aktuellen Sachlage

Im vorliegenden Beitrag werden die Ergebnisse einer Untersuchung präsentiert, die unter kroatischsprachigen Germanistikstudierenden und Deutschlehrenden durchgeführt wurde, um das Niveau ihrer Kenntnisse der Unterrichtssprache Deutsch zu ermitteln. Durch eine eingehendere Analyse der Untersuchungsergebnisse wurden die häufigsten Problembereiche beim Einsatz der Unterrichtssprache Deutsch herausgestellt. Der Beitrag gibt Aufschlüsse darüber, welche Schwerpunkte während der institutionalisierten Lehrerausbildung im Hinblick auf die Vermittlung der Unterrichtssprache Deutsch gesetzt werden sollten und welche Unterrichtsmaterialien noch bereitzustellen sind.

1. Einführung und Fragestellung

Das Klassenzimmer ist für viele Fremdsprachenlerner[1] der einzige Ort, an dem sie der Zielsprache begegnen. Deshalb spielt das sprachliche Umfeld, in dem sich die Schüler mit dem Lehrer und untereinander austauschen, im Prozess des schulischen Fremdsprachenerwerbs eine besonders wichtige Rolle. Um ein beinahe authentisches sprachliches Umfeld mit möglichst viel zielsprachlichem Input zu gewährleisten, ist es ratsam, die Zielsprache als Unterrichtssprache einzusetzen.[2] Der Beitrag geht der Frage nach,[3] wie gut angehende und schon diplomierte Deutschlehrer in Kroatien die Unterrichtssprache Deutsch beherrschen. Dabei soll auf die häu-

1 In diesem Beitrag gelten aus sprachökonomischen Gründen Formen wie »Lerner«, »Student«, »Lehrer« u.ä. jeweils sowohl für männliche als auch für weibliche Formen.

2 Vgl. Butzkamm: *Unterrichtssprache Deutsch*, S. 7–12; Voss: *Zur Bedeutung der Unterrichtssprache im Fremdsprachenunterricht*, S. 57–64.

3 Die vorliegende Arbeit ist im Rahmen des 2015 von der Universität Zagreb unterstützten Projekts »Glotodidaktička terminološka baza razrednog jezika« entstanden.

figsten sprachlichen Schwierigkeiten aufmerksam gemacht und darüber hinaus auf mögliche Ansätze zu ihrer Behebung hingewiesen werden.

2. Unterrichtssprache – Begriffsbestimmung, Forschungsstand, Lernmaterialien und Desiderata

2.1. Unterrichtssprache – Begriffsbestimmung

Im weitesten Sinne wird unter Unterrichtssprache die Sprache verstanden, in der unterrichtet wird (kroat. ›nastavni jezik‹).[4] Demnach ist im mutter- bzw. erstsprachlichen Umfeld darunter die Schulsprache zu verstehen, in der offiziell an den staatlichen Schulen und Hochschulen unterrichtet wird. In den meisten Fällen ist dies die Landessprache.

In der Fremdsprachendidaktik kommt dem Begriff Unterrichtssprache (weiter im Text US) eine spezifische Bedeutung zu: Sie beruht weitgehend auf der Standardsprache, enthält aber auch Merkmale unterschiedlicher Funktiolekte und Sprachregister.[5] Vor allem setzt sie sich aus Elementen der Lehrer- und der Schülersprache zusammen.[6] Da sich der Begriff Unterrichtssprache zumeist auf mündliche Äußerungen bezieht, wird er im Englischen oft mit dem Ausdruck ›classroom talk‹ gleichgestellt. In diesem Sinne wird im Kroatischen gelegentlich der Ausdruck ›razredni govor‹ verwendet,[7] aber auch ›razredni jezik‹ im Sinne einer Sprache, in der im Klassenzimmer sprachlich interagiert wird,[8] möglicherweise in Anlehnung an das englische ›classroom language‹.[9] Kurzum, die US im Fremdsprachenunterricht (weiter im Text FSU) umfasst alle sprachlichen Ausdrücke und

4 S. http://www.duden.de/rechtschreibung/Unterrichtssprache.

5 Vgl. Hoffmann: *Funktionale Varietäten des Deutschen*, S. 2–3.

6 Die Schülersprache schließt einerseits die curricular vorgesehene Sprache im Schüler-Lehrer-Diskurs ein, andererseits auch den Schülerjargon. Früher war für den Schüler- und Studentenjargon der Ausdruck ›Pennälersprache‹ gebräuchlich, was sich auf das lateinische ›penna‹ – Feder und das mittellateinische ›pennale‹ – ›Federmappe‹ zurückführen lässt sowie auf das Verb pennen – schlafen. Vgl. Henne: *Reichtum der Sprache*, S. 184.

7 So wird zum Beispiel im Prüfungskatalog für Grundschullehrer unter den Outcomes für Hörverstehen im Fach Französisch als Fremdsprache das Verstehen des *razredni govor* angegeben, im Sinne einer korrekten Auslegung von Anweisungen und Aufträgen sowie von Erklärungen beim Einholen von Informationen u.ä. (*Ispitni katalog za učitelje razredne nastave u osnovnoj školi*).

8 In einem Artikel des kroatischen Amtsblattes *Narodne novine* [102 (2006)] über das Lernen von Englisch als erste Fremdsprache wird der Ausdruck ›razredni jezik‹ verwendet, um das Verständnis und die Befolgung von Anweisungen und das Einholen von Erlaubnissen zu bezeichnen.

9 Vgl. *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics*, S. 78–79.

Äußerungen, mit denen Schüler und Lehrer im Klassenzimmer interagieren, wenn sie unterrichtsbezogene Inhalte und authentische Begebenheiten aus dem Schulalltag versprachlichen.

2.2. Unterrichtssprache – Forschungsstand

Einer der meisterforschten Aspekte der US ist die Lehrerredezeit (engl. ›teacher talking time‹) im Verhältnis zur Schülerredezeit (engl. ›student talking time‹), die innerhalb einer Unterrichtsstunde gemessen wird.[10] In einschlägigen Untersuchungen wurde eine durchschnittliche Zweidrittelmehrheit des Lehrerredeanteils festgestellt und immer wieder zur Notwendigkeit der Verringerung der Lehrerredezeit ermahnt. Andererseits gibt Cullen zu bedenken, dass gute Lehrersprache nicht unbedingt auch weniger Lehrerredezeit voraussetzt, und befürwortet das Konzept der kommunikativen Lehrersprache (engl. ›communicative teacher talk‹).[11] Laut Tsui wurde im Rahmen der Erforschung des Klassendiskurses der Fokus zumeist auf drei unterschiedliche Aspekte gelegt,[12] und zwar einerseits auf den Input,[13] der sich hauptsächlich auf die Lehrersprache bezieht, andererseits auf den Output,[14] der sich auf die Lernersprache bezieht oder letztlich auf die Interaktion zwischen Input und Output. Die bedeutendsten Beiträge zu den genannten Aspekten der Unterrichtssprache – Input, Output und ihre Wechselbeziehungen – finden sich in der kroatischen Literatur bei S. Čurković-Kalebić[15] und im Handbuch über den Klassendiskurs von Y. Vrhovac.[16]

Auf die Wichtigkeit der Lehrersprache wurde schon 1978 hingewiesen.[17] Unter Lehrersprache wird Folgendes verstanden: »talk that is adapted to the student's L2 proficiency to ensure that the input is comprehensible. It involves modifications at all levels of language – phonological, lexical, grammatical, and discoursal«.[18] Gemäß Ellis' Definition passt sich die

10 Vgl. Legarreta: *Language Choice in Bilingual Classrooms*, Tsui: *Analyzing Input and Interaction in Second Language Classrooms*, Chaudron: *Second Language Classrooms*, Cook: *Second Language Learning and Language Teaching*, Helmke: *Die Videostudie des Englischunterrichts*.

11 Vgl. Cullen: *Teacher Talk and the Classroom Context*, S. 179–180.

12 Vgl. Tsui: *Classroom interaction*, S. 121.

13 Zur Input-Hypothese s. Krashen: *The Input Hypothesis: Issues and Implications*, S. 1–3.

14 Zur Output-Hypothese s. Swain: *The Output hypothesis and Beyond*, S. 99–100.

15 Vgl. Čurković-Kalebić: *Jezik i društvena situacija* und dies: *Teacher Talk in Foreign Language Teaching*.

16 Vgl. Vrhovac: *Govorna komunikacija i interakcija na satu stranoga jezika*.

17 Vgl. Corder: *Learner Language and Teacher Talk*.

18 Vgl. Ellis: *Task Based Language Learning and Teaching*, S. 272.

Lehrersprache dem Sprachstand des Schülers an, was unvermeidlich zu Vereinfachungen führt und Veränderungen auf allen Ebenen der Sprache impliziert. Ellis gibt darüber hinaus zu erkennen, dass die Lehrersprache bestimmten individuellen Variationen unterliegt und nicht immer im Voraus geplant werden kann.[19] Im Hinblick auf den Grad der Beherrschung der Unterrichtssprache weist er auf den Unterschied zwischen Muttersprachlern und Nicht-Muttersprachlern hin und stellt fest, dass nichtmuttersprachliche Lehrer (mit geringeren Fremdsprachenkenntnissen) in der Regel merkliche Schwierigkeiten bei der Hervorbringung der Unterrichtssprache aufweisen, dass sich aber auch muttersprachliche Lehrer damit schwer tun. So kommt es des Öfteren vor, dass letzte in ihrem Eifer, verständlich zu sprechen, unangemmesen viel Redezeit in Anspruch nehmen und damit die Schüler um ihre Redezeit bringen.[20]

Mit den Besonderheiten der US setzt sich Y. Vrhovac in ihrem Buch über sprachliche Interaktion im FSU auseinander. Unter der Bezeichnung ›regulative Unterrichtssprache‹ (im Original ›regulativni razredni govor‹) fasst sie die Gesamtheit der sprachlichen Äußerungen zusammen,[21] die sich auf die Organisation der Arbeit während der Unterrichtsstunde beziehen und zum ritualisierten Bestandteil der Lehrersprache gehören. Dabei macht sie auf Aufzeichnungen von Unterrichtsdiskursen aufmerksam, die immer wieder bestätigen, dass junge und unerfahrene Lehrer gerade beim Gebrauch der regulativen Unterrichtssprache unsicher sind, was die Schüler zusätzlich verunsichert, insbesondere wenn ihnen wichtige Arbeitsanweisungen nicht deutlich erklärt werden.[22]

2.3. Unterrichtssprache – Lernmaterialien und Desiderata

Obwohl die US ein wissenschaftlich gründlich bearbeitetes Thema ist, scheint es immer noch an konkreten Hilfestellungen zur Aneignung der Unterrichtsphraseologie zu mangeln. Angesichts dieses Problems stellt Ellis die grundlegende Frage nach der Erlernbarkeit von ›teacher talk‹,[23] eine Frage, die man genauso gut auf die Schülersprache ausweiten oder generell auf die Unterrichtssprache im FSU beziehen könnte. Die Ausführungen von Ellis und Vrhovac legen implizit nahe, dass die Vermittlung der jeweiligen Unterrichtssprachen bei der Lehrerausbildung stärker in den Blick genom-

19 Ebd., S. 272–273.
20 Ebd., S. 273.
21 Vgl. Vrhovac: *Govorna komunikacija i interakcija na satu stranoga jezika*, S. 128.
22 Ebd., S. 130.
23 Vgl. Ellis: *Task Based Language Learning and Teaching*, S. 273.

men werden sollte. Explizit setzen sich für eine konsequente Einbeziehung der Unterrichtsphraseologie in die Lehrerausbildung Voss, Schröder und Butzkamm ein.[24]

Letzterer hat 1996 dazu ein Basislehrwerk unter dem Titel *Unterrichtssprache Deutsch. Wörter und Wendungen für Lehrer und Schüler* entworfen, das seither schon in zweiter Auflage erschienen ist. Etliche Unterrichtsmaterialien sind inzwischen auch schon im Internet zugänglich: Für Deutschlehrer sind die Glossare *Lehrersprache im Deutschunterricht* und *Fachsprache Computer – Computerterminologie für Deutsch als Fremdsprache* zu empfehlen.[25]

Kroatischsprachigen Fremdsprachenlehrern steht seit 1974 der Artikel *100 zapovijedi razrednih* zur Verfügung, in dem die Autorinnen O. Gerčan i A. Menac eine praktische Liste der gebräuchlichsten Wendungen für den Unterricht der englischen, französischen, deutschen und russischen Sprache vorlegen. Die Wendungen sind alters- und situationsangemessen – für Schüler bis 15 Jahre – vorgesehen.[26] Die Listen wurden für jede Sprache einzeln erstellt, ohne Übersetzungen ins Kroatische. Einen authentischen Beitrag zur Erforschung der US Deutsch liefert Marija Vuković in ihrer 2001 verfassten, unveröffentlichten Diplomarbeit unter dem Titel *Unterrichtsphraseologie*.[27] Die Autorin hat eine Sammlung von Sätzen und Wendungen zusammengetragen, die in 15 Unterrichtsstunden an einem deutschen Gymnasium gesammelt, transkribiert und nach Unterrichtssituationen eingeteilt wurden.

Dass eine einsprachige Präsentation der Unterrichtsphraseologie dem Nutzer nicht hinreichend entgegenkommt, haben die Herausgeber von Lehrwerken für Kroatisch als Fremdsprache erkannt, sodass beispielsweise dem Lehrwerk *Učimo hrvatski 1* eine Liste der häufigsten Anweisungen in kroatischer Sprache und deren englischen und deutschen Entsprechungen vorangestellt ist.[28] Obwohl solche Listen für Lehrer und Lerner praktisch sind, bilden sie in den Lehrwerken eher eine Ausnahme. Dabei hebt das *Europäische Portfolio für Sprachlehrende in Ausbildung* (*EPOSA*) als einen wichtigen Punkt bei der Selbstbewertung von angehenden Lehrern und

24 Vgl. Voss: *Zur Bedeutung der Unterrichtssprache im Fremdsprachenunterricht*, S. 57–64; Schröder: *Problematischer Input*, S. 46–48 und Butzkamm: *Unterrichtssprache Deutsch*, S. 7–12.

25 Vgl. http://www.goethe-verlag.com/computer.htm und http://www.goethe-verlag.com/lehrersprache.htm.

26 Vgl. Gerčan/Menac: *100 Zapovijedi razrednih*, S. 291.

27 An dieser Stelle möchten wir Frau Prof. Dr. Maja Häusler dafür danken, dass sie uns diese von ihr als Mentorin betreute Diplomarbeit freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

28 Vgl. Kosovac/Lukić: *Učimo hrvatski – udžbenik s vježbenicom*, S. 6–7.

Junglehrern ihre Vertrautheit mit der Unterrichtssprache hervor,[29] sodass man die eingangs von Ellis gestellte Frage nach der Erlernbarkeit der Unterrichtssprache auf jeden Fall mit Ja beantworten sollte. Ein gewandter Umgang mit den jeweiligen US könnte im Rahmen der institutionalisierten Lehrerausbildung mit Hilfe von entsprechenden Unterrichtsmaterialien geschult werden.[30]

3. Untersuchungsziele, -teilnehmer, -hypothesen und -instrumente

3.1. Untersuchungsziele

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind die unterrichtssprachlichen Kenntnisse angehender und schon praktizierender Deutschlehrer mit Kroatisch als Erstsprache, die an einer mit der Ausbildung von Deutschlehrern beauftragten kroatischen Hochschule studiert haben. In der Querschnittsuntersuchung soll das Niveau der Kenntnisse der US Deutsch bei Befragten mit Kroatisch als Erstsprache (L1) ermittelt werden. Ein weiteres Ziel der Untersuchung ist festzustellen, welche der in mehreren Pilotstudien erfassten Problembereiche für die Probanden tatsächlich am schwierigsten sind. Die Analyse der Untersuchungsergebnisse soll darüber hinaus einige Strategien aufdecken, die die Befragten einsetzen, wenn sie mit bestimmten Problembereichen konfrontiert werden. Die neu gewonnenen Einsichten könnten bei einer curricular implementierten Vermittlung der Unterrichtssprache Deutsch Berücksichtigung finden und als Grundlage für die Erstellung entsprechender Lehr- und Nachschlagewerke dienen.

3.2. Untersuchungsteilnehmer

An der Untersuchung, der eine nichtzufällige Stichprobenauswahl zugrunde liegt, haben vier Gruppen von Versuchspersonen teilgenommen. Die erste Gruppe bildeten Germanistikstudenten im letzten Jahr ihres Masterstudiums mit Ausrichtung auf das Lehramt (N = 14; im weiteren Text GSL) und die zweite Germanistikstudenten desselben Jahrgangs mit Ausrichtung auf Übersetzen und Dolmetschen (N = 10; im weiteren Text GSÜ). Die verhältnismäßig bescheidene Zahl der Probanden erklärt sich dadurch, dass diese zwei vorgefundenen Gruppen an der Abteilung für Germanistik der Universität Zagreb die Gesamtpopulation des Abschlussjahres zweier

29 Vgl. *EPOSA*, S. 21–22.
30 Vgl. Butzkamm: *Unterrichtssprache Deutsch*, S. 7.

Masterstudiengänge bildeten, bei denen Deutsch nicht als Erstsprache registriert wurde.[31] Die dritte Gruppe bestand aus Lehramtsanwärtern für das Fach Deutsch (weiter im Text LAD), das heißt Junglehrer mit höchstens zwei Jahren Unterrichtserfahrung, die ihr Master- oder Diplomstudium mit Ausrichtung auf das Lehramt an einer kroatischen Hochschule abgeschlossen hatten. Sie wurden im Herbst 2015 während eines von der Agentur für Erziehung und Ausbildung veranstalteten methodisch-didaktischen Vorbereitungsseminars auf ihr Staatsexamen der Studie unterzogen (N = 19). Die vierte Gruppe bildeten Deutschlehrer mit mehrjähriger Unterrichtserfahrung (mindestens sechs Jahre; im weiteren Text DMU), die an einer im Herbst 2015 veranstalteten Fachtagung für Mitglieder der Gespanschaftsfachräte für das Fach Deutsch teilnahmen (N = 15).[32]

Bei der Analyse der Untersuchungsergebnisse wurden jene Studierenden und Lehrer außer Acht gelassen, die Deutsch als L1 angegeben oder einen längeren Aufenthalt im deutschen Sprachraum genossen hatten. Es wurde angenommen, dass sie ihre Kenntnisse der Unterrichtssprache in einem authentischen deutschsprachigen Umfeld erworben hatten und ihre Testdaten somit keine zuverlässigen Rückschlüsse auf den Erfolg der institutionalisierten hochschulischen unterrichtssprachlichen Ausbildung gewährleisteten. Aus Gründen der Steigerung der Verlässlichkeit der Untersuchungsergebnisse wurden auch die Beiträge dreier Teilnehmer (weiter im Text TN) ausgeblendet, die während ihres Studiums keine auf Fremdsprachendidaktik bezogenen Fächer absolviert hatten. Nach Ausschluss dieser TN beläuft sich die Zahl jener, deren Beiträge tatsächlich ausgewertet wurden, auf 58.

3.3. Hypothesen

Der Untersuchung liegen folgende Hypothesen zugrunde:

31 Das Institut für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb bietet im Rahmen des Diplomstudiums drei Studienrichtungen an: Germanistik für das Lehramt (M.A.), Germanistik für Dolmetscher /Übersetzer (M.A.) und Kulturwissenschaftliche Germanistik (M.A.). Im Unterschied zu den Lehramts- und Übersetzungsstudierenden besuchen die Kulturwissenschaftsstudenten keine gemeinsamen Veranstaltungen, sodass sie nicht alle gleichzeitig direkt geprüft werden konnten und deshalb auch nicht in die Studie mit einbezogen wurden.

32 An dieser Stelle möchten wir uns bei den Kolleginnen Vita Žiborski, Ivana Rajčić und Dubravka Kovačević für ihre freundliche und kollegiale Unterstützung bedanken. Sie haben sich als Veranstalterinnen der jeweiligen Fachtagungen spontan bereit erklärt, die Umfrage durchzuführen und uns die Materialien zukommen zu lassen.

H1	Die Germanistikstudenten im letzten Jahr ihres Lehramtststudiums (GSL) werden in den auf die Schulterminologie bezogenen Items bessere Ergebnisse erzielen als ihre Jahrgangskollegen der Übersetzer- und Dolmetscherfachrichtung (GSÜ).
H2	Lehramtsanwärter für das Fach Deutsch (LAD) werden in allen geprüften Bereichen auf einer Skala von 1 bis 3 die gleichen Ergebnisse aufweisen wie GSL.
H3	Deutschlehrer mit mehrjähriger Unterrichtserfahrung (DMU) werden in allen geprüften Bereichen bessere Ergebnisse aufweisen als LAD.

Die Hypothesenbildung beruht auf Vorüberlegungen, die im Folgenden erläutert werden. Germanistikstudenten des Lehramtsmasterstudiengangs werden an kroatischen Hochschulen zwar in deutscher Standardsprache unterrichtet und sind mit der Fachsprache der Fremdsprachendidaktik gut vertraut, doch werden sie gemäß den Curricula der zuständigen Hochschulen kaum systematisch und konsequent in der Unterrichtssprache Deutsch unterwiesen.[33] Deshalb wird davon ausgegangen, dass ihre unterrichtssprachliche Kompetenz den Anforderungen der realen Unterrichtspraxis nur unvollständig gerecht werden kann. Ähnlich lückenhafte Kenntnisse der US sind auch von ihren Jahrgangskollegen mit Ausrichtung auf Übersetzen und Dolmetschen zu erwarten, zumal diese vornehmlich in der deutschen Standardsprache und einzelnen Wissenschafts- und Fachsprachen, aber nie speziell in der Unterrichtssprache, trainiert werden. Da die meisten Lehramtsanwärter für das Fach Deutsch ihre Deutschkenntnisse ebenfalls an kroatischen Hochschulen erlangt haben, kann man davon ausgehen, dass sich ihr unterrichtssprachliches Niveau von jenem ihrer nur etwas jüngeren studentischen Kollegen nicht wesentlich unterscheiden wird. Auch wenn sich LAD bei ihrer täglichen Arbeit der Unterrichtssprache bedienen, ist es fraglich, ob die zwei ersten Jahre ihrer Unterrichtserfahrung für eine solide Beherrschung der US ausreichen können. Möglicherweise ist sogar eine rückläufige Entwicklung anzunehmen, weil Junglehrer, durch das Ausmaß neuer Verpflichtungen überfordert, nicht dazu kommen, ihre Kenntnisse der Alltagssprache zu pflegen, während gerade diese einen wichtigen Bestandteil der US ausmacht. Das höchste Niveau von unterrichtssprachlichen Kenntnissen ist bei den Lehrern mit mehrjähriger, in der Regel mindestens sechsjähriger Unterrichtserfahrung, zu erwarten, zumal die deutsche US

33 Die mit der Lehrerausbildung beauftragten Institute für Germanistik und DaF der Universitäten in Osijek, Rijeka, Zadar und Zagreb bieten zwar einzelne Unterrichtseinheiten zum Thema Klassendiskurs an, in ihren Studienplänen ist jedoch keine systematische Schulung in Unterrichtssprache vorgesehen.

ihre Arbeitssprache sein sollte und sie so täglich die Gelegenheit haben, ihre unterrichtssprachliche Kompetenz bewusst auszubauen. Allerdings besteht gerade bei dieser Gruppe die Gefahr der Beschränkung auf eine begrenzte Anzahl von stereotypen Floskeln und der Fossilierung bestimmter fehlerhafter Formulierungen.

3.4. Erhebungsinstrumente und -verfahren

Zur Durchführung der Untersuchung wurde eine Kombination aus Fragebogen und Sprachtest eingesetzt. Der Fragebogen besteht aus drei Alternativfragen, die drei relevante Informationen über die TN liefern. Nach Beantwortung der drei Eingangsfragen gingen die Untersuchungsteilnehmer zur Lösung des Sprachtests über.[34] Dabei handelt es sich um ein eigens für diese Untersuchung entworfenes Erhebungsinstrument, das die produktive unterrichtssprachliche Kompetenz der TN in schriftlicher Form prüft. Der Ausarbeitung des Sprachtests gingen mehrere unter GSL durchgeführte Pilotstudien voraus, in denen einige für kroatischsprachige Studenten schwierige Bereiche der US herausgestellt wurden. Mit diesem Erhebungsinstrument sollten nicht die tatsächlichen kommunikativen Fähigkeiten der TN umfassend geprüft werden, vielmehr lag der Schwerpunkt auf der stichprobenartigen Erfassung von drei Bereichen: Wortschatz, Grammatik und Pragmatik.

Der Test besteht aus 20 Sätzen, die aus dem Kroatischen ins Deutsche zu übersetzen sind. Im Bereich Wortschatz wird dadurch die Beherrschung der unterrichtsspezifischen Phraseologie, einiger alltagssprachlicher Ausdrücke sowie einiger einfacher computersprachlicher Ausdrücke geprüft. Im Abschnitt Grammatik werden bestimmte grammatische Bereiche geprüft und ausgewertet.[35] Vier dieser zwanzig Sätze bestehen aus jeweils zwei minimalen satzwertigen Einheiten.[36] So setzt sich etwa der 5. Satz *Vrijeme je isteklo, predajte zadaćnice!* aus zwei einfachen Sätzen zusammen: *Vrijeme je isteklo,* (5a) und *predajte zadaćnice!* (5b). Demnach besteht das Elizitierungsinstrument aus insgesamt 24 Items.

Die Validierung des Erhebungsinstrumentes wurde mit Hilfe von drei unabhängigen Versuchspersonen gesichert. Dabei handelt es sich um drei Germanisten im Alter von 28 bis 45 Jahren, Deutschlehrer mit Kroatisch

34 S. Anhang 1.

35 Diese sind im Graph 1 einzusehen.

36 Der Ausdruck ›minimale satzwertige Einheit‹ wurde von Wilhelm Grießhaber geprägt. Mehr dazu in *Die Profilanalyse für Deutsch als Diagnoseinstrument zur Sprachförderung*.

und Deutsch als Erstsprache, die mit dem kroatischen und dem deutschen Schulwesen gleichermaßen gut vertraut sind. Diese haben den Sprachtest zunächst als Erste gelöst. Ihre Lösungsvorschläge dienten den Prüfern, die zwar Germanisten, aber nicht unbedingt Muttersprachler waren, als Vergleichsdaten für die Notenvergabe. Die Lösungsvorschläge der drei unabhängigen Versuchspersonen sind anonymisiert im Anhang 2 einzusehen. Die Übersetzungen der TN wurden mit drei Noten bewertet.

Notenerklärung:

1 = ungenügend	Die Formulierung ist unverständlich, grammatisch völlig unkorrekt, oder das Item ist teilweise oder überhaupt nicht gelöst.
2 = korrekt	Es handelt sich um verständliche und sinnvolle Lösungen mit kleineren grammatischen oder stilistischen Fehlern.
3 = sehr gut	Die Sätze sind im Geiste der Zielsprache formuliert, mit minimalen Fehlern, die in der mündlichen Kommunikation wahrscheinlich gar nicht auffallen würden (überwiegend Flüchtigkeits- und Tippfehler).

Nachdem die Untersuchungsteilnehmer den Test gelöst hatten, benoteten die Prüfer jede einzelne Aufgabe mit der Note 1–3. Daraus ergab sich die Gesamtnote des gelösten Tests. Aufgrund der vergebenen Noten wurden der Modalwert (die am häufigsten vorkommende Note) und der Mittelwert (der Notendurschnitt) für jede der vier Gruppen berechnet, wonach die erreichten Ergebnisse verglichen werden konnten.

Da mit dem Test die in den schon erwähnten Pilotstudien ermittelten Schwerpunktbereiche bestätigt werden sollten, wurde zur Fehleranalyse ebenfalls eine eigene Klassifikation entworfen, die sich weitestgehend an die Fehlerklassifizierung von K. Kleppin anlehnt,[37] vor allem im Hinblick auf die Zugehörigkeit der Fehler zu einzelnen Sprachebenen, aber auch im Hinblick auf die Kommunikationsstrategien, darunter besonders die Kompensationsstrategien und die Vermeidungsstrategien.

Zur Bestätigung oder Widerlegung der H1–H3 wurden die Testergebnisse der auf die jeweilige Hypothese bezogenen Teilnehmergruppen verglichen. Die so gewonnenen Daten wurden am Ende ausgewertet und interpretiert. Bei der Analyse und Beschreibung der durch diese Querschnittsuntersuchung ermittelten Daten kam das Programmpaket SPSS for Windows 20.0 zum Einsatz.[38]

37 Vgl. Kleppin: *Fehler und Fehlerkorrektur*, S. 42–43 und 34–35.

38 Dieses Programmpaket, Statistical Package for Social Sciences, wurde von IBM entwickelt.

4. Datenanalyse und Dateninterpretation

4.1. Leistung

Zur Errechnung des Notendurchschnitts wurde in jeder Teilnehmergruppe jedes Item per Hand benotet. In den vier geprüften Teilnehmergruppen wurde bei den DMU die höchste Frequenz des Modalwerts 3 ermittelt, weil in 16 von insgesamt 24 Items die Bestnote 3 vergeben werden konnte. Dieses Ergebnis legt den Schluss nahe, dass Deutschlehrer mit mehrjähriger Unterrichtserfahrung bei der Lösung des Tests die besten Leistungen erzielen.

In der Tabelle 1 werden die fünf Items hervorgehoben, in denen der Gesamtmittelwert am höchsten liegt. Von allen vier Gruppen wurden die Bestergebnisse im Item 18 erzielt (*Ova se knjiga može besplatno preuzeti (skinuti) s interneta.*), in dem die computersprachlichen Kenntnisse oder auch die Beherrschung von allgemein- und nicht speziell unterrichtssprachlichen Ausdrücken überprüft werden (z.B. Item 7a: *Sutra nemate matematiku.*).

Item	**Gesamt-mittelwert**	GSÜ	GSL	LAD	DMU
Leistung_18	2,72	**2,70**	**2,71**	**2,63**	**2,87**
Leistung_14	2,69	**3,00**	**2,86**	2,32	**2,80**
Leistung_7a	2,67	**2,70**	2,79	2,58	2,67
Leistung_3	2,55	2,30	**2,71**	**2,58**	2,53
Leistung_2	2,53	2,30	2,50	2,42	**2,87**

Tabelle 1: Items mit den höchsten erzielten Gesamtmittelwerten.

Zur Präsentation der statistisch relevanten Unterschiede ($p<0,05$) zwischen den einzelnen Teilnehmergruppen wurde der nichtparametrische Mann-Whitney U-Test eingesetzt. Die so gewonnenen Ergebnisse legen den Schluss nahe, dass im Hinblick auf den Gesamterfolg zwischen den GSÜ und den GSL keine statistisch relevanten Unterschiede bestehen. Der p-Wert beträgt in allen Fällen mehr als 0,05. Hiermit wurde die H1 über die Überlegenheit der Lehramtsstudenten gegenüber den Übersetzungswissenschaftsstudenten widerlegt. Es konnte jedoch festgestellt werden, dass Letztere mit Ausdrücken aus dem Bereich der Schulterminologie nicht gut vertraut sind: *zadaćnica, ukor, neopravdani sat*.

Zur Bestätigung der H2, dass Lehramtsanwärter und Lehramtsstudenten in allen geprüften Bereichen gleich gut abschneiden würden, konnte nur

in zwei Fällen ein statistisch relevanter Unterschied nachgewiesen werden: Für Item 8a (*Dobio je ukor.*) wurde p = 0, 026 errechnet und für Item 14 (*Do kuda smo stigli prošli put?*) p = 0,013. Bei der Lösung dieser Aufgaben erzielten die GSL einen deutlich besseren Notendurchschnitt als die LAD. Dieses Ergebnis deutet auf eine partielle Bestätigung der H2 hin, insofern als beide Gruppen annähernd gleiche Testergebnisse aufweisen, wobei in der GSL-Gruppe insgesamt ein besserer Durchschnitt nachgewiesen wurde (s. Tabelle 2).

Bezüglich der H3, DMU würden in allen geprüften Bereichen eine bessere Leistung als LAD erzielen, wurde ermittelt, dass DMU tatsächlich in den meisten Items ein besseres Ergebnis vorweisen konnten. Statistisch relevante Unterschiede zwischen den DMU und den LAD (11 von insgesamt 24 Items) ließen sich in allen Problembereichen mit Ausnahme der computersprachlichen messen.

Zusammenfassend lässt sich also Folgendes festhalten. Die erste Hypothese konnte nicht bestätigt werden, denn die Germanistikstudenten mit Lehramtsausrichtung haben in den auf die Schulterminologie bezogenen Items nicht wesentlich besser abgeschnitten als ihre Jahrgangskollegen mit Ausrichtung auf Übersetzen und Dolmetschen. Die zweite Hypothese nach der die US-Kenntnisse der Lehramtsstudenten auf dem gleichen Niveau wie jene der Junglehrer liegen würden, konnte dagegen teilweise bekräftigt werden. Nur die dritte Hypothese, die DMU seien in allen geprüften Bereichen besser als die LAD, konnte vollständig bestätigt werden (s. Tabelle 2).

TN-Gruppen	**GSÜ**	**GSL**	**LAD**	**DMU**
Notendurchschnitt	2,20	2,31	2,13	**2,47**

Tabelle 2: Notendurchschnitt à Teilnehmergruppe

4.2. Fehleranalyse

Anhand der Fehleranalyse sollte festgestellt werden, auf welchen Sprachebenen die einzelnen TN-Gruppen die meisten Probleme hatten, damit diese bei der Lehrerausbildung adäquat angegangen werden können. Die Fehlerklassifizierung lehnt sich, wie schon oben erwähnt, an die von Karin Kleppin im Buch *Fehleranalyse und Fehlerkorrektur* vorgeschlagene an und wurde in unserem Fall in folgende Kategorien unterteilt:[39]

39 Vgl. Kleppin: *Fehler und Fehlerkorrektur*, S. 42–43.

1.	morphosyntaktische Fehler, zu denen hier folgende zählen: trennbare Verben, Imperativ, sonstige Verbalformen, Pronomina, Präpositionen, Negation, Genuszuweisung, Artikelwörter, die wörtliche Übertragung des kroatischen Vokativs ins Deutsche, Rektion der Verben, Wortfolge im Satz,
2.	lexikalisch-semantische Abweichungen, unter denen folgende vorgefunden wurden: unangemessener Ausdruck, gelungener Ausdruck, Null-Entsprechung und
3.	pragmatische Fehler, die im Rahmen des Erhebungsinstrumentes konkret die Anredeformeln betreffen sowie das Ausbleiben von Abtönungspartikeln oder von den für die deutsche US typischen Füllwörtern in Aufforderungs- und Fragesätzen.

Mit Blick auf die bedeutende Rolle, die im FSU die Kommunikation zwischen dem Lehrer und den Schülern wie auch zwischen den Schülern untereinander einnehmen sollte, wurden in unserer Untersuchung zusätzlich die von den Teilnehmern eingesetzten Kommunikationsstrategien in Augenschein genommen.[40] Es wurden überwiegend Kompensationsstrategien (Umschreibungen und Wortneuschöpfungen, Zuhilfenahme von muttersprachlichen oder englischen Entsprechungen) und Vermeidungsstrategien (Null-Entsprechungen) vorgefunden.[41]

Tabelle 3 gibt zu erkennen, dass kein einziger TN den Test gänzlich fehlerfrei gelöst hat. Auffallend ist dabei, dass ganze 31% der LAD-Gruppe 3 einen oder mehr Fehler aufweisen. Dieser Befund spricht für die Einführung eines schwerpunktorientierten Fehlerpräventionsprogramms im Rahmen der Lehreraus- und -weiterbildung.

	GSÜ	GSL	LAD	DMU
	%	%	%	%
1 bis 10 Fehler	20%	14%		27%
11 bis 15		21%	16%	13%
16 bis 20	20%	36%	37%	33%
21 bis 30	30%	29%	16%	27%
31 und mehr	30%		**31%**	
	100%	100%	100%	100%

Tabelle 3: Durchschnittliche Fehlerzahl in allen 4 Teilnehmergruppen

40 Vgl. ebd., S. 34–35.

41 Als Beispiele für die oben genannten Kompensationsstrategien seien folgende Items angeführt: Item 14: *Do kuda smo stigli prošli put? => Was haben wir in der letzten Stunde gemacht? Was haben wir zuletzt gemacht?*; Item 6: *Tko je ovdje predsjednik razreda? => Wer ist hier der Klassenvorsitzende?*; Item 9: *Reci mami da pogleda tvoje ocjene u e-dnevniku. => Sag deiner Mama, dass sie sich deine Noten im e-dnevnik anschauen soll.* und Item 16: */.../ on me stalno zafrkava! => /.../ er ist rude zu mir!*; Item 6*: Tko je ovdje predsjednik razreda? => Wer ist hier der Klassen…?;* Item 8b */.../ jer ima više od 100 neopravdanih sati => /.../ denn er hat mehr als 100* _____ .

4.3. Problembereiche mit der höchsten Fehlerzahl

Im Hinblick auf die Sprachebenen, auf denen den einzelnen TN-Gruppen die meisten Fehler unterlaufen sind (s. Graph 1), lässt sich deutlich erkennen, dass die Antworten aller TN auf der pragmatischen Ebene bestimmte Abweichungen aufwiesen, die als situations- oder für Muttersprachler erwartungsunangemessen eingestuft werden können. Dazu zählen:

1. die im Deutschen ungebräuchlichen Anredeformen mit der Berufsbezeichnung *Lehrer/Lehrerin* statt mit dem Titel Herr/Frau + Familienname (**Lehrerin, darf ich bitte auf die Toilette?*[42] statt *Frau Horvat, darf ich bitte auf die Toilette?* oder die in Süddeutschland und Österreich gängige Variante *Herr Lehrer/Frau Lehrerin* oder *Herr Professor/Frau Professor.* Allerdings wird dann die Berufsbezeichnung nie ohne Angabe der Personenkategorie *Herr/Frau* verwendet);

2. das Ausbleiben von den in der deutschen Alltags- und Unterrichtssprache üblichen Abtönungspartikeln und Füllwörtern wie etwa: *aber, auch, bloß, denn, doch, eben, etwa, halt, ja, mal, nur, schon, vielleicht*.[43]

Angesichts der Tatsache, dass alle TN Deutsch als L2 oder L3 erworben hatten, sollte dieser Befund nicht wundern. Es sind jedoch bei allen TN-Gruppen überraschend viele Fehler auf der morphosyntaktischen Ebene verzeichnet worden. Dies betrifft vor allem den Bereich der trennbaren Verben: Es werden entweder falsche Präfixe verwendet oder gar keine, oder aber werden falsche Präfixe ungetrennt verwendet:

**Gebt eure Schularbeiten.* statt *Gebt eure Schularbeiten ab*.

**Teilt die Arbeitsblätter auf.* statt *Teilt die Arbeitsblätter aus.*

**Kreise die Nomen.* statt *Kreise die Nomen ein.*

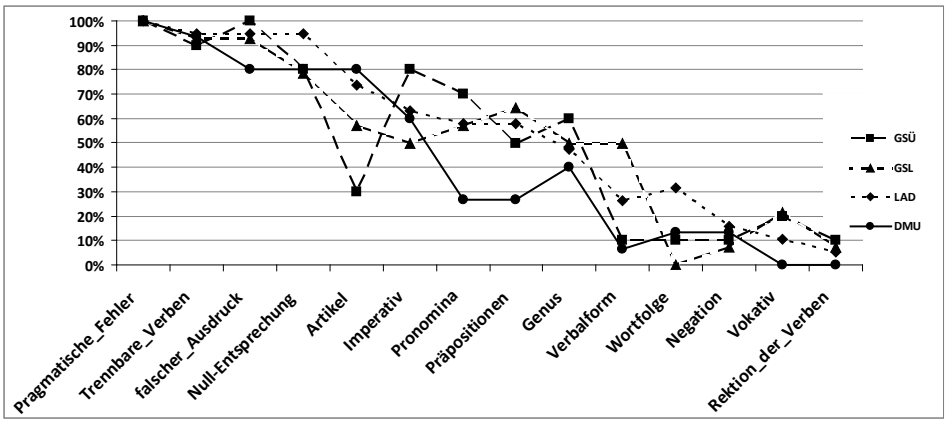
**Umkreise die Nomen.* statt *Kreise die Nomen ein.*

Die geringste Fehlerzahl wurde im Bereich der Alltagssprache verzeichnet. Eine ebenfalls als gering einzustufende Anzahl von Fehlern (> 30% der TN) wurde darüber hinaus in folgenden Bereichen festgestellt: Wortfolge im Satz, Rektion der Verben, Konjugation und Negation. An vorletzter Stelle befindet sich ein interferenzbedingter pragmatischer Fehler – die wörtliche Übertragung der kroatischen Eigennamen im Vokativ (Anredekasus) in deutsche Sätze: **Josipe, mach bitte das Licht an!* statt *Josip, mach bitte das*

42 Diese Anredeform würde sich während einer Unterrichtsstunde in Deutschland genauso befremdlich ausnehmen, wie etwa an kroatischen Schulen die Gegenvariante aus dem Munde eines Schülers klingen würde: **Gospođo Horvat, smijem li/mogu li na WC?*

43 Mehr dazu in Helbig/Buscha: *Deutsche Grammatik*, S. 421–422.

Licht an! Obwohl auch dieser Fehler, der als syntaktische Inkonsequenz einzustufen ist, in allen Teilnehmergruppen nur schwach vertreten war, ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass immerhin 20% der Studierenden (GSÜ und GSL) den kroatischen Vokativ in deutsche Sätze einbauen, während dieser Prozentsatz bei den LAD auf 11% zurückgeht und bei den geprüften DMU völlig ausbleibt.



Graph 1: Prozentualer Anteil der Fehlertypen bezogen auf einzelne TN-Gruppen

Obwohl die GSÜ-Gruppe nicht im Fokus unserer Untersuchung steht, erbrachte die Analyse der Untersuchungsergebnisse einige interessante Befunde. Zu der GSÜ-Gruppe zählen angehende Übersetzer, von denen gemäß dem GER exzellente Kenntnisse der deutschen Standard- und Allgemeinsprache erwartet werden.[44] Diese Annahme wurde durch die Ergebnisse der Artikelbeherrschungsanalyse bestätigt, denn nur bei 30% der GSÜ konnten Fehler im Artikelgebrauch nachgewiesen werden. Bei den DMU, die generell am besten abgeschnitten hatten, lag der Prozentsatz vergleichsweise bei 80% (s. Graph 1). Andererseits wurde von den GSÜ nicht erwartet, dass sie besonders gute Kenntnisse der spezifischen unterrichtssprachlichen Ausdrücke aufweisen würden. Es überrascht daher, wie oft sie sich Vermeidungsstrategien bedienten (Null-Entsprechungen), anstatt zumindest den Versuch einer Umschreibung zu unternehmen (gelungener Versuch), was nur bei 40% dieser Probanden verzeichnet werden konnte.[45] Genausowenig war zu erwarten, dass bei den GSÜ ein hoher Prozentsatz von Fehlern im Bereich der trennbaren Verben und des Imperativs ermittelt

44 Vgl. *Gemeinsamer Europäischer Referenzrahmen für Sprachen*.

45 Bsp. Item 8: *Dobio je ukor jer ima više od 100 neopravdanih sati.* → *Er ist ermahnt worden, weil er mehr als 100 Fehlstunden hat.*

werden würde, zumal gemäß dem Curriculum des Germanistikstudiums in Zagreb die Verbalmorphologie als ein schon im Laufe des Bachelor-Studiengangs erworbenes Grammatikkapitel gilt.[46]

Vergleicht man den Erfolg der GSL und der GSÜ im Hinblick auf die Fehlertypen, so lässt sich ein Ausbleiben der unter den GSL zu erwartenden speziellen unterrichtsprachlichen Kenntnisse feststellen. Demnach konnte die erste Hypothese nicht bestätigt werden. Der negative Befund stärkt andererseits die generelle, eingangs formulierte Annahme, dass eine nur beiläufige Begegnung mit der Unterrichtsphraseologie im Rahmen der Lehrerausbildung ohne systematische und gezielte Schulung den Erfordernissen der schulischen Praxis nicht gerecht werden kann.

Für die größte Überraschung sorgte in dieser Untersuchung die Gruppe der Junglehrer (LAD) sowohl hinsichtlich der Fehlerhäufigkeit als auch im Hinblick auf die Fehlertypen. Neben den schon erwähnten pragmatischen Fehlern (Anredeformen und Partikeln) und der unzulänglichen Beherrschung der Allgemeinsprache, konnte für diese Gruppe festgestellt werden, dass sogar 95% der LAD-Probanden falsche Ausdrücke verwenden, überhaupt keinen Lösungsversuch anstellen (Null-Entsprechungen) oder einen Codewechsel vornehmen, indem sie in deutschen Sätzen kroatische Ausdrücke benutzen.[47] Im Verhältnis zu den GSL ist bei den LAD ein Rückgang in der Beherrschung der Unterrichtssprache nicht zu übersehen. Eine der möglichen Erklärungen für diesen negativen Trend liegt in der abnehmenden Intensität der Auseinandersetzung mit der deutschen Alltags- und Unterrichtssprache im Verhältnis zu der intensiven Spracharbeit während der Studienzeit sowie in der Beschränkung auf eine kleine Anzahl von Basisfloskeln, die zur Ausführung des Unterrichts ausreichen, was letztlich zum verstärkten Einsatz der Erstsprache führt. Aus der Analyse der einzelnen Fehlertypen, die von Deutschlehrern mit mehrjähriger Unterrichtserfahrung begangen werden, geht hervor, dass viele DMU-Probanden zwar häufig falsche Ausdrücke gebrauchen, jedoch deren Prozentsatz insgesamt niedriger als bei den anderen TN-Gruppen bleibt.

	Total	**GSÜ**	**GSL**	**LAD**	**DMU**
falscher Ausdruck	91%	100%	93%	95%	**80%**

Tabelle 4: Falscher Ausdruck in Prozentsätzen, insgesamt und nach TN-Gruppen

46 Vgl. die Syllabi im Vordiplomstudium der Germanistik an der Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät in Zagreb.

47 Als Beispiel für einen falschen Ausdruck kann folgende Lösung angeführt werden: Item 5a: *Vrijeme je isteklo /.../ => Die Zeit ist ab /.../ Die Zeit ist auf /.../*. Für die anderen Lösungsvorschläge vgl. Fußnote 41.

Obwohl auch DMU gelegentlich auf Vermeidungsstrategien zurückgreifen (s. Graph 1, Null-Entsprechungen bei DMU), unterscheiden sie sich von den anderen drei Gruppen am stärksten, insofern als 93% der DMU Kompensationsstrategien einsetzen (gelungener Versuch), wenn ihnen der passende Ausdruck nicht in den Sinn kommt.

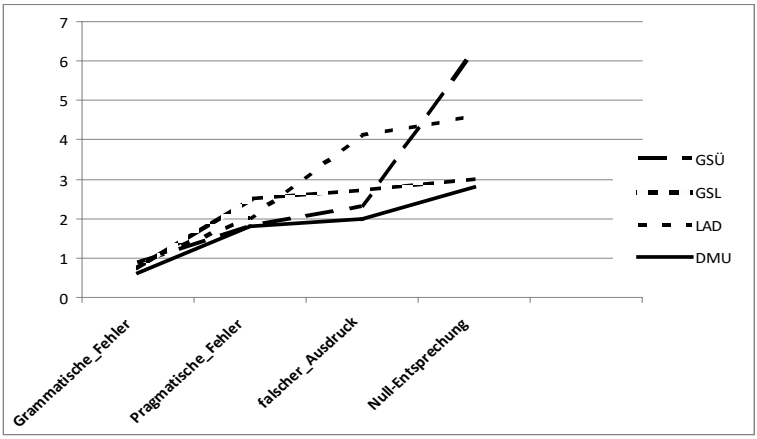
	GSÜ	GSL	LAD	DMU
Gelungener Versuch	40%	57%	63%	**93%**

Tabelle 5: Gelungene Versuche in Prozentsätzen, nach TN-Gruppen klassifiziert

Beim Vergleich zwischen den Lehrern mit mehrjähriger Unterrichtserfahrung und ihren jüngeren Kollegen lässt sich erkennen, dass Erstere in allen Bereichen (mit Ausnahme des Artikelgebrauchs) weniger Fehler aufweisen als die Lehramtsanwärter, womit die dritte Hypothese, die den DMU generell bessere Ergebnisse als den LAD voraussagte, nahezu gänzlich bestätigt werden konnte.

4.4. Durchschnittliche Fehlerzahl, errechnet nach Fehlerkategorien und TN-Gruppen

In den vorausgehenden Kapiteln wurde herausgestellt, welche Problembereiche bei den einzelnen TN-Gruppen am stärksten ausgeprägt sind. Aus einer Bündelung von ähnlichen Fehlertypen zu Kategorien geht hervor, dass die grammatischen Fehler insgesamt ein geringeres Problem als die pragmatischen darstellen. Das größte Problem scheint bei allen TN-Gruppen im Bereich der falschen Ausdrücke und der Null-Entsprechungen zu liegen. (s. Graph 2)



Graph 2: Durchschnittliche Fehlerzahl nach Fehlerkategorien in einzelnen TN-Gruppen

Die geringste durchschnittliche Fehlerzahl ist für die zwei zuletzt genannten Fehlergruppen erwartungsgemäß bei den DMU errechnet worden. Sie beträgt durchschnittlich 2,00 Fehler für den falschen Ausdruck à Teilnehmer, bzw. 2,80 für die Null-Entsprechungen. Die DMU-Gruppe hat nicht nur im Vergleich zu den LAD, sondern auch in Korrelation zu den anderen zwei TN-Gruppen besser abgeschnitten. Die Probanden aus der Gruppe der GSÜ, die während ihres Studiums die Unterrichtssprache Deutsch nur am Rande wahrnehmen konnten, weisen im Vergleich zu allen anderen TN-Gruppen die höchste durchschnittliche Fehlerzahl im Bereich der Null-Entsprechungen auf (6,30 Fehler). Obwohl bei dieser Probandengruppe die zweithäufigste Fehleranzahl im Bereich der Unterrichtsterminologie mit im Durchschnitt 2,30 Fehlern pro TN vorliegt, wurde bei den GSL eine etwas höhere durchschnittliche Fehleranzahl in dieser Fehlerkategorie festgestellt. Hierdurch wurde die erste Hypothese widerlegt. Was jedoch als prekärster Befund in die Augen springt, ist die durchschnittliche Fehlerzahl in der Kategorie der Null-Entsprechungen (4,58) und des falschen Ausdrucks (4,11) in der LAD-Teilnehmergruppe. Ihre Ergebnisse sind in diesem Bereich noch schlechter als jene der GSL, was wiederum die zweite Hypothese von den annähernd gleichen Ergebnissen der Lehramtsanwärter und der Lehramtsstudierenden widerlegt.

5. Schlussfolgerungen

Die Ergebnisse der Untersuchung bestätigen die Annahme, dass Germanistikstudierende und Deutschlehrende die Unterrichtssprache Deutsch auf unterschiedlich hohem Niveau beherrschen. Während Lehrer mit mehrjähriger Unterrichtserfahrung die besten Ergebnisse erzielt haben, ergab die Untersuchung, dass Lehramtsstudierende sprachlich gewandter sind als schon diplomierte Lehramtsanwärter. Neben diesen generellen Tendenzen förderte die Analyse der Untersuchungsergebnisse zusätzlich auch spezielle Schwerpunktbereiche der Unterrichtssprache Deutsch zutage, mit denen die Teilnehmergruppen überhaupt keine oder aber sehr große Schwierigkeiten haben. So können etwa die für die Unterrichtssprache erforderlichen computersprachlichen Kenntnisse in allen Teilnehmergruppen als zufriedenstellend angesehen werden. Andererseits sind kroatischsprachige Lehramtsstudierende und Junglehrer mit der unterrichtsprachlichen Phraseologie und den für den deutschsprachigen Schulalltag typischen pragmatischen Besonderheiten unzureichend gut vertraut. Vor scheinbar einfache Herausforderungen gestellt, wie etwa vor die Frage: *Što imamo za sutra iz*

njemačkoga? oder die Aufforderung: *Vrijeme je isteklo, predajte zadaćnice!*, kapitulierten mehr als 50% der angehenden oder jungen Deutschlehrer, indem sie interferenzbedingte Lösungen oder gar mangelhafte Grammatikkenntnisse bekundeten. Dabei sind es die denkbar alltäglichsten Sätze der Unterrichtssprache, die sich, wenn sprachlich korrekt und situationsangemessen eingesetzt, bei den Schülern als fertige Chunks einprägen und die bei mehrmaliger Wiederholung in Langzeitgedächtnis haften bleiben. Es wäre demnach für Schüler und Lehrer vorteilhaft, wenn die Unterrichtssprache Deutsch verstärkt und korrekt zum Einsatz käme.

Die Untersuchungsergebnisse legen den Schluss nahe, dass sich angehende Sprachlehrer die erforderlichen unterrichtssprachlichen Kenntnisse im Rahmen der Hochschullehre mit Ausrichtung auf Fremdsprachendidaktik und insbesondere auf die Fachdidaktik des DaF zurzeit nur unzureichend aneignen können. Im Interesse einer berufsorientierten Kompetenzentwicklung wäre es jedoch vorteilhaft, wenn zu diesem Zweck ein entsprechendes Programm und Handwerkszeug entwickelt würde. Neben dem Handbuch von W. Butzkamm und einer Vielzahl von kurzen Glossaren wäre ein umfangreiches Wörterbuch der Unterrichtssprache Deutsch im Fach Deutsch als Fremdsprache sicherlich ein Desiderat.[48] Es wäre auch wünschenswert, die hier durchgeführte Untersuchung auf andere Fremdsprachen auszuweiten, um die für jede Sprache spezifischen Problembereiche zu erfassen und die so gewonnenen Einsichten in einem mehrsprachigen Wörterbuch für die im kroatischen Fremdsprachenunterricht gebräuchlichen Unterrichtssprachen zu integrieren.

48 Butzkamm: *Unterrichtssprache Deutsch*.

Anhang 1

Upitnik o jezičnim kompetencijama studenata i nastavnika njemačkog jezika

Upitnik koji je pred Vama provodi se u okviru istraživanja o jezičnim kompetencijama studenata i nastavnika njemačkog jezika. Rezultati istraživanja služit će kao polazište za unaprjeđenje nastave stranih jezika na neofilološkim studijima fakulteta u Hrvatskoj. Upitnik je potpuno anoniman. Molimo Vas da na postavljena pitanja odgovorite iskreno i spontano.

1. Jeste li

   student završne godine nastavničkog smjera diplomskog studija germanistike? DA NE

   student završne godine prevoditeljskog smjera diplomskog studija germanistike? DA NE

   nastavnik pripravnik njemačkog jezika? DA NE

   nastavnik s najmanje 6 godina radnog iskustva? DA NE

2. Smatrate li sebe izvornim govornikom* njemačkog jezika? DA NE

   (*izvorni govornik = onaj kojemu je određeni jezik materinski ili dotični jezik govori gotovo na razini materinskog jezika)

3. Jeste li tijekom studija slušali predmete iz metodike njemačkog jezika? DA NE

Molimo Vas, prevedite sljedeće rečenice onako kako mislite da bi ih formulirao izvorni govornik njemačkog jezika. Napomene u zagradama nije potrebno prevoditi, one samo služe za pojašnjenje. Ako su rečenice formulirane u množini, podrazumijeva se neposredno obraćanje učenicima (Duzen), a ne imperativ iz poštovanja (Siezen).

1. Prepišite tekst s ploče u bilježnicu.
2. Pročitajte zadatak 7. na stranici 21.
3. Podijelite radne listiće.
4. Podcrtaj glagole dvostrukom crtom, a imenice zaokruži.
5. Vrijeme je isteklo, predajte zadaćnice!
6. Tko je ovdje predsjednik razreda?
7. Sutra nemate matematiku jer vaša razrednica ide na stručni ispit.

8. Dobio je ukor jer ima više od 100 neopravdanih sati.
9. Reci mami da pogleda tvoje ocjene u e-dnevniku.
10. Molim vas, podijelite se u grupe po četvero.
11. Josipe, molim te upali svjetlo!
12. Vas dvoje tamo otraga, zamijenite mjesta s Ivanom i Josipom u prvoj klupi.
13. Kad pita? (u značenju: Kad će nas profesorica ispitivati?)
14. Do kuda smo stigli prošli put?
15. Što imamo za sutra iz njemačkog? (u značenju: za domaću zadaću)
16. Profesorice, on mene stalno zafrkava!
17. Učiteljice, mogu na WC?
18. Ova se knjiga može besplatno preuzeti (skinuti) s interneta.
19. Izbriši to u tražilici i utipkaj sljedeće...
20. Hoćeš li taj dokument pohraniti u PDF formatu?

Možete li se sjetiti još neke rečenice ili sintagme koja Vam je često znala zatrebati, a da se niste mogli dosjetiti kako je treba izreći na njemačkom jeziku? Upišite je ovdje:

Hvala na suradnji!
Želimo Vam puno veselja i uspjeha u radu s Vašim učenicima!

Anhang 2

Die Lösungsvorschläge dreier unabhängiger Versuchspersonen:[49]

1. Prepišite tekst s ploče u bilježnicu.
   A Schreibt den Text von der Tafel in euer Heft ab.

49 Die Buchstaben A, B und C stehen stellvertretend für die Namen der drei bilingualen Germanisten, deren Lösungsvorschläge den Prüfern als Vergleichslösungen bei der Benotung dienten.

B Schreibt den Text von der Tafel in eure Hefte ab.
C Schreibt den Text von der Tafel in eure Hefte ab.

2. Pročitajte zadatak 7. na stranici 21.
A Lest Aufgabe Nummer 7 auf Seite 21.
B Lest euch Aufgabe 7 auf der Seite 21 durch!
C Lest Aufgabe 7 auf Seite 21.

3. Podijelite radne listiće.
A Teilt bitte die Arbeitsblätter aus. / Verteilt die Arbeitsblätter.
B Verteilt (mal) die Arbeitsblätter, bitte!
C Teilt die Arbeitsblätter aus.

4. Podcrtaj glagole dvostrukom crtom, a imenice zaokruži.
A Unterstreich die Verben doppelt und kreis die Nomen bitte ein.
B Unterstreicht die Verben doppelt! Die Substantive kreist ein!
C Unterstreich die Verben und kreist die Substantive ein.

5. Vrijeme je isteklo, predajte zadaćnice!
A Die Zeit ist um, bitte gebt eure Hefte ab!
B Die Zeit ist um, bitte gebt eure Klassenarbeitshefte ab!
C Die Zeit ist um, gebt eure Arbeiten ab!

6. Tko je ovdje predsjednik razreda?
A Wer ist euer Klassensprecher?
B Wer ist hier der Klassensprecher?
C Wer ist hier Klassensprecher?

7. Sutra nemate matematiku jer vaša razrednica ide na stručni ispit.
A Morgen habt ihr kein Mathe, weil eure Klassenlehrerin ihre Examensprüfung hat.
B Morgen habt ihr kein Mathe, weil erue Klassnlehrerin zum Staatsexamen muss.
C Morgen habt ihr kein Mathe, weil eure Lehrerin ihre Fachprüfung / ihr Staatsexamen macht.

8. Dobio je ukor jer ima više od 100 neopravdanih sati.
A Er hat einen Tadel erhalten, weil er mehr als 100 unentschuldigte Stunden hat.

B Er hat einen Verweis bekommen, weil er schon über 100 unentschuldigte Fehlstunden hat.
C Er hat einen Schulverweis bekommen, weil er mehr als 100 unentschuldigte Fehlstunden hat.

9. Reci mami da pogleda tvoje ocjene u e-dnevniku.
A Deine Mutter soll sich bitte deine Noten im elektronischen Klassenbuch anschauen.
B Sag mal Mama, sie soll sich deine Noten im E-Notenbuch anschauen!
C Sag deiner Mutter, dass sie sich deine Noten im E-Klassenbuch anschaut.

10. Molim vas, podijelite se u grupe po četvero.
A Bitte teilt euch in Vierergruppen auf.
B Bitte, teilt euch in 4-er Gruppen auf!
C Teilt euch, bitte, in Vierergruppen ein.

11. Josipe, molim te upali svjetlo!
A Josip, bitte mach das Licht an!
B Josip, mach mal bitte das Licht an!
C Josip, machst du, bitte, das Licht an?!

12. Vas dvoje tamo otraga, zamijenite mjesta s Ivanom i Josipom u prvoj klupi.
A Ihr zwei da hinten, tauscht eure Plätze mit Ivan und Josip in der ersten Bank.
B Ihr beide da hinten, tauscht eure Plätze mit Ivan und Josip in der ersten Reihe.
C Ihr zwei da hinten, tauscht eure Plätze mit Ivan und Josip aus der ersten Reihe.

13. Kad pita? (u značenju: Kad će nas profesorica ispitivati?)
A Wann nimmt sie uns dran?
B Wann fragt sie den Stoff ab?
C Wann fragt sie ab?

14. Do kuda smo stigli prošli put?
A Bis wohin sind wir das letzte Mal gekommen?
B Wo sind wir letztes Mal stehen geblieben? Wo haben wir letztes Mal aufgehört?

C Wie weit sind wir letztes Mal gekommen?

15. Što imamo za sutra iz njemačkog? (u značenju: za domaću zadaću)
   A Was haben wir zu morgen für Deutsch auf? (Anm. „zu morgen", weil es zum morgigen Tag fertig sein soll, also zu einem bestimmten Zeitpunkt oder Zeitraum.)
   B Was haben wir für morgen in Deutsch auf?
   C Was haben wir für morgen in Deutsch auf?

16. Profesorice, on mene stalno zafrkava!
   A Frau XY, er zieht mich ständig auf!
   B Frau XY, er nimmt mich dauernd auf den Arm!
   C Frau XY, er nervt mich die ganze Zeit!

17. Učiteljice, mogu na WC?
   A Frau XY, kann ich auf Toilette gehen?
   B Frau XY, kann ich mal auf die Toilette?
   C Frau XY, darf ich auf die Toilette?

18. Ova se knjiga može besplatno preuzeti (skinuti) s interneta.
   A Dieses Buch kann im Internet kostenlos heruntergeladen werden.
   B Dieses Buch kann man kostenlos aus dem Internet herunterladen.
   C Dieses Buch kann man kostenlos downloaden.

19. Izbriši to u tražilici i utipkaj sljedeće...
   A Lösch das in der Suchmaschine (im Suchfeld) und gib Folgendes ein ...
   B Lösche das (den Eintrag) in der Suchmaschine und gebe Folgendes ein ...
   C Lösch das im Suchfeld und gib folgendes ein ...

20. Hoćeš li taj dokument pohraniti u PDF formatu?
   A Wirst du (oder: willst du, je nach Sinn und Kontext) dieses Dokument als PDF speichern?
   B Speicherst du diese Datei als PDF? / im PDF-Format?
   C Möchtest du dieses Dokument im PDF Format speichern?

Literaturverzeichnis

Barkowski, Hans; Krumm, Hans-Jürgen (Hgg.): *Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2010.

Bernardi-Britvec, Plamenka; Salopek, Jadranka; Troha, Jasmina: *Flink mit Deutsch 2*. 2. Auflage, Zagreb: Školska knjiga 2015.

Butzkamm, Wolfgang: *Unterrichtssprache Deutsch*. 2. aktualis. Aufl. München: Hueber, 2007.

Chaudron, Craig: *Second Language Classrooms.* Cambridge: Cambridge University Press 1988.

Cook, Vivian: *Second Language Learning and Language Teaching.* 4. Aufl. New York: Routledge 2013.

Corder, Stephen Pit: *Learner Language and Teacher Talk*. »Audio-visual Language Journal« 16.1, (1978), S. 5–13.

Cullen, Richard: *Teacher talk and the classroom context.* »ELT Journal« 52.3 (1998), S. 179–187. <https://academic.oup.com/eltj/article/52/3/179/385441> (Zugriff: 2.9.2016).

Duden. <http://www.duden.de/rechtschreibung/unterrichtssprache> (Zugriff: 10.9.2016).

Čurković-Kalebić, Sanja: *Jezik i društvena situacija – istraživanje govora u nastavi.* Zagreb: Školska knjiga 2003.

Čurković-Kalebić, Sanja: *Teacher Talk in Foreign Language Teaching*. Split: Redak 2008.

Ellis, Rod: *Task Based Language Learning and Teaching*. Oxford: Oxford University Press 2003.

EPONAJ (Europski portfolio za obrazovanje nastavnika jezika). Vijeće Europe 2007 (aus dem Englischen von Sandra Mardešić). <http://epostl2.ecml.at/LinkClick.aspx?fileticket=h7WE9dxmYc4%3D&tabid=505&language=en-GB> (Zugriff: 10.9.2016).

Newby, David; Allan, Rebecca; Fenner, Anne-Brit; Jones, Barry; Komorowska, Hanna; Soghikyan, Kristine: *Europäisches Portfolio für Sprachlehrende in Ausbildung Ein Instrument zur Reflexion*. <http://archive.ecml.at/mtp2/publications/C3_Epostl_D_internet.pdf> (Zugriff: 10.9.2016).

Gemeinsamer Europäischer Referenzrahmen für Sprachen. <http://www.europaeischer-referenzrahmen.de/> (Zugriff: 10.9.2016).

Fachsprache Computer – Computerterminologie für Deutsch als Fremdsprache. München: Goethe-Verlag 2002. <http://www.goethe-verlag.com/computer.htm> (Zugriff: 10.09.2016).

Gerčan, Oktavija; Menac, Antica: *100 Zapovijedi razrednih*. »Strani jezici« 3.4 (1974), S. 291–295.

Grießhaber, Wilhelm: *Die Profilanalyse für Deutsch als Diagnoseinstrument zur Sprachförderung*. 2013. <https://www.uni-due.de/imperia/md/content/prodaz/griesshaber_profilanalyse_deutsch.pdf> (Zugriff: 3.9.2016).

Helbig, Gerhard; Buscha, Joachim: *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. München: Klett-Langenscheidt, 2014.

Helmke, Tuyet et al.: *Die Videostudie des Englischunterrichts*. In: *Unterricht und Kompetenzerwerb in Deutsch und Englisch. Ergebnisse der DESI-Studie*. Hg. DESI-Konsortium. Weinheim u.a.: Beltz 2008, S. 345–363.

Henne, Helmut: *Reichtum der Sprache.* In: *Studien zur Germanistik und Linguistik*. Hgg. Jörg Killian, Iris Forster. Berlin: Niemeyer Verlag 2006.

Hoffmann, Michael: *Funktionale Varietäten des Deutschen. Kurz gefasst*. Potsdam: Universitätsverlag 2007.

Homepage der Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb. <http://www.ffzg.unizg.hr/german/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=76&Itemid=> (Zugriff: 3.9.2016)

Ispitni katalog za učitelje razredne nastave u osnovnoj školi. Nacionalni centar za vanjsko vrednovanje obrazovanja 2008. <http://dokumenti.ncvvo.hr/OS/2008-07-30/ispitni_katalog_raz.pdf> (Zugriff: 1.9.2016).

Kleppin, Karin: *Fehler und Fehlerkorrektur.* Fernstudieneinheit 19. München: Langenscheidt 1998.

Kosovac, Vesna; Lukić, Vida: *Učimo hrvatski – udžbenik s vježbenicom*. Zagreb: Centar za strane jezike – Vodnikova 2004.

Krashen, Stephen: *The Input Hypothesis: Issues and Implications*. Harlow: Longman 1985.

Legarreta, Dorothy: *Language Choice in Bilingual Classrooms*. »TESOL Quarterly« 1 (1977), S. 9–16.

Lehrersprache im Deutschunterricht. München: Goethe-Verlag 2002. <http://www.goethe-verlag.com/lehrersprache.htm> (Zugriff: 7.9.2016).

Nastavni plan i program za osnovnu školu. »Narodne novine« 102 (2006). <https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2006_09_102_2319.html> (Zugriff: 1.9.2016).

Richards, Jack C.; Schmidt, Richard: *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics.* 4. Ausg. London: Pearson Education Limited 2010.

Schröder, Konrad: *Problematischer Input. Der ›classroom discourse‹ wird im Englischunterricht häufig vernachlässigt*. »Praxis Englisch« 2 (2010), S. 46–48.

Swain, Merrill: *The Output Hypothesis and Beyond: Mediating Acquisition through Collaborative Dialogue*. In: *Sociocultural theory and second language learning.* Hg. James Lantolf. Oxford: Oxford University Press 2000, S. 97–114.

Tsui, Amy B. M.: *Analyzing Input and Interaction in Second Language Classrooms*. »RELC Journal« 16.1 (1985), S. 8–32.

Tsui, Amy B. M.: *Classroom Interaction*. In: *The Cambridge Guide to Teaching English to Speakers of Other Languages.* Hgg. Ronald Carter; David Nunan. Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 120–125.

Voss, Bernd: *Zur Bedeutung der Unterrichtssprache im Fremdsprachenunterricht*. In: *Praktische Handreichung für Fremdsprachenlehrer.* Hg. Udo O. H. Jung, 5. durchges. Aufl. Frankfurt/M.: Peter Lang 2009, S. 57–64.

Vrhovac, Yvonne: *Govorna komunikacija i interakcija na satu stranoga jezika*. Zagreb: Naklada Ljevak 2001.

Vuković, Marija: *Unterrichtsphraseologie.* Unveröffentlichte Diplomarbeit. Mentorin Dr. Maja Häusler, Philosophische Fakultät der Universität Zagreb: Zagreb 2001.

BESPRECHUNGEN

Lada Čale Feldman | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, lcfeldma@ffzg.hr

Kriegsliteratur in ethnographischer Sicht

Daniela Kirschstein: *Writing War. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, 263 S.

Das englischsprachige Syntagma im Titel der deutschsprachigen Monographie könnte auf den ersten Blick für Irritationen sorgen. Dabei geht es jedoch – bei Titeln durchaus üblich und angemessen – um ein assoziationsreiches Syntagma, das sich gleichermaßen auf den Themenbereich des Buches wie auf die darin angeregten methodologischen Diskussionen bzw. die explizit zur Sprache gebrachten transdisziplinären Perspektiven bezieht. Zum einen beschäftigt sich die vorliegende Studie nämlich mit dem Phänomen des ›War writing‹, also dem Schreiben im Krieg/ über den Krieg, und zwar in seiner ganzen Gattungsvielfalt, vom Tagebuch über Kriegsreportagen bis zur Romanfiktion. Zum anderen wird die Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Krieges, insbesondere mit seinen literarischen Repräsentationen, durch das Titelsyntagma im komplexen Feld der neuen Ethnographie verortet – bzw. in jenem ihres gewissermaßen spiegelbildlichen Pendants, der literarischen Anthropologie –, entscheidend geprägt durch den Sammelband von James Clifford und George E. Marcus *Writing Culture*. Kirschsteins Titel ist also nicht nur eine Umkehrung des erstgenannten Gattungs-Syntagmas, sondern er betreibt zugleich, über die erwähnte Assoziation zu dieser Umkehrung, die anstößige Ersetzung des Wortes ›Kultur‹ durch das Wort ›Krieg‹ – womit dieser als Produkt der Kultur, ja geradezu als angemessene Figuration der ethnographischen Alterität erscheint. Dem rhetorischen Spiel im Titel würde ich nicht soviel Aufmerksamkeit widmen, ginge es dabei nicht um eine herausfordernde Ankündigung jener kritischen Herausforderung, die die gesamte Studie prägt. Diese insistiert nämlich gerade auf der Gewichtung literarischer Verfremdungsstrategien als ethnographischem Rüstzeug, das als einziges in der Lage ist, der erwähnten Alterität beizukommen; ein Rüstzeug zudem,

mit dem sich keinerlei objektivistische Deskription messen lässt. Damit verbunden ist auch das Gewicht der Analysen und Argumentationslinien der Monographie, wie auch ihrer eigenen Komposition, denn jedes Kapitel beginnt mit einem erschütternden Zitat, das die Leserschaft ›todsicher‹ in die verzweigten Linien des analytischen Diskurses einführt und dabei jene Grundannahme vom performativen, und eben nicht mimetischen, Charakter literarischer Gebilde unter Beweis stellt.

Krieg und Kriegsprosa werden in der vorliegenden Studie somit zum heißen Verhandlungsort aktueller methodologischer Kontroversen im Bereich kulturwissenschaftlicher Transdisziplinarität, besonders an der Schnittstelle von Narratologie und Ethnologie, bzw. Anthropologie, bzw. Ethnographie (die als ›Ancilla‹ der Ethnologie gilt). Selbstredend betrifft dies vor allem die Erforschung persönlicher und kollektiver Traumata, die zur Quelle dokumentarisch oder ästhetisch ausgerichteter literarischer Produktion werden. Das Forschungsfeld der (Kriegs-)Traumata hat in den letzten Jahrzehnten bekanntlich einen Aufwind durch diverse, teils brutal unmittelbare und konkrete, teils retrospektive, jubiläumsbezogene Anlässe erlebt; auch das vorliegende Buch ist ein Beitrag zum Zentenarium einer der größten Katastrophen des 20. Jahrhunderts, des sogenannten Großen Krieges. Doch sofort ist zu betonen, dass das Buch über diesen Anlass erfolgreich hinauswächst, indem auch der Zweite Weltkrieg in seinen Fokus gerät; vor allem aber, indem erfolgreich der erinnerungskulturelle Imperativ europäischer Gewissensläuterung mit dem Hinweis umgangen wird, dass die Kriegskatastrophe zwar als Zusammenbruch der Kultur gelte, zugleich jedoch einen relativ autonomen Zustand der Kultur darstelle. Führt doch gerade ein dermaßen umfassender Zusammenbruch der kulturellen Grammatik – der im Argumentationsverlauf der Studie immer wieder in den destabilisierten Oppositionen Freund/Feind, Opfer/Täter, Inklusion/Exklusion, Nahes/Fernes aufscheint – zu der Frage, ob der Krieg nicht etwa eine unvermeidbare Initialphase, wenn nicht sogar einen Generator von Kultur darstellt, oder aber eine unvermeidbare Konsequenz ihrer Widersprüche, vielleicht auch die Ironie ihrer repressiven Zivilisationseffekte. So führt der Forschungsgegenstand ›Krieg‹ zur Offenlegung eines neuralgischen ›Deutungskrieges‹, eines Kampfes um das Deutungsmonopol in Bezug auf Funktion, Sinn und Unsinn bewaffneter Konflikte. Der Imperativ literaturkritischer und ethnographischer Beschäftigung mit dem Phänomen des Krieges ergibt sich, so die Autorin, aus der in diesem Phänomen besonders zu Tage tretenden ›Krise der Repräsentation‹, womit die Unvorstellbarkeit und Unsagbarkeit sowie die daraus folgende Unfassbarkeit, die kulturelle Unverdaulichkeit einer Erfahrung gemeint ist, der Tanz zwischen »Buch-

stäblichem und Metaphorischem, Sichtbarem und Unsichtbarem, Sagbarem und Unsagbarem, Präsenz und Repräsentation, Logos und Ereignis« (S. 13).

Die hoch zu bewertende Positionierung der Studie zu den genannten Fragen äußert sich vor allem in der zielsicheren Fokussierung der ethnographisch-komparatistischen Perspektive auf drei Beispieltexte repräsentativer Autoren: Ernst Jüngers Tagebuchprosa *In Stahlgewittern* (erstmals 1920), Ferdinand Célines Roman *Voyage au bout de la nuit* (1932) und Curzio Malapartes *Kaputt* (1944). Die drei Schriftsteller sind in biographischer Sicht kaum als moralisch unbedenkliche Friedensstifter zu bezeichnen und trüben somit den Kult des gerechtigkeitsliebenden Intellektuellen. Damit stoßen wir noch einmal auf das Problem des schlechten europäischen Gewissens, bzw. der im Zusammenhang mit Kriegsliteratur oft entbrennenden moralisierenden Rezeption und Diskussion; wie in letzter Zeit etwa die literaturkritische Kontroverse um das 2006 erschienene und preisgekrönte Buch von Jonathan Littell *Les Bienveillantes*, oder, wie der Titel auch übersetzt werden könnte, *Die Eumeniden*. Kirschstein kommt mit gutem Grund auf diese Kontroverse zu sprechen, zum einen weil Littell bewusst in der Nachfolge von Klassikern der Kriegsprosa vom Typus eines Ernst Jünger steht, zum anderen wegen der verbreiteten Kritik an einer (fehlenden) dokumentarischen Beglaubigung literarischer Stoffe, oder aber an der unangemessenen literarischen ›Ästhetisierung‹ von Gewalt, wenn nicht gar an der angeblichen impliziten Rechtfertigung verbrecherischer Ansichten zum Krieg aufgrund der narrativen Autorität eines Ich-Erzählers.

Die ethnographische ›Überzeugungskraft‹ der gewählten literarischen Beispiele ist mit der unmittelbaren Kriegserfahrung aller drei Autoren verbunden; diese Erfahrung könnte, wie die Verfasserin nahelegt, aus anthropologischer Sicht als ›teilnehmende Beobachtung‹ bezeichnet werden, die alle Aussagen über die fremdartige Kriegswelt als authentisch legitimiert. Die gleiche Position bedeutet allerdings ein Schwanken zwischen Fremdheit und Nähe, Einschluss und Ausschluss; ein Schwanken, das zu der – durch Krieg und Kriegsbeschreibung ohnehin induzierten – Verunsicherung schriftstellerischer Subjektivierung beiträgt. Die persönliche Verstrickung der Autoren in die literarisch vermittelten Erfahrungsbereiche ist aber auch im Hinblick auf die Gattung ihrer Texte bedeutsam: Tagebuch bei Jünger, chiffrierte Autobiographie bei Céline, Kriegsreportage und Reisebeschreibung als Stoffgrundlage für Malapartes Roman. Insofern ist auch der ›Effekt des Realen‹ (R. Barthes) der untersuchten Texte nicht von ihrem Diskurs zu trennen, d.h. von der ästhetischen Organisation, die eine Verbindung von Fiktion und Strategien zur Authentizitätsbeglaubigung herstellen muss. Außerdem: Ganz unabhängig von den ideologischen Überzeugungen der

ausgewählten Autoren, und unabhängig von den ursprünglichen Intentionen ihrer Kriegsbeschreibungen, kreisen ihre Kriegsbilder und ihre Erzählstrategien eher um die Frage der Darstellbarkeit als um eindeutig profilierte weltanschauliche Positionen. Alle drei Autoren gestalten auf komplexe Weise die Autoritäts- und Wirkungsverhältnisse der Instanzen Autor, Erzähler und Protagonist; alle drei Werke bemühen eine obsessive Kriegsmetaphorik, alle drei setzen mit der Korrelation stofflicher und textueller Zerstörung bestimmte Mechanismen zur Dekonstruktion der oben erwähnten binären Oppositionen in Gang, im Zusammenhang mit den historischen und kulturellen Koordinaten der faktischen und fiktiven Bewegungen an der Kriegsfront. Paradoxerweise erweist sich, so Kirschstein, gerade der – von allen drei Texten auf unterschiedliche Art geteilte – Weg vom Artefakt zum Fakt und zurück zum Artefakt als zuverlässigste Garantie des Dokumentarischen, bzw. der Bewegung von Ethnographie zur Literatur und zurück zur Ethnographie, die in Malapartes Fall sogar zur Verfestigung der öffentlichen Meinung über bestimmte historische Ereignisse geführt hat, bei denen der Autor gar nicht zugegen gewesen war.

Die Verfasserin legt ein außerordentliches Gespür für analytische Schalt- und Schnittstellen an den Tag, die zwischen den untersuchten Texten zugleich Verbindungen und Differenzen herstellen. So konstruiert Jünger etwa eine unfassbare Gleichsetzung von Angehörigen der verfeindeten Kriegsparteien und scheidet diese von solchen Kriegern und Zivilisten, die mit den Erstgenannten nicht den wundersamen Begeisterungs- und Trunkenheitszustand teilen – den die Verfasserin zu Jüngers zentralem Kriegserlebnis erklärt. Doch während bei Jünger, beispielsweise, mit den Bildern körperlicher Verstümmelung und Auslöschung vor allem der Eindruck einer radikalen Fremdheit des Krieges vermittelt wird, ist der Körper in Célines Roman ein zentraler Topos, eingeführt vom distanzierten ärztlichen Blick, doch dann metaphorisch die Welt des Erzählers Bardamu überflutend, besonders wenn in diesem Topos die Vorstellung semitischer Verdorbenheit und Parasitismus aufscheint, oder eine koloniale Perspektive auf den afrikanischen ›Primitivismus‹ und Regression, aber auch die vielfältige ›Anatomie‹ der Kriegskultur, eine prekäre Verbindung von Biologie und Politik. Ist schließlich die Rede von Erich Suckert alias Curzio Malaparte, so rückt laut Kirschstein die Problematik von Identität, Alterität und nochmals der Regression in den Vordergrund; nicht nur im Zusammenspiel von Bildern und moralischen Implikationen von Menschlichkeit, Animalität und Barbarei, sondern auch in der Gestaltung eines unzuverlässigen Erzählers, einer mit Faktizität und Fiktionalität bewusst spielenden ›Trickster‹-Figur, zu deren pseudo-historiographischen Unterstellungen auch die hierzulande

bekannte Anekdote von der Sammlung ausgestochener Augen im Besitz des Diktators Ante Pavelić zählt. Ging es bei Jünger um das Verhältnis von Kriegsfeld und Kriegsschrift, bei Céline um das Verhältnis von Körper und Text, so gerät der Krieg bei Malaparte zu so etwas wie einer Fremdsprache, die stellenweise geradezu den Erzählfluss durchbricht – und gleichzeitig einen kriegsinduzierten Zusammenbruch der Verständigung als solcher offenlegt. Alle drei Autoren standen auf den Barrikaden für anstößige ideologische Optionen: für den Nazismus, für den französischen Imperialismus, für den italienischen Faschismus; alle drei Autoren kommen also Jonathan Littells erfundenem Erzähler Max Aue viel näher, als dies den von ihrer Prosa beeindruckten Lesern lieb sein dürfte.

Doch ist das literarische Erbe dieser Autoren, wie Kirschstein analytisch ausgewogen und zugleich leidenschaftlich ausführt, weder dazu da, ihre Biographien zu rechtfertigen, noch dazu, auf literarisch-emotionalem Wege ihre Schuld zu kompensieren; am wenigsten schließlich, um auf irgendeine Weise den Krieg zu relativieren. Ganz im Gegenteil: Der experimentelle Charakter ihrer Prosa, das endlose Schwanken zwischen unaufhebbaren Ambivalenzen und komplexen Widersprüchen nicht nur im Bezug auf die Gegenstände, sondern auch auf die Strategien der Darstellung oder – wie die Verfasserin mit Nachdruck betont – auf die für die untersuchten Texte charakteristische Anredeform: Dies alles trägt den Stempel einer rätselhaften Ästhetik des Ekels, unbrauchbar für eine Rhetorik ›unserer‹ oder ›ihrer‹ Erlösung – wobei ich nicht Kriegsparteien meine, sondern Autoren und Leser.

Aus dem Kroatischen von Svjetlan Lacko Vidulić

Milka Car | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, mcar@ffzg.hr

Positionen jüdischer Intellektueller im Ersten Weltkrieg

Hans Richard Brittnacher, Irmela von der Lühe (Hgg.): *Kriegstaumel und Pazifismus. Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg*. Frankfurt/M.: Peter Lang 2016 (Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 19), 427 S.

In der Flut der in den Jubiläumsjahren erschienenen Publikationen zum Ersten Weltkrieg setzt sich der Band unter dem Titel *Kriegstaumel und Pazifismus* zum Ziel, ein eng begrenztes und zugleich sehr komplexes Thema zu untersuchen. Es geht um einen innovativen Versuch, die Position der jüdischen Intellektuellen im Ersten Weltkrieg darzustellen, ohne auf die Klischees über den vermeintlich allumfassenden Patriotismus nach der Burgfriedensrede des Kaisers Wilhelm II. vom 4. August 1914 einzugehen oder, andererseits, den Akzent ausschließlich auf die antisemitischen Phänomene zu setzen. Es geht im Band vielmehr darum, ein differenziertes Bild anzubieten und solche vereinfachenden Dichotomien zu revidieren, indem gezielt auf Ambivalenzen, Loyalitätskonflikte und das Spezifische in der Einstellung der jüdischen Intellektuellen zum Krieg eingegangen wird.

Der Band ist in der Verlagsreihe »Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte« erschienen und sammelt die Ergebnisse einer gleichnamigen Konferenz, die Ende 2014 am Institut für deutsche und niederländische Philologie der Freien Universität Berlin stattgefunden hat. Wir haben es mit einem international und interdisziplinär angelegten Sammelband zu tun, was u.a. an der Vielfalt der präsentierten Forschungsfelder abzulesen ist. Die vertretenen Disziplinen umfassen neben der mit 17 Beiträgen jedenfalls dominanten Germanistik auch Komparatistik, Erziehungswissenschaften, Historiographie, Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Kulturwissenschaften. Diese interdisziplinäre Ausrichtung erweitert den Wissenshorizont über die Tätigkeit der jüdischen Intellektuellen im Ersten Weltkrieg und bereichert ihn um viele neue Facetten.

Schon der Umfang des Bandes zeugt von diesem Anliegen: Er umfasst ganze 27 knappe Beiträge und die Autorinnen und Autoren kommen aus Deutschland (Berlin, Frankfurt, Heidelberg, München, Potsdam, Regensburg), Frankreich (Paris), Israel (Jerusalem), Kroatien (Zagreb), Polen (Lublin, Łódź) und der Ukraine (Czernowitz, Kiew). Die Beiträge sind in fünf umfassende Kapitel eingeteilt und beginnen mit Darstellungen der Autorinnen und Autoren aus der österreichisch-ungarischen Monarchie. Diese Beiträge sind nach Positionierung im imperialen Raum der Monarchie zweigeteilt: Zunächst geht es um Reflexionen zum Krieg in der Haupt- und Residenzstadt Wien (Beßlich, Bobinac, Jabłkowska, Le Rider, Janz, Brittnacher), wonach im zweiten Teil der Erste Weltkrieg an der Peripherie des Imperiums in den Fokus rückt (Golec, Jungmayr, Jakubów). Die größte Zahl der Beiträge – immerhin acht (Weidner, G. Häntzschel, Schlüter, Gelhard, Kupferberg, Ebrecht-Laermann, Honold, von der Lühe) – sind im dritten Kapitel unter dem Titel »Der Krieg als Herausforderung des Denkens – Die Intellektuellen und der Erste Weltkrieg« versammelt, das auch das zentrale Thema des Bandes fokussiert. Im vierten Teil werden historische und Genderperspektiven auf Zionismus und Antisemitismus dargestellt (Simon, Brumlik, Schütz, H. Häntzschel, Zimmermann). Der Band schließt mit fünf Beiträgen zum »Krieg als Herausforderung von Roman und Dichtung« (Voloshchuk, Mittelmann, Dane, Brokoff, Rychlo). Das einleitende wie auch das letzte Kapitel befassen sich mit der literarischen Produktion jüdischer Autoren in der Habsburgermonarchie und im wilhelminischen Reich, während die mittleren Kapitel das zentrale Thema des intellektuellen Werdegangs im Krieg behandeln. Novum des Bandes ist nicht nur die Tatsache, dass manche weniger bekannte oder in Vergessenheit geratene Autoren thematisiert werden, wie Alexander Granach, Albert Ehrenstein oder Uriel Birnbaum; sondern es wird auch im Schaffen der kanonisierten Autoren (A. Schnitzler, K. Kraus, H. von Hofmannsthal, M. Brod usw.) nach neuen Perspektiven gesucht.

Nach der Lektüre dieses materialreichen Bandes sticht vor allem die thematische Stringenz aller publizierten Beiträge hervor; sowohl in literaturwissenschaftlichen als auch kulturwissenschaftlichen und historiographischen Texten wird auf die zentrale Frage des Bandes eingegangen, womit die Erkenntnisse aus der immer noch tonangebender Studie Ulrich Siegs *Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg. Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe* von 2001 vertieft werden. Im knappen Format einer Buchbesprechung können nicht alle Beiträge ausführlich besprochen werden, deshalb wird im Folgenden Akzent auf die

leitende Frage nach neuen Erkenntnissen über die Lage jüdischer Intellektueller im Ersten Weltkrieg gesetzt.

Eine Art Programm findet man im einleitenden Artikel von Barbara Beßlich, der sich mit Felix Saltens Kriegspublizistik am Anfang des Krieges beschäftigt. Felix Salten wird als ein »Wanderer zwischen den Hohenzollnernschen und Habsburgischen Welten« (S. 18) und eine »wichtige Gestalt der Kontaktgeschichte zwischen der Berliner und Wiener Moderne« (ebd.) präsentiert, womit nicht nur seine Rolle im »deutsch-österreichischen Kulturkrieg« (S. 20) beschrieben wird, sondern zugleich prägnant das Ziel des Bandes umrissen, nämlich die oft ambivalente Position vieler jüdischer Intellektueller im gesamten deutschsprachigen Raum unter die Lupe zu nehmen und dabei den Fokus auf ihren kriegsverursachten Wandel zu setzen. Hat sich Felix Salten publizistisch an der Mobilmachung für den Krieg eingesetzt, erkennt Beßlich in seinen Novellen zugleich militärkritische Töne. Im Unterschied zu ihm waren die anderen präsentierten Autoren der Habsburger Monarchie pazifistisch eingestellt – wie Arthur Schnitzler, dessen historisches Medardus-Drama Marijan Bobinac analysiert – oder auch kriegskritisch, wie Karl Kraus, Sigmund Freud oder Alfred Polgar, wie in diesem Kapitel ausgeführt wird. Wie Bobinac feststellt, reflektiert sich die »Identitätserschütterung bei den österreichischen Juden« (S. 46) in der fiktionalen wie auch in essayistischer Produktion. So notiert Joanna Jabłkowska in ihrer Analyse von Karl Kraus' Monumentaldrama *Die letzten Tage der Menschheit* nicht nur dokumentarische Struktur und Sprachkritik, sondern auch die »Verzweiflung, mit der Kraus den Verlauf des Krieges betrachtete« (S. 65); und Jacques Le Rider beschreibt den Ersten Weltkrieg als »einen tiefen, nicht rückgängig zu machenden Zivilisationsbruch« (S. 67) bei Freud, Schnitzler und Kraus. Die Kriegspublizistik Hugo von Hofmannsthals als einer zentralen Gestalt der Wiener Moderne wird von Hans Richard Brittnacher in einem dreigeteilten Artikel besprochen. Ausgehend von der problematischen, ›implizit‹ jüdischen Identität Hofmannsthals, und seine Tätigkeit als »Leiter des Pressebüros« (S. 101) streifend, wird sein Entwurf der österreichischen Idee eruiert, mit der er »als monarchisch gesinnter Vertreter eines Austriazismus« (S. 106) hervorgetreten ist und damit die Erneuerung Europas heraufbeschwört, worin Brittnacher jedoch »ein mythisches Verständnis Europas« (S. 110) und den »Diskurs eines kulturellen Antisemitismus« (ebd.) erkennt. Mit der Leistungsfähigkeit ästhetischer Konzeptionen im Krieg bei Alfred Polgar und Peter Altenberg setzt sich Rolf-Peter Janz auseinander und lässt jene für die Lyrik im 20. Jahrhundert zentrale Frage aufleben: »Kann die Sprache den Schrecken zum Ausdruck

bringen, ohne ihn ästhetisch zu verklären und ohne ihn in brutalistischer Mimikry an Gewalt nachzustellen?« (S. 95)

Mit der Lyrik als einer Herausforderung setzen sich weitere vier Beiträge im letzten Teil des Bandes auseinander. Hier untersucht Hanni Mittelmann die pazifistische und antimilitaristische Lyrik Albert Ehrensteins im »Dreiklang von Zorn, Klage und messianischer Erlösungshoffnung« (S. 377), während sich Gesa Dane mit der Dynamik des Krieges und seinen biographischen Reflexen in der Poesie Else Lasker-Schülers beschäftigt. Den Kontext intellektueller Debatten um Deutschtum und Judentum untersucht Jürgen Brokoff in seinem analytisch aufgebauten Beitrag über »Kriegslieder« der deutsch-jüdischen Schriftsteller Alfred Wolfenstein, Julius Bab, Ernst Lissauer, Hugo Zuckermann und Walther Heymann. Im Hinblick auf das leitende Thema des Bandes formuliert Brokoff die Frage, »inwiefern die Kriegsgedichte der genannten deutsch-jüdischen Autoren von vergleichbaren Kriegsgedichten nichtjüdischer Autoren zu unterscheiden sind« (S. 394), womit die diskursive »Konstellation von lyrischer Aussage und intellektueller Stellungnahme« (S. 402) in zeitgenössischen assimilatorischen, kulturzionistischen und ästhetischen Positionen reflektiert wird. Die zeittypische Erscheinung der messianischen Sehnsucht betrachtet Peter Rychlo am Beispiel des vergessenen Gedichtbandes *In Gottes Krieg* von Uriel Birnbaum, einem Autor, der in seinem Schaffen den politischen Konservativismus, die Verehrung der untergegangenen Habsburgermonarchie und orthodoxe jüdische Gläubigkeit zu versöhnen versuchte.

Im zweiten Kapitel wird das literarische und publizistische Schaffen der Autoren an der Peripherie der Österreichisch-Ungarischen Monarchie dargestellt. Janusz Golec schreibt über Ernst Weiß, Jörg Jungmayr über Max Brod, Marek Jakubóv zu Hermann Lieberman und Wilhelm Feldman. Die genannten Autoren werden nicht nur literaturwissenschaftlich betrachtet, wie z.B. der Aspekt der »Ein-Menschlichung« (S. 121) der Hauptfigur in Weiß' Roman *Mensch gegen Mensch*, sondern es wird etwa auch die geistige und intellektuelle Annäherung Max Brods an den Zionismus geschildert. Jakubóv befasst sich mit den »geschichtlichen Erfahrungen einer Generation« (S. 144) der polnischen Juden, deren Ideen von »assimilatorischen Grundgedanken und sozialdemokratischen Ideen geprägt« (S. 145) waren.

Im dritten Kapitel zur Stellung der jüdischen Intellektuellen zum Ersten Weltkrieg kommt klar zum Vorschein, dass intellektuelle und künstlerische, bzw. philosophische Biographien schwer voneinander zu trennen sind. Analysiert werden nicht nur die philosophischen Entwürfe, wie Georg Simmels zum Europabild (D. Weidner), oder Ernst Cassirers Kulturphilosophie (D. Gelhard) und die frühen Schriften Max Horkheimers (Y. Kupferberg),

sondern auch die ethnographischen Kriegspraktiken von Aby Warburg (A. Honold), die frühen psychoanalytischen Diskurse über Kriegsneurose von Ernst Simmel (A. Ebrecht-Laermann) oder die jüdischen Figuren in Siegfried Kracauers Roman *Ginster. Von ihm selbst geschrieben* (1928) (G. Häntzschel). Mit dem Aktivismus jüdischer Intellektueller befassen sich die Aufsätze von Bastian Schlüter, der die Schriften der »Protagonisten der Sexualreform- und Homosexuellenbewegung des deutschen Kaiserreichs der Weimarer Jahre« (S. 191), Magnus Hirschfeld und Kurt Hiller, untersucht, sowie Irmela von der Lühe, die über die Autobiographie *Ich habe viele Leben gelebt* (1964) der Lyrikerin und »Grenzgängerin zwischen Dichtung, Religion und Philosophie« (S. 273) Margarete Susman schreibt. Auch hier wird die Frage nach der spezifisch jüdischen Erfahrung gestellt, bei Margarete Susman erkennt von der Lühe das »jüdische Verständnis von Läuterung und Umkehr« (S. 275), Angelika Ebrecht-Laermann beschreibt die »latente Verbindung zur jüdischen Identität« (S. 238) im Kontext der Kriegsneurosen-Debatten, Yael Kupferberg widmet sich dem »politisch herbeigeführte[n] Einbruch in die Geschichte« (S. 223) des jungen Max Horkheimer und Bastian Schlüter stellt direkt die Frage, wie sich in Magnus Hirschfelds und Kurt Hillers Engagement »die Signaturen eines womöglich spezifisch jüdischen Denkens ausmachen« (S. 199) lassen. Wie aktuell die damaligen intellektuellen Debatten sind, lässt sich in mehreren Aufsätzen ablesen, die sich mit dem zeitgenössischen Europa-Bild befassen. So bespricht Daniel Weidner Georg Simmels *Innere Wandlung und Selbstmord Europas* und Dorothee Gelhard präsentiert Cassirers Kulturphilosophie als »Reaktion auf die politische Situation in Europa« (S. 212). In diesem Kontext ist Hanni Mittelmanns Analyse des Gedichts *Das sterbende Europa* von Albert Ehrenstein zu nennen, in dem das »Versagen der christlich-jüdischen Kultur« (S. 375) beklagt wird.

Die Aktualität des Bandes kommt im historiographisch konzipierten vierten Teil besonders zum Ausdruck. Insbesondere der Beitrag zum Konfliktfeld von Weiblich-, Deutsch- und Jüdischsein der Autorin Hiltrud Häntzschel und der Beitrag Moshe Zimmermanns zum intriganten Thema der paradoxen Kriegsbegeisterung der deutschen Zionisten erklären die breiten Zusammenhänge, die zum besseren Verständnis auch heutiger Konstellationen beitragen können. Die Darstellung von Erfahrungen jüdischer intellektueller Frauen und Lyrikerinnen (H. Häntzschel) sowie der Haltungen in der zionistischen Zeitung *Jüdische Rundschau* (M. Zimmermann) bezeugen die durch den Krieg verursachten Ambivalenzen und Erschütterungen. Die Konfessionsstatistik aus dem Jahre 1916 wird in mehreren Aufsätzen (M. Brumlik, J. Le Rider, Ch. Schütz) als ein Wendepunkt betrachtet,

nach dem die antisemitischen Tendenzen explizit wahrgenommen wurden und andererseits die neuen Konzepte – vor allem zionistische – an Stärke gewinnen, was im Beitrag von Micha Brumlik am Beispiel des intellektuellen Werdegangs von Franz Rosenzweig – von nationalliberalen Ideen vor dem Ersten Weltkrieg bis zum Entwurf des »Zionismus im Geist des religiösen Sozialismus« (S. 305) – ausgeführt wird. Themenspezifisch sind die Beiträge über das Armeerabbinat im Ersten Weltkrieg von Hermann Simon und über den Friedhof der Berliner Jüdischen Gemeinde in Berlin-Weißensee von Chana Schütz. Im letztgenannten wird auch das Titelbild des Bandes besprochen, das einer Publikation Max Liebermanns entnommen ist und eine »Frauengestalt [zeigt], die in stummer Trauer an einem Sarg in einer weiten Landschaft sitzt« (S. 317), und zwar unter der Fahne des deutschen Kaiserreiches, hier gedeutet als »Manifest einer Schicksalsgemeinschaft« (ebd.).

In der Themenvielfalt, der Aktualität der besprochenen Themen und der Komplexität der Aufsätze lässt sich eine spezifische Ideengeschichte des Ersten Weltkrieges verfolgen. Aus der vorliegenden facettenreichen Rekonstruktion geht klar hervor, dass die Position der jüdischen Intellektuellen keinesfalls kohärent war und nicht von der Gesamtheit der sozialhistorischen Umstände zu trennen ist, was diesen Band zu einem wichtigen Beitrag zur Erforschung jüdischer und europäischer Identitätsgeschichte macht.

Ivana Cvijović Javorina | III. gimnazija Zagreb, ivana_cvijovic@yahoo.de

Beitrag zur Wissenschafts- und Institutionsgeschichte der Wiener Germanistik

Elisabeth Grabenweger: *Germanistik in Wien. Das Seminar für Deutsche Philologie und seine Privatdozentinnen (1897–1933).* Göttingen: de Gruyter 2016 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 85/319), 280 S.

Wie war es möglich, dass in Wien in den 1920er Jahren drei Privatdozentinnen an der Germanistik lehrten, während an allen anderen Instituten des deutschen Sprachraums zeitgleich keine Frau oder eben nur eine Frau zur Habilitation zugelassen wurde (S. 3)? Diese Frage stellt die Wiener Germanistin Elisabeth Grabenweger in ihrer Monographie, einer »geringfügig veränderte[n] Fassung« (S. 5) ihrer 2014 von der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien angenommenen Dissertationsschrift. Um die Frage beantworten zu können, rekonstruiert Grabenweger mithilfe von Archivmaterialien, zeitgenössischen Publikationen, Zeitungsberichten, Gesetzestexten und Forschungsliteratur die Wissenschafts- und Institutionengeschichte der Wiener Germanistik nicht nur von 1897 (bzw. von der Zulassung der Frauen an der philosophischen Fakultät) bis 1933 (als sie ihre akademische Lehrtätigkeit vorläufig unterbrachen), sondern beginnt ihre Untersuchungen schon mit dem Jahr 1848. Die Ausnahmestellung des Wiener Germanistikinstituts wird dabei sowohl im Hinblick auf andere Germanistikinstitute im deutschsprachigen Raum als auch mit Rücksicht auf alle anderen Studienrichtungen der damaligen philosophischen Fakultät hervorgehoben.

Nach einer kurzen »Einleitung« (S. 1–6) folgt das erste und zugleich längste Kapitel »Die Verfasstheit der Wiener Germanistik«. Auf etwa achtzig Seiten (S. 7–88), in vier Unterkapiteln,[1] rekonstruiert die Autorin sowohl die

1 »Kategorien der Ordnung – Lehrstuhlbesetzung 1848–1912« (S. 7–21); »Der Bruch – Die Verhandlungen um die Nachfolge für den neugermanistischen Lehrstuhl nach dem Tod Jakob

fachliche als auch die institutionelle Entwicklung des Gemanistikinstituts, einschließlich dessen Personalpolitik. Die vorgeschlagene Periodisierung geht von drei Entwicklungsetappen aus. Das Wiener Germanistikinstitut wurde 1848 gegründet; bis 1868 dauerte die »Konsolidierungsphase des Faches« (S. 7), in der die Lehrstühle direkt vom Ministerium für Kultus und Unterricht ohne Fakultätsvorschlag besetzt wurden. Wegen des Mangels an akademisch ausgebildeten Germanisten prägten die erste Etappe die nicht-habilitierten Privatgelehrten oder Wissenschaftler anderer Fachrichtungen, wie der germanistische Autodidakt und Bibliothekar an der Wiener Hofbibliothek, der griechisch-orthodoxe Theodor Georg von Karajan, der protestantische klassische Philologe Karl August Hahn aus Deutschland und der Privatgelehrte Franz Pfeiffer, ein ehemaliger Medizinstudent aus der Schweiz. Die »nationale und konfessionelle Offenheit« (S. 8) endete zwanzig Jahre nach der Gründung des Germanistikinstituts. Eine wichtige Zäsur und den Beginn der zweiten Etappe bildeten zwei Ereignisse im Jahr 1868: die Errichtung der Lehrkanzel für die neuere Literatur und der erste erfolgreiche Versuch der Fakultät, sich in das Nachbesetzungsverfahren zu involvieren. Es wurde sogar ein Mechanismus eingeführt, »nach dem der Favorit des scheidenden Lehrstuhlinhabers dessen Nachfolge antrat« (S. 10).

Die Entwicklung der Wiener Germanistik kann freilich nicht unabhängig vom historischen Kontext betrachtet werden. Die Niederlage im Deutschen Krieg – der siebenwöchigen militärischen Auseinandersetzung zwischen Preußen und preußischen Verbündeten einerseits und dem Deutschen Bund unter Führung Österreichs andererseits (1866) – sowie der Österreichisch-Ungarische Ausgleich (1867) zwangen Österreich dazu, seine Kulturpolitik zu modifizieren. Vielleicht liegt auch darin der Grund, dass die Berufung neuer Professoren nach 1868 auch den nationalen Anforderungen des Ministeriums entsprechen musste. Das vorherrschende Muster fasst Grabenweger folgenderweise zusammen: »Österreicher – Schüler des Vorgängers – Katholik« (S. 76). Die »strikte Nachbesetzungspraxis« kennzeichnete die Wiener Germanistik bis ins Jahr 1912, als die »problemfreie Kontinuität« (S. 16) und die »konfliktfreie Traditionsbewahrung« (S. 231) ein Ende fanden.

Die neuen wissenschaftlichen Tendenzen in der Germanistik, d.h. »philosophische, kunsttheoretische und formalästhetische Ansätze« (S. 47), die sich auf Kosten des traditionellen philologischen Zugangs durchzusetzen

Minors 1912« (S. 21–39); »Philologie und moderate Geistesgeschichte – Walther Brecht am neugermanistischen Lehrstuhl in Wien 1914–1926« (S. 40–75); »Paul Kluckhohn, Josef Nadler und das Ende der Privatdozenten« (S. 76–88).

begannen, sowie der allmähliche Verlust des elitären Status, den die Universitäten früher gehabt hatten, bereiteten der 1868 postulierten Entwicklung ein Ende. Die Berufung von Walther Brecht aus Augsburg hält Grabenweger für eine Wende, die die Habilitation der drei Privatdozentinnen ermöglichte. Die Arbeit und das Wirken des für das ältere Fach habilitierten Ordinarius für die neuere Literatur wird im Unterkapitel »Philologie und moderate Geistesgeschichte – Walther Brecht am neugermanistischen Lehrstuhl in Wien 1914–1926« (S. 40–75) dargestellt. Paradoxerweise wurde er, der »›als öffentlich Unbekannter‹ nach Wien kam und bis heute als einer der ›wenigst berühmt gewordenen Germanisten‹ der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts« gilt, zu »einem ausgleichenden Vermittler österreichischer Literatur, zu einem Wissenschaftler, der die divergierenden methodischen Richtungen der 1910er und 1920er Jahre anzunähern trachtete, und zum ausgewiesenen Förderer einer ganzen Generation von Neugermanisten« (S. 40).

Im letzten Unterkapitel wird die Antwort auf die eingangs gestellte Frage gegeben. Die Habilitation der drei Frauen hatte wenig oder nicht nur mit ihrer Emanzipation in der akademischen Gesellschaft zu tun. Ganz im Gegenteil. Da die Zahl der Studierenden kontinuierlich anstieg und vor allem wegen der staatlichen Sparmaßnahmen die Zahl der Professuren nahezu gleich blieb, übernahmen die Privatdozenten einerseits immer mehr Unterricht. Andererseits hatten sie immer weniger Chancen, Extraordinarien oder Ordinarien zu werden. »Die finanzielle Schlechterstellung und die schwindende Wahrscheinlichkeit einer akademischen Karriere führten zu einem massiven Prestigeverlust der Privatdozentur«, so Grabenweger (S. 86). Der Prestigeverlust gehöre zur Erklärung des Umstands, dass auch Frauen zur Privatdozentur zugelassen wurden. Die Habilitationen wurden von Brechts Nachfolger Paul Kluckhohn weiter gefördert, aber bei Josef Nadler, der nach Kluckhohns Rücktritt die Neugermanistik leitete, habilitierte während seiner 14-jährigen Amtszeit »nicht nur keine einzige Frau«, sondern überhaupt kein einziger Wissenschaftler (S. 88).

Während Grabenweger im ersten Kapitel die Entwicklung der Wiener Germanistik hauptsächlich anhand von aus den Archivquellen, zeitgenössischer Publizistik und der Korrespondenz entnommenen Informationen rekonstruiert, bedient sich die Autorin in den nächsten Kapiteln, die die Einzeldarstellungen der ersten in Wien habilitierten Germanistinnen umfassen, auch biographischer und hermeneutischer Methoden. Im zweiten Kapitel, »Frauen als Autorinnen und Wissenschaftlerinnen und die Neuere deutsche Literaturwissenschaft – Christine Touaillon (1878–1928)«, beschäftigt sich die Autorin mit der ersten österreichischen Germanistin, die 1921 als Privatdozentin für neuere deutsche Literaturgeschichte zugelassen

wurde (S. 89–138). Das Kapitel beginnt mit einer kurzen Darstellung ihrer Bildungslaufbahn, Veröffentlichungen und ihrer öffentlichen Tätigkeit (S. 89–92). Das erste von vier Unterkapiteln[2] zeigt nicht nur Touaillons Bemühungen, die Venia Legendi zu erlangen, sondern gibt auch einen Überblick über die an den Universitäten in Graz und Wien geführten Diskussionen, ob Frauen und Männer unter den gleichen Bedingungen zur Habilitation zugelassen werden sollten. Mit ihren Forschungen weckte Touaillon Interesse für die Rolle der Frauen in der Literatur, gab »den Anstoß zur universitären Auseinandersetzung mit Literatur von Frauen« (S. 134f.) und ermunterte viele, Dissertationen über Schriftstellerinnen zu verfassen. Touaillons Erfolg erklärt Grabenweger mit ihrer »wissenschaftliche[n] Spezialisierung«, bzw. mit der Tatsache, »dass sie sich nicht in den Kanon der ›bedeutenden‹ Forschungsthemen einschrieb und damit nicht mit ihren männlichen Kollegen in Konkurrenz trat« (S. 234). Die Marginalisierung von Touaillons Forschungstätigkeit führt sie neben der Themenwahl auch auf ihre politische Nähe zur Sozialdemokratie in einer zunehmend konservativen Umgebung der Wiener Universität zurück (S. 136).

Das dritte Kapitel, »Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte – Marianne Thalmann (1888–1975)« (S. 139–182), ist der »ambivalenteste[n] Figur unter den Wiener Privatdozentinnen« (S. 234) gewidmet.[3] Nach einer Darstellung der Bildungslaufbahn und Berufstätigkeit folgt ein Überblick über die von Thalmann behandelten Themen. Die ambivalente zeitgenössische Rezeption Thalmanns – die sich »von hoher fachlicher Wertschätzung bis hin zu wissenschaftlicher Diskreditierung« (S. 143) spannte – wird exemplarisch an zwei Werken im ersten und zweiten Unterkapitel dargestellt. Obwohl Thalmann den Begriff »Trivialroman« als Fachterminus in die Wissenschaft eingeführt hatte, unterschied sich ihr Forschungsinteresse von dem anderer Trivialliteraturforscher dadurch, dass sie den Trivialroman »einzig und allein als ›Vorläufer des romantischen Romanes‹« (S. 152) verstand. Grabenweger sieht das als eine erfolgreiche Strategie, »die darauf abzielte, als Frau mit einem Randforschungsgebiet eher habilitiert zu werden als mit einem Thema, das im Zentrum des germanistischen

2 Zwischen Universität und Staatsverfassung – Habilitationsverfahren in Graz und Wien (S. 93–102); Literatur-, Kultur- und Sozialgeschichte – *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts* (1919) (S. 102–121); Kanon und Geschlecht (S. 121–129); Themenwahl und akademische Karriere (S. 129–138).

3 Darstellung statt Erkenntnis? – *Der Trivialroman und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik* (1923) (S. 144–164); Konservativ-pessimistische Zeitdiagnose einer Intellektuellen – *Die Anarchie im Bürgertum. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des liberalen Dramas* (1932) (S. 164–175); Wiener Karriere und Weggang in die USA (S. 175–182).

Interesses stand und somit von Männern besetzt war« (S. 153). Erst nach der Habilitation verfasste sie Schriften über Johann Wolfgang Goethe und Adalbert Stifter, also über Themen, die »den innersten Kanon der germanistischen Forschungsgegenstände« gehörten (S. 235). Mit ihrem Werk *Die Anarchie im Bürgertum* näherte sich Thalmann »den antidemokratischen, ansonsten fast ausschließlich von Männern getragenen intellektuellen Ideen der ›Konservativen Revolution‹« (S. 235). Das Kapitel endet mit Thalmanns letzten Jahren an der Wiener Universität und ihrer Karriere in den USA.

Im letzten Kapitel, »Deutsche Philologie als Germanen- und Volkskunde – Lily Weiser (1898–1897)«[4] (S. 183–230), wird das akademische Schicksal der dritten an der Wiener Germanistik habilitierten Frau dargestellt, die als erste die Venia Legendi für Germanische Altertums- und Volkskunde erhielt. Im Unterschied zu Christine Touaillon und Marianne Thalmann, deren Habilitationsthemen mehr oder weniger »an der Peripherie des wissenschaftlichen Interesses angesiedelt war[en]« (S. 186), war Weisers Thema über die altgermanischen Jünglingsweihen und Männerbunde »die zeitgenössisch meist diskutierte Frage der Germanenkunde« (S. 186). Im ersten Unterkapitel erörtert Grabenweger die Rolle Rudolf Muchs, jenes Germanisten, »in dessen Gravitationsbereich Weiser studierte« und der die Germanistik als die »Wissenschaft von den Germanen und vom deutschen Volk« (S. 187) verstand. Im zweiten Unterkapitel analysiert sie vor allem anhand von Weisers Dissertation ihr »Verständnis von germanistischer Volkskunde« (S. 186) und belegt, dass Weiser der Weltauffassung ihres Betreuers folgte. Die Analyse ihrer Habilitationsschrift und des Motivs der Männerbünde in der Germanenkunde folgt im dritten Unterkapitel. Im letzten Unterkapitel werden »Ideologien und Netzwerke, Konkurrenz- und Machtverhältnisse im Bereich der Volkskunde an der Wiener Universität betrachtet, um die Position Weisers in dem zuvor beschriebenen Subfeld der Germanistik zu bestimmen« (S. 186). Weisers Karriere an der Universität Wien endete schon nach einem Semester, weil sie mit ihrem Mann nach Oslo zog. Da Much neben Weiser noch einige Habilitationen erfolgreich betreut hatte, gelang es ihm völlig »die Volkskunde in seine, nämlich die german(ist)ische Richtung zu ziehen« (S. 216) und eine »Schule« zu schaffen, die sich gegenüber der Konkurrenz durchsetzte und die »zu einer universitätspolitisch mächtigen Ideologie- und Forschungsgemeinschaft«

4 Altertums- und Germanenkunde – Rudolf Much (1862–1936) (S. 187–197); Volkskunde existiert nur als Germanenkunde – *Jul. Weihnachtsgeschenke und Weihnachtsbaum* (1923) (S. 197–206); Archaische Potenzfeiern als Ursprung der deutschen Kultur – *Altgermanische Jünglingsweihen und Männerbünde* (1927) (S. 206–216); Konkurrenzen und Netzwerke (S. 216–230).

(S. 236) wurde, schlussfolgert Grabenweger. Das Buch endet mit einem sechsseitigen Resümee (S. 231–236) und einem Anhang (S. 237–280), der ein Literatur- und Quellenverzeichnis sowie ein Personenregister enthält.

In den letzten Jahren ist ein verstärktes wissenschaftliches Interesse für die Geschichte von Universitäten und wissenschaftlichen Instituten zu verzeichnen. Im Mittelpunkt stehen dabei institutionelle Rahmenbedingungen, Curricula, Lehrkräfte und Studenten. Elisabeth Grabenweger folgt dem Trend, doch ihre Arbeit weist einige Besonderheiten auf, vor allem was den Zugang zum Thema betrifft. Bei der Rekonstruktion der Entwicklungsgeschichte der Wiener Germanistik wird nämlich ein wichtiger Aspekt einbezogen – die Geschlechtergeschichte. Damit ist ihre Monographie ein bedeutender Beitrag zu einem Forschungsfeld, das sich in neuer Perspektive auf das Verhältnis von Wissen und Gender konzentriert: »auf jene relativ raren Fälle, in denen Frauen Zugang zu Institutionen erkämpften oder […] sich alternative Räume für gelehrte Kommunikation schufen«.[5]

Die geschickte Verknüpfung der fachlichen Porträts der drei Privatdozentinnen mit der Wissenschafts- und Institutionengeschichte macht die vorliegende Monographie attraktiv und nützlich sowohl für diejenigen, die Interesse an der Geschichte der Germanistik und der Geschlechtergeschichte haben, als auch für alle, die sich mit der Geschichte der Universitäten beschäftigen. Doch geht es nicht nur um einen Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte: Zahlreiche Details öffnen Leserinnen und Lesern facettenreiche Einblicke in den ›Zeitgeist‹ der Epoche; das Buch ist somit auch ein bedeutender Beitrag zur Kulturgeschichte Österreichs. Zieht man all das in Betracht, lässt sich abschließend sagen, dass Elisabeth Grabenweger echte Pionierarbeit geleistet hat.

5 Workshop und Studientag »Institutionengeschichte als Geschlechtergeschichte: Neue Perspektiven auf das Verhältnis von Wissen und ›gender‹«, Freie Universität Berlin, 20. Mai 2014, <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/unparteilichkit/veranstaltungen/aktuell/institutionengeschichte-2013.html> (Zugriff: 1.5.2017).

Svjetlan Lacko Vidulić | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, svidulic@ffzg.hr

Festschrift für eine Erzähltheorie

Franz Karl Stanzel: *Die Typischen Erzählsituationen 1955–2015. Erfolgsgeschichte einer Triade*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, 351 S.

Dem eigenen theoretischen Entwurf expressis verbis eine Festschrift zu widmen ist sicherlich ein wissenschaftsgeschichtliches Kuriosum. Die Auto-Hommage des Grazer Anglisten und Literaturwissenschaftlers Franz K. Stanzel (Jahrgang 1923) findet ihre Berechtigung in der sechs Jahrzehnte anhaltenden Hartnäckigkeit, mit der ein theoretisches Konzept in seinen Grundzügen verteidigt und durch behutsame Nachjustierungen dem Stand der Forschung diskret angepasst worden ist, belohnt durch eine ebenso lange Anwendungsgeschichte in Forschung und Lehre.

Zur Erinnerung: 1955 veröffentlichte Stanzel seine Habilitationsschrift *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, demonstrierte in Einzel- und Gattungsuntersuchungen die analytische Brauchbarkeit seiner Typologie – unter anderem in der Monographie *Typische Formen des Romans* von 1964 – und summierte die theoretischen und analytischen Ergebnisse in der *Theorie des Erzählens* von 1979, die er seitdem in mehreren Neuauflagen, auf Anregungen und Kritik der internationalen Erzählforschung reagierend, im Detail novelliert und kommentiert hat. Vor allem die Konzepte Auktoriale und Personale Erzählsituation, Reflektor- versus Erzählermodus, wie auch die analytische Relevanz der epischen Darstellungsform der Erlebten Rede sind zum festen Bestandteil der Erzähltextanalyse geworden. Dies ist nicht zuletzt dem Umstand zu verdanken, dass die genannten Konzepte nicht immer in Stanzels Sinne benutzt werden und auch in hybride analytische Entwürfe Eingang gefunden haben, etwa in Jochen Vogts Kombination der narratologischen Typologien von Stanzel einerseits und von Gérard Genette, einem seiner prominentesten Kritiker, andererseits. Die »weite Akzeptanz in der lit.wissenschaftlichen Forschung und Lehre« wird mit der »Praktikabilität der an zahlreichen Beispielen aus der Erzähllit. entwickelten Kategorien St.s« erklärt (so im Stanzel-Artikel in A. Nünnings

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie von 1998). Die Praktikabilität meint freilich nicht die eben erwähnte Möglichkeit der Entlehnung für narratologische Werkzeugkästen, sondern Stanzels genuines Gesamtkonzept, dessen Benutzerfreundlichkeit vor allem auf den Typenkreis und die ›Dynamisierung der Erzählsituation‹ zurückgehen dürfte. Ausgehend von einer phänomenologisch ausgerichteten Rekonstruktion typischer Erzählkonstellationen entwickelte Stanzel ein kreisförmiges Modell, das sowohl eine typologische Gesamtschau aller Möglichkeiten des Erzählens im Hinblick auf drei Grundkategorien, als auch eine für die Interpretation erhellende Ortsbestimmung konkreter Texte oder gar Textpassagen innerhalb des stufenlosen Formkontinuums ermöglicht. Die drei Konstituenten des Kreises (Person, Perspektive, Modus) wurden dem strukturalistischen Hang zu binären Oppositionen insofern angepasst, als ihnen jeweils eine kategoriale Opposition unterlegt wird (Ich-Bezug vs. Er-Bezug; innen vs. außen; Erzähler vs. Reflektor). Trotz kontroverser Diskussion in der Erzählforschung vor allem der 1980er Jahre erfreute und erfreut sich das Modell einer breiten, oft eklektischen Anwendung. Kurz: Stanzel gehört zu den Klassikern der Erzählforschung in deren Gründungsphase während der Nachkriegszeit und in der anschließenden strukturalistischen Phase. Zumindest in einer deutschsprachigen Anthologie erzähltheoretischer Klassiker des 20. Jahrhunderts ist dieser Literaturwissenschaftler eine feste Größe – dokumentiert u.a. in der Anthologie *Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart* von Karl Wagner (2001, neueste Aufl. 2015), wo Stanzel neben Theodor W. Adorno, Karlheinz Stierle, Wolfgang Iser und Heimito von Doderer den deutschsprachigen Beitrag zur Erzähltheorie im weiteren Sinne repräsentiert.

Was bringt nun der Rückblick des Autors auf die »Erfolgsgeschichte einer Triade« (Untertitel)? Für die Literaturwissenschaft nicht viel Neues; das wenige Neue und das lustvoll variierte Alte sind aber pointiert auf anregende Art und Weise, die vom Verfasser in augenzwinkernden programmatischen Volten ausführlich reflektiert wird:

> Dieser Text soll, soweit das möglich ist, dokumentieren, inwiefern sich die kognitiven wie auch assoziativen Funktionen des Gehirns des Nonagenariers des Jahres 2015 von dem des dreißigjährigen Verfassers der *Typischen Erzählsituationen* von 1955 unterscheiden. Dafür liefern Anlage und Aufbau des Werkes, Auswahl der Themen, Respektierung/Nichtrespektierung der fachwissenschaftlichen Konventionen, Umfang und Zielrichtung des zeitkritischen Inhalts usw. usw. reichlich Anschauungsmaterial. (S. 13)

Die Leser vom Fach dürfte freilich weniger der respektable Stand der »kognitiven Plastizität« (S. 12) im hohen Alter, wohl aber Diskurs und Habitus eines betagten Literaturwissenschaftlers bei seinem Rückblick auf

eine wissenschaftliche Karriere interessieren, die von der ›Stunde Null‹ bis zum Internet-Zeitalter reicht. Die Anlage des Buches soll erklärtermaßen jene ›kreative Entropie‹ dokumentieren, die sich aus der Fülle der Lebenserfahrung bei gleichzeitigem Wegfall des institutionellen Imperativs zur Einhaltung diskursiver und medialer Grenzen ergeben kann. Insofern ist der gewollt hybride und anekdotische Charakter des Bandes sehr wohl altersbedingt – dokumentiert er doch die Freiheit des Emeritierten zur Missachtung der oben genannten Grenzen, deren Hinnahme und theoretische Reflexion einst Grundvoraussetzung der eigenen akademischen Karriere gewesen sein musste. Der Fokus des Bandes ist ein wissenschaftsbiographischer: zentriert im subjektiven Blick auf die Entstehungs-, Wandlungs- und Wirkungsgeschichte eines theoretischen Bauwerks, das hier greifbar wird als Lebenswerk im wörtlichen Sinne, da die Trennung der sozialen Sphären – private vs. wissenschaftliche Existenz – aufgegeben werden kann. So wird der Band mit Abbildungen von Stanzels »Morschplastik-Skulpturen« aus Kastanienholz illustriert, die Parallelen zur Entstehungsgeschichte des Typenkreises und der Wirkungslogik narrativer Perspektive aufweisen sollen; und die Rezeptionsgeschichte von Stanzels Erzähltheorie wird unter anderem durch das Prisma proto-literarischer Verarbeitung durch den Autor ›dokumentiert‹, nämlich in Form von Zitat-Collagen (»Found Poems«) aus positiven und negativen Rezensionen.

Die Festschrift kann als konsequente Fortsetzung und Abrundung jenes Ausbauverfahrens gesehen werden, das Stanzel in der jahrzehntelangen Dauerverteidigung und Nachjustierung seiner Erzähltheorie betrieben hat. Die Komposition des Bandes zeichnet die Entstehungs- und Entfaltungsgeschichte dieser Theorie noch einmal nach, wobei die weitgehend bekannten Kontexte, Etappen und Positionen (vgl. zuletzt: *Welt als Text. Grundbegriffe der Interpretation*, 2011; *Verlust einer Jugend. Rückschau eines Neunzigjährigen auf Krieg und Gefangenschaft*, 2013) rekapituliert, kommentiert, zusammengefasst oder erweitert werden. Auf die ausgedehnte ›Innenperspektive‹ folgt am Ende des Bandes die ›Außenperspektive‹: Gratulationsadressen von FachkollegInnen und die Laudatio zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Marburg (2015).

Der Rückblick auf die biographischen, institutionellen und fachgeschichtlichen Umstände zwischen 1945 und 1962 (Kriegsgefangenschaft in Kanada, Studium in Graz und Harvard, Lehrtätigkeit in Göttingen und Erlangen), sowie auf die literaturwissenschaftlichen und anderen Anreize (R. Wellek, L. Trilling, Kinsey-Report, E. M. Forster, P. Lubbock) für die eigene frühe Theoriebildung, ist ein wertvoller Beitrag zur Wissenschafts- und Ideengeschichte, der einmal mehr die Ergiebigkeit von Transfer- und

Netzwerkforschung für die Rekonstruktion intellektueller Entwicklungen unter Beweis stellt. Auf die Vorgeschichte folgt die »Erfolgsgeschichte« der Stanzelschen Erzähltheorie, deren Rekapitulation um die wichtigsten Anregungen und Kontroversen gruppiert ist, vom Autor auf den neuesten kritisch-polemischen Stand gebracht. Es geht vor allem, in drei getrennten Kapiteln, um den ›berühmt-berüchtigten Typenkreis‹ (passim, nach einem Urteil der Kritik), die typischen Erzählsituationen in James Joyces *Ulysses* und das Phänomen der Erlebten Rede; daneben um Einzelfragen wie die Unterscheidung von Perspektivismus und Aperspektivismus oder die typischen Erzählsituationen in der Darstellung von Sex.

Die besondere Dynamik autobiographischer Rückblicke – auch dies eine im Umfeld der ›klassischen‹ Erzähltextanalyse geschärfte Erkenntnis – ergibt sich aus der subjektiv konturierten Differenz zwischen ›erzählter Zeit‹ und ›Erzählzeit‹, zwischen ›damals‹ und ›heute‹ im Spannungsverhältnis von persönlichem Reifungsprozess, lebensweltlichem Wandel und Parametern der narrativen Selbstreflexion. Das dramatische Tempo der lebensweltlichen Veränderungen in der Moderne lässt die Anpassungsleistung des Individuums zur Gretchenfrage, die kulturkritische Klage zum autobiographischen Topos werden. Stanzels Verhältnis zur ›erzählten Zeit‹, die in der versunkenen Epoche akademischer Vollbeschäftigung, prädigitaler Medien und ›klassischer‹ Narratologie‹ ansetzt, ist aufs Ganze gesehen keineswegs larmoyant; seine Perspektive ist die eines gewitzten und engagierten Beobachters der wissenschaftlichen und lebensweltlichen Entwicklung. Die ›Erzählgegenwart‹ weckt freilich auch die »große Sorge, dass dieses [zeitgenössische] Publikum das Sensorium für die Wahrnehmung der sprachlichen, stilistischen, narrativen Minimalismen […] angesichts der ständigen massiven Reizüberflutung durch die elektronischen Medien verlieren werde« (S. 154). In welchem Maße die Feststellung eines angeblichen sensorischen Niedergangs einen Reflex auf die Verlagerung der Forschungsinteressen darstellt und somit evtl. auch mit der Skepsis des ›Klassikers‹ gegenüber der ›postklassischen Narratologie‹ und ihrem Anspruch auf gesellschaftskritische und kulturwissenschaftliche Erweiterung der Perspektive zusammenhängt, sei dahingestellt. Eine andere Klage stellt die von der Langzeiterinnerung profitierende Treffsicherheit von Stanzels Zeitkritik eindeutiger unter Beweis: jene über die »Totalanglisierung des anglistischen Diskurses« (S. 155), den Sonderfall einer fächerübergreifenden Entwicklung. – Fazit: Der Grazer Erzählforscher und Imagologe F. K. Stanzel hat ein facettenreiches Einzelporträt des Homo academicus austriacus vorgelegt.

BIBLIOGRAFIE

Blaženka Klemar Bubić | Filozofski fakultet u Zagrebu, bklemar@ffzg.hr

Bibliografie der Zeitschrift »Zagreber Germanistische Beiträge«: 25 Jahre (1992–2016)

Die Bibliografie der ersten 25 Jahre der Zeitschrift »Zagreber Germanistische Beiträge« erfasst alle publizierten Texte (Aufsätze, Berichte, Besprechungen) der Jahrgänge 1 (1992) bis 25 (2016) sowie der Beihefte 1 (1992) bis 9 (2009). Insgesamt sind dies mehr als 630 bibliografische Einheiten und mehr als 260 Autorinnen und Autoren.

Das Jubiläum ist der äußere Anlass für die Entstehung dieser Bibliografie. Ein objektiver Bedarf nach der Erfassung aller bibliografischen Daten an einer Stelle ergibt sich aus dem Umstand, dass die Online-Bestände der Zeitschrift noch nicht zentral archiviert worden sind. Digitalisate der frühen Jahrgänge sind in der Central and Eastern European Online Library zugänglich (C.E.E.O.L., vgl. <http://www.ceeol.com>). Ab Jahrgang 20 (2011) sind alle Beiträge frei zugänglich im Onlinearchiv wissenschaftlicher Zeitschriften *Hrčak* (vgl. <http://hrcak.srce.hr/zgb>).

Die Bibliografie wurde de visu verfasst, d.h. die Titel der Texte folgen der Druckfassung der Zeitschrift. Die Ordnung folgt der alphabetischen Reihenfolge nach dem Namen des Verfassers. Auch die Namen wurden aus der Druckfassung übernommen, mit Verweisen auf Texte, die unter anderem Namen des gleichen Autors bzw. der gleichen Autorin veröffentlicht wurden. Die Bibliografie erfasst alle Themen der Beihefte und alle Rubriken der Zeitschrift (bis 2014 waren dies vor allem: **Literaturwissenschaft, **Sprachwissenschaft, **Fachdidaktik, **Kulturgeschichte, **Besprechungen, **Tagungen, **Berichte). Ab 2015 gibt es neben den neu eingeführten Themenschwerpunkten der Zeitschrift (Jg. 24 (2015): *Kontext: südöstliches Europa; Jg. 25 (2016): *Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen) nur noch die Rubriken **Varia (wissenschaftliche Beiträge außerhalb des Themenschwerpunkts), **Besprechungen und **Berichte.

Offensichtliche Fehler in der Rechtschreibung, Nummerierung u.a. wurden bei der Erstellung der Bibliografie stillschweigend getilgt.

A

1. AISTLEITNER, Judith: À la recherche… des identités juives multiples (Daniel Baric, Tristan Coignard, Gaëlle Vassogne (Hgg.): Identités juives en Europe centrale. Des Lumières à l´entre-deux-guerres. Tours: Presses Universitaires Franoçis-Rabelais 2014). 24 (2015), S. 297–301.
   ** Besprechungen
2. ANĐEL, Maja; Marija Lütze-Miculinić; Ivana Dolović: Vernetzung von präpositionalen Bedeutungen im mentalen Lexikon kroatischer Deutsch und Englisch lernender Jugendlicher. 20 (2011), S. 165–182.
   ** Sprachwissenschaft
3. ASPETSBERGER, Friedbert: Jugend*kriminalität*: Erinnerungen an Zdenko Škreb. 13 (2004), S. 25–34.
   * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
4. ASPETSBERGER, Friedbert. Zu Johannes Mario Simmels »barocken« Schemata. Beiheft 5 (1999), S. 377–392.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
5. AUST, Hugo: Geschichte als erinnernde Wiederholung: Leo Perutz' *Die dritte Kugel*. 17 (2008), S. 3–12.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts
6. AUST, Hugo. Vom Nutzen des historischen Romans für das zwanzigste Jahrhundert. Beiheft 8 (2004), S. 21–32.
   * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts

B

7. BABIĆ, Josip: Zdenko Škrebs Grillparzerstudie oder Versuch einer werkimmanenten Dichtermonographie. 13 (2004), S. 79–93.
   * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
8. BABIĆ, Josip: Zur Rezeption Robert Musils in Kroatien. Beiheft 9 (2006), S. 195–205.
   * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
   ** Literatur
9. BALME, Christopher; Bückle Yvonne: Metamorphosen einer Tänzerin. Loïe Fuller und der Stilpluralismus der Jahrhundertwende. Beiheft 5 (1999), S. 221–241.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
10. BALME, Christopher: Regionalität, Modernität und Theatralität. Zur Theaterkultur in München um 1900. 3 (1994), S. 13–23.
    ** Literaturwissenschaft
11. BALZER, Bernd: Der Löwenbändiger. Goethes Einfluss auf die deutsche Novelle. 18 (2009), S. 245–255.
    ** Literaturwissenschaft
12. BARCHA, Jamil George: »Lyrik nach Auschwitz?« Aspekte der österreichischen Nachkriegsliteratur bis Mitte der neunziger Jahre. 9 (2000), S. 31–44.
    ** Literaturwissenschaft

13. BARIC, Daniel: Auf der Suche nach einer vergessenen österreichischen Literatur in Kroatien. *Das Schwarze Kreuz auf Medvedgrad* von Joseph Schweigert. Beiheft 9 (2006), S. 123–130.
    * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
    ** Literatur
14. BARIC, Daniel. Die deutsche Sprache in Kroatien von 1815 bis 1848. Ergebnisse einer interkulturellen Untersuchung. 14 (2005), S. 237–249.
    ** Kulturgeschichte
15. BARTSCH, Kurt: »Anschluss« an den Dadaismus. Einige Anmerkungen zu Raoul Hausmann. Beiheft 3 (1996), S. 41–63.
    * Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995
16. BARTSCH, Kurt: Erzählen nach Auschwitz (Nicole Rosenberger: *Poetik des Ungefügten. Zur Darstellung von Krieg und Verfolgung in Ilse Aichingers Roman »Die größere Hoffnung«,* Braunmüller Verlag, Wien 1998). 10 (2001), S. 171–173.
    ** Besprechungen
17. BARTSCH, Kurt: Zum Problem des Dokumentarischen in der deutschsprachigen Literatur seit den 1960er Jahren, speziell im Drama. 12 (2003), S. 25–40.
    ** Literaturwissenschaft
18. BATUŠIĆ, Nikola: Erinnerungen an den Professor. 13 (2004), S. 7–13.
    * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
19. BAUER, Matthias: Helden mit und ohne Alibi. Goethes Romanwerk im Spiegel von Bachtins Ästhetik. 12 (2003), S. 1–23.
    ** Literaturwissenschaft
20. BAUER, Matthias: Subversive Supplemente in Detlef Opitz' *Klio, ein Wirbel um L.* Der historische Roman zwischen Geschichtsklitterung und Dekonstruktion. Beiheft 8 (2004), S. 313–330.
    * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
21. BAUR, Uwe: Friedrich von Gagern und die Südslawen. 11 (2002), S. 141–156.
    * Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
22. BAUR, Uwe: *Superman – Asterix.* Mythisierte Körperbilder im seriellen Comic. 13 (2004), S. 149–158.
    * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
23. BERGER, Albert: »Das alte Haus der Sprache«. Traditionssprache und Sprachinnovation in der österreichischen Lyrik seit 1945. Beiheft 3 (1996), S. 5–18.
    * Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995
24. BERGER, Albert: Josef Weinheber zwischen Otto Weininger, Karl Kraus und Adolf Hitler. Krämpfe einer virilen Ästhetik der Sprachkunst in der nationalsozialistischen Ära. Beiheft 5 (1999), S. 285–308.
    * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
25. BERGER, Herbert: Paradies, verloren oder verlogen? Anmerkungen zu dem Roman *Die Streiche des Junkers Marius* von Roda Roda als Filmstoff. Beiheft 4 (1996), S. 93–95.
    * Roda Roda

26. BERKEC, Silvija: Ein neues Handbuch zur deutschen Sprachgeschichte (Tomislav Talanga: *Einführung in die Geschichte der deutschen Sprache. Mit Lektüretexten vom 8. bis zum 18. Jh.* Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek 2006). 15 (2006), S. 236–265.
    ** Besprechungen
27. BERMBACH, Udo: Utopischer Minimalismus. Von der Utopie zur utopischen Intention. Beiheft 1 (1993), S. 95–107.
    * Utopie und Krise
28. BIĆANIĆ, Sonia: Remembering Zdenko. 13 (2004), S. 15–16.
    * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
29. BIRK, Matjaž: »Der Spanier zuerst ein Kloster« – »der Franzose ein Theater«. Zur medialen Inszenierung Spaniens und Frankreichs im slowenisch-österreichischen Kulturraum der Habsburgermonarchie. 21 (2012), S. 247–260.
    ** Literaturwissenschaft/ Kulturwissenschaft
30. BIRK, Matjaž: Panslawistische und illyrische Kulturideologie in der Laibacher Literaturpublizistik des Vormärz. 10 (2001), S. 137–151.
    ** Kulturgeschichte
31. BLAGUS, Monika: Kroatisch-deutsches Religionswörterbuch (Pavao Mikić, Mirko Gojmerac: *Hrvatsko-njemački religijski rječnik*. *Religionswörterbuch Kroatisch-Deutsch*, Naklada Slap, Jastrebarsko 2011). 21 (2012), S. 377–379.
    ** Besprechungen
32. BLAIĆ, Ana-Marija: Kroatien in Argentinien: Sprachbiographien und sprachliche Interferenzen. Beiheft 7 (2004), S. 193–203.
    * Sprachkontakte und Reflexion
33. BLAŽEVIĆ Nevenka; Nikolina Vaić: Anglizismen im Sportteil der deutschen und kroatischen Tageszeitungen. 19 (2010), S. 121–147.
    ** Sprachwissenschaft
34. BLAŽEVIĆ, Nevenka: Gebrauchstexte (Nada Ivanetić: *Uporabni tekstovi*. Zavod za lingvistiku/FF Press, Zagreb 2003). 14 (2005), S. 269–270.
    ** Rezensionen
35. BLAŽEVIĆ, Nevenka: Leistungen der Funktionsverbgefüge in deutschen Geschäftsbriefen im Tourismus. 8 (1999), S. 143–160.
    ** Sprachwissenschaft
36. BLAŽEVIĆ, Nevenka: Mitteilungsgrammatik im Unterricht. Deutsch als Fachsprache im Tourismus. 14 (2005), S. 215–235.
    ** Fachdidaktik
37. BLAŽEVIĆ, Nevenka: Sprechintentionen und ihre Versprachlichungsmöglichkeiten. Kommunikationssituationen im Restaurant. 9 (2000), S. 207–220.
    ** Fachdidaktik
38. BOBINAC, Marijan: »Hin- und herkippen der Zeit«. Zur Inszenierung der neueren kroatischen Geschichte in Norbert Gstreins Roman *Die Winter im* Süden. 18 (2009), S. 175–195.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)

39. BOBINAC, Marijan: »Kobold« – ein österreichisches Witzblatt aus der Vormärzzeit (Der Kobold. Herausgerissene Blätter aus seinem Album. Heft 1 und 2 (1846–1847). Redigiert von Friedrich Kaiser und herausgegeben von Johann Höfelich. Neu herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Jeanne Benay. Georg olms verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1995). 5 (1996), S. 217–219.
   ** Besprechungen
40. BOBINAC, Marijan: »Wir sind keine Verehrer der Wiener Posse«. Zur Rolle der Wiener Volkstheatertexte in den Anfängen des kroatischen Nationaltheaters. Beiheft 6 (2001), S. 19–53.
   * Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
41. BOBINAC, Marijan: Am Herzen erblindet. Zur Inszenierung der Geschichte in Julia Francks Roman *Die Mittagsfrau*. 21 (2012), S. 145–164.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)
42. BOBINAC, Marijan: Bancbanus – ungarisch, österreichisch, kroatisch. Zur Inszenierung eines umstrittenen historischen Stoffes im 19. Jahrhundert. 24 (2015), S. 107–126.
   * Kontext: südöstliches Europa
43. BOBINAC, Marijan: Begehrt, verschwiegen, verabscheut. August von Kotzebue auf der kroatischen Bühne. 15 (2006), S. 15–52.
   ** Literaturwissenschaft
44. BOBINAC, Marijan: Das Geschichtsbild in Turrinis Stücken seit 1980. Beiheft 2 (1994), S. 69–78.
   * Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980
45. BOBINAC, Marijan: Das Wiener Volksteather: Zwischen Massenunterhaltung und ambitioniertem Drama (Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater,* 3., neubearbeitete Auflage, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997). 7 (1998), S. 183–186.
   ** Besprechungen
46. BOBINAC, Marijan: Der Bockerer und der Herr Karl. Das österreichische Volksstück in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten. 1 (1992), S. 53–64.
47. BOBINAC, Marijan: Der Fall Weinheber (Albert Berger: *Joseph Weinheber (1892–1945). Leben und Werk – Leben im Werk,* Otto Müller Verlag, Salzburg – Wien 1999). 8 (1999), S. 191–194.
   ** Besprechungen
48. BOBINAC, Marijan: Der Ingenieur zwischen Chaos und Ordnung. Zu Arnolt Bronnens *Anarchie in Sillian* und Ödön von Horváths *Die Bergbahn*. Beiheft 5 (1999), S. 335–354.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
49. BOBINAC, Marijan: Deutsche Sprache, kroatische Identität (Daniel Baric: *Langue allemande, identité croate. Au fondement d'un particularisme culturel*. Armand Colin, Paris 2013). 22 (2013), S. 111–114.
   ** Besprechungen
50. BOBINAC, Marijan: Deutschsprachiger Jugendstil aus Kroatien – Tito Strozzis *Die trauernde Cascade*. 2 (1993), S. 89–98.
   ** Literaturwissenschaft

51. BOBINAC, Marijan: Die Haberer treib'n in's Haberfeld. Zu einem wichtigen Motiv im bayrischen Volksstück von Arthur Müller bis Ludwig Thoma. 3 (1994), S. 25–46.
    ** Literaturwissenschaft
52. BOBINAC, Marijan: Döblin dekonstruiert (Urlich Dronske: *Tödliche Präsens/zen. Über die Philosophie des Literarischen bei Alfred Döblin*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1998). 7 (1998), S. 196–198.
    ** Besprechungen
53. BOBINAC, Marijan: Dossier über Gstrein (Kurt Barsch – Gerhard Fuchs (Hg.): *Norbert Gstrein*, Literaturverlag Droschl, Graz 2006, 246 S.). 16 (2007), S. 205–207.
    ** Besprechungen
54. BOBINAC, Marijan: Eine experimentell Biographie (Friedbert Aspetsberger: *»arnolt bronnen«. Biographie*, Bohlau Verlag, Wien – Köln – Weimar 1995). 4 (1995), S. 157–159.
    ** Besprechungen
55. BOBINAC, Marijan: Eine neue Geschichte der deutschen Kultur (Viktor Žmegač: *Od Bacha do Bauhausa. Povijest njemačke kulture (Von Bach bis Bauhaus. Geschichte der deutschen Kultur)*, Matica hrvatska, Zagreb 2007). 16 (2007), S. 188–189.
    ** Besprechungen
56. *BOBINAC, Marijan: Endlich ein Horváth-Handbuch (Kurt Bartsch: Ödön von Horváth, Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 2000).* 9 (2000), S. 241–245.
    ** Besprechungen
57. BOBINAC, Marijan: Für den kleinen Mann muß endlich etwas geschehen! Zum österreichischen Volksstück der Jahrhundertwende. 5 (1996), S. 77–128.
    ** Literaturwissenschaft
58. BOBINAC, Marijan: Gaismair – Hofer – Jeanne d'Arc. Zur Figur des scheiternden Rebellen im historischen Volksstück um 1900 und um 2000. Beiheft 8 (2004), S. 101–122.
    * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
59. BOBINAC, Marijan: Hofmannsthal zwischen Historismus und Moderne (Jacques le Rider: *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*. Aus dem Französischen von Leopold Federmair. Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar 1997). 6 (1997), S. 213–218.
    ** Besprechungen
60. BOBINAC, Marijan: Jakob und Hanno. Unbehagen in der Lateinstunde. 13 (2004), S. 203–216.
    * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
61. BOBINAC, Marijan: Komplex Österreich (Wolfgang Müller-Funk: *Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur*, Sonderzahl, Wien 2009). 18 (2009), S. 419–421.
    ** Besprechungen
62. BOBINAC, Marijan: Lebensarten der Melancholie und verzweifelter Aktivismus (Selbst)Inszenierungen der Altachtundsechziger in Uwe Timms Roman *Rot*. 17 (2008), S. 103–114.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts

63. BOBINAC, Marijan: Literatur ›von oben‹, Literatur ›von unten‹ (Marc Lachenys: Littérature *»d'en haut«, littérature »d'en bas«?* La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy. Berlin: Frank & Timme 2016). 25 (2016), S. 337–340.
   ** Besprechungen und Berichte
64. BOBINAC, Marijan: Mit dem Dichten gegen das Dichten arbeiten. Das Geschichtsbild in Marcel Beyers Roman *Kaltenburg*. 20 (2011), S. 115–131.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (III)
65. BOBINAC, Marijan: Österreich – das Land der Satire (Jeanne Benay – Gerald Stieg (Hg.): *Österreich (1945–2000). Das Land der Satire*, Peter Lang Verlag, Bern etc. 2002). 11 (2002), S. 298–300.
   ** Besprechungen
66. BOBINAC, Marijan: Persiflage oder Verherrlichung des k.u.k. Heerführers Conrad von Hötzendorf? Die Polemik um Miroslav Krležas Zeitungstext *Barun Konrad* (1915). 25 (2016), S. 119–138.
   * Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
67. BOBINAC, Marijan: Postjugoslawische Kriege und Literatur (Boris Previšić *Literatur topographiert. Der Balkan und die postjugoslawischen Kriege im Fadenkreuz des Erzählens.* Berlin: Kadmos 2014). 23 (2014), S. 140–143.
   ** Besprechungen
68. BOBINAC, Marijan: Schrecken der Kindheit und ewige Beziehungskisten. Zur Lyrik Peter Turrinis. Beiheft 3 (1996), S. 153–163.
   * Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995
69. BOBINAC, Marijan: Sealsfields *Austria* im neuen Licht (Charles Sealsfield-Karl Postl: *Austria as It Is: or Sketches of Continental Courts, by an Eye-Witness. London 1828. Österreich, wie es ist oder Skizzen von Fürstenhöfen des Kontinents. Wien 1919.* Eine kommentierte Textedition, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Primus-Heinz Kucher, Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar 1994). 3 (1994), S. 147–150.
   ** Besprechungen
70. BOBINAC, Marijan: Theodor Körner im kroatischen Theater. 11 (2002), S. 59–96.
   * Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
71. BOBINAC, Marijan: Überlebensstrategien. Zum österreichischen Volksstück der Nachkriegszeit: Ulrich Becher, Fritz Kortner und Arnolt Bronnen. 9 (2000), S. 45–65.
   ** Literaturwissenschaft
72. BOBINAC, Marijan: Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. Zu den Widersprüchen der österreichisch-kroatischen Literaturbeziehungen im 19. Jahrhundert. Beiheft 9 (2006) S. 89–98.
   * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
   ** Literatur
73. BOBINAC, Marijan: Ungleichzeitigkeit der österreichischen Prosa (Primus-Heinz Kucher: *Ungleichzeitige/verspätete Moderne. Prosaformen in der österreichischen Literatur 1820–1880*, A. Francke Verlag, Tübingen – Basel 2002). 11 (2002), S. 280–283.
   ** Besprechungen

74. BOHNEN, Klaus: Ein Kulturvermittler der Jahrhundertwende. Georg Brandes in seiner deutschen Korrespondenz. Beiheft 5 (1999) S. 205–219.
    * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
75. BORCHMEYER, Dieter: Heinrich Heine und sein abtrünniger Adept: Richard Wagner. Beiheft 5 (1999), S. 53–71.
    * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
76. BORCHMEYER, Dieter: Mythos: 1800–1900–2000. 6 (1997), S. 1–12.
    ** Literaturwissenschaft
77. BOSNAR-VALKOVIĆ, Brigita: Morphologische und semantische Analyse. Der Komposita mit verbalem erstem Glied in diachronicher Sicht. 10 (2001), S. 59–70.
    ** Sprachwissenschaft
78. BOURKE, Eoin: Felix Mitterers Volksstück *Kein Platz für Idioten*. 7 (1998), S. 39–50.
    ** Literaturwissenschaft
79. BRACONNIER, Charel: »Die Vergangenheit gärte und blubberte bei uns hinter jeder Tür und jedem Vorhang.«. Prager Geschichte(n) und Erinnerung in Jan Faktors *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*. 21 (2012), S. 221–243.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)
80. BRAČIĆ, Stojan: Zu einigen kommunikativen und funktionalistischen Aspekten von Redewiedergabe. 3 (1994), S. 97–107.
    ** Sprachwissenschaft
81. BRANDTNER, Andreas; Werner Michler: Österreichisch-slowenische Literaturbeziehungen. 7 (1998), S. 169–171.
    ** Projekte – Tagungen
82. BRANDTNER, Andreas: Digitale Medien, analoge Speicher, hybride Bibliotheken. Nachrichten aus der bibliothekarischen und (literatur-)archivarischen Praxis. Beiheft 9 (2006), S. 347–351.
    * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
    ** Medienwandel
83. BRDAR-SZABÓ, Rita: Objektivität und Subjektivität im erlebten Raum (Paul Michel (Hg.): *Symbolik von Ort und Raum*, Peter Lang: Bern u.a. 1997). 9 (2000), S. 251–255.
    ** Besprechungen
84. BREUER, Ingo: »Kammerspiele im Nirgendwo«. Geschichte(n) in Judith Schalanskys *Atlas der* abgelegenen *Inseln*. 21 (2012), S. 181–199.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)
85. BREUER, Ingo: »Make a jazz noise here«. Jazzgeschichte(n) in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – eine Skizze. 20 (2011), S. 59–72.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (III)
86. BREUER, Ingo:. Das Geschichtsdrama nach dem Ende des Geschichtsdramas. Über einige Stücke Elfriede Jelineks. 17 (2008), S. 79–91.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts

87. BREUER, Ingo: Historie und Metahistorizität. Bertolt Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* und das Geschichtsdrama. 18 (2009), S. 33–44.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)
88. BRIK, Matjaž: »Die wiedergewonnene Thalia«. Das deutsche Drama in Maribor (Marburg/Drau) im II. Weltkrieg. 13 (2004), S. 255–268.
    ** Kulturgeschichte
89. BRITTNACHER, Hans Richard: Barlachs dramatische Mystik. Zur Archäologie des expressionistischen Dramas *(Der Findling, Die Sündflut, Der Graf von Ratzeburg)*. 19 (2010), S. 45–64.
    ** Literaturwissenschaft
90. BRITTNACHER, Hans Richard: Das Recht vor Gericht. Ferdinand von Schirachs *Der Fall Collini* und die Tradition des Justizromans. 23 (2014), S. 1–17.
91. BRITTNACHER, Hans Richard: Der rebellische Apostel. Zur Judas-Darstellung bei Carl Sternheim und Egon Friedell. 22 (2013), S. 1–15.
92. BRITTNACHER, Hans Richard: Die Erfindung und Verabschiedung eines Zeitalters. Zur Renaissance bei Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Heinrich Mann. 20 (2011), S. 3–17.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (III)
93. BRITTNACHER, Hans Richard: Die Physiognomie des Verräters. *Der Judas des Leonardo* von Leo Perutz. 21 (2012), S. 49–73.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)
94. BROKOFF, Jürgen: Narrative Identität und ästhetisches Darstellungsverfahren in Juli Zehs Bosnientext *Die Stille ist ein Geräusch*. 23 (2014), S.19–33.
95. BÜCKLE, Yvonne; Christopher Balme: Metamorphosen einer Tänzerin. Loïe Fuller und der Stilpluralismus der Jahrhundertwende. Beiheft 5 (1999), S. 221–241.
    * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
96. BUDIMIR, Martina; Maja Häusler: Fremdsprachen in Kroatien. Eine Angebot- und Bedarfsanalyse. 18 (2009), S. 391–413.
    ** Fachdidaktik
97. BUKVIĆ, Anda: Schreiben und Kochen: Günter Grass auf kulinaristische Weise (Volker Neuhaus u. Anselm Weyer (Hg.): *Küchenzettel. Essen und Trinken im Werk von Günter Grass*. Peter Lang, Frankfurt am Main 2007). 16 (2007), S. 201–205.
    ** Besprechungen

C

98. CAR, Milka: Ein wichtiger Beitrag zur Kulturtransferforschung (Helga Mitterbauer, Katharina Scherke (Hg.): *Ent*-grenzte *Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Studien zur Moderne 22, Passagen Verlag, Wien 2005). 14 (2005), S. 260–263.
    ** Rezensionen
99. CAR, Milka; Johann Georg Lughofer; Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen. Einleitung zum Themenschwerpunkt. 25 (2016), S. 5–10.
    * Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen

100. CAR, Milka; Svjetlan Lacko Vidulić: Deutsch-südslawischer kultureller Transfer (Anetta Buras-Marciniak, Marcin Gołaszewski (Hgg.): Südslawen und die deutschsprachige Kultur. Frankfurt/M.: Peter Lang 2015). 24 (2015), S. 303–308.
    ** Besprechungen
101. CAR, Milka; Svjetlan Lacko Vidulić: Kontext: südöstliches Europa. Einleitung zum Themenschwerpunkt. 24 (2015), S. 5–10.
    * Kontext: südöstliches Europa
102. CAR, Milka: Biographische Identität in Streeruwitz' Roman *Nachwelt*. 18 (2009), S. 161–174.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)
103. CAR, Milka: Das Burgtheater in Zagreb 1928. Gastspiele als Konzept kultureller Begegnungen. Beiheft 6 (2001), S. 55–74.
    * Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
104. CAR, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. Die ›Vertreibung‹ der deutschen Schauspieler. 11 (2002), S. 97–118.
    * Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
105. CAR, Milka; Svjetlan Lacko Vidulić: Deutsch-südslawischer kultureller Transfer (Anetta Buras-Marciniak, Marcin Gołaszewski (Hgg.): Südslawen und die deutschsprachige Kultur. Frankfurt/M.: Peter Lang 2015). 24 (2015), S. 303–308.
    ** Besprechungen
106. CAR, Milka: Die Provokation in der Novelle und die Novelle als Provokation. Zur *Septembernovelle* Arnolt Bronnens. 8 (1999), S. 13–26.
    ** Literaturwissenschaft
107. CAR, Milka: Dokumentarische Methode bei Danilo Kiš und Norbert Gstrein. 20 (2011), S. 73–87.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (III)
108. CAR, Milka: Ein Lesebuch über die österreichisch-ungarnische Monarchie (Eva Philippoff (Hg.): *Die Doppelmonarchie Österreich-Ungarn. Ein politisches Lesebuch (1867–1918)*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2001). 11 (2002), S. 287–290.
    ** Besprechungen
109. CAR, Milka: Ein neues Forschungsparadigma im Diskurs um Österreich-Ungarn (Endre Hárs/Wolfgang Müller-Funk/Ursula Reber/Clemens Ruthner (Hgg.): *Zentren, Peripherien und kollektive Identitäten in Österreich-Ungarn*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel 2006). 16 (2007), S. 189–193.
    ** Besprechungen
110. CAR, Milka: Komparatistische Arbeiten von Zdenko Škreb. 13 (2004), S. 95–114.
    * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
111. CAR, Milka: Neue Studien zu Heimito von Doderers *Die erleuchteten Fenster* (Stefan Winterstein (Hg.): *»Er las nur dieses eine Buch«. Studien zu Heimito von Doderers Die erleuchteten Fenster*. Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft, Band 5, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009.) 18 (2009), S. 426–430.
    ** Rezensionen

112. CAR, Milka: Österreich–Ungarn in Christoph Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Beiheft 9 (2006), S. 265–274.
    * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
    ** Literatur
113. CAR, Milka: Porträt eines zeitgenössischen Autors (Kurt Bartsch und Verena Holler (Hgg.): *Robert Menasse*, Dossier Band 22, Literaturverlag Droschl. Graz – Wien 2004.). 14 (2005), S. 264–266.
    ** Rezensionen
114. CAR, Milka: Postimperiale Diskurse und literarische Mobilitätsforschung (Thomas Grob, Boris Previšić, Andrea Zink (Hgg.): *Erzählte Mobilität im östlichen Europa (Post-)Imperiale Räume zwischen Erfahrung und Imagination.* Tübingen: Francke Verlag 2014). 23 (2014), S. 133–139.
    ** Besprechungen
115. CAR, Milka: Stereotypenforschung zur Reiseliteratur der Frühen Neuzeit (Mirna Zeman: *Reise zu den »Illyriern«. Kroatien-Stereotype in der deutschsprachigen Reiseliteratur und Statistik (1740–1809).* Oldenburg, München 2013). 22 (2013), S. 105–110.
    ** Besprechungen
116. CAR, Milka: Zu Enzensbergers Roman *Der kurze Sommer der Anarchie*. Historischer Roman zwischen Dokumentarismus und historiographischer Metafiktion. Beiheft 8 (2004), S. 291–311.
    * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
117. CAR, Milka: Zum Status der Dokumente in Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung.* Oder »Fiction in der Ausdrucksform des Dokumentarischen«. 17 (2008), S. 27–36.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts
118. CORNEJO, Renata: »Das Kind ist der Abgott seiner Mutter, welche dem Kind dafür nur geringe Gebühr abverlangt: sein Leben«. Zum feministischen Postulat einer Ich-in-Beziehung in Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. 15 (2006), S. 157–179.
    ** Literaturwissenschaft
119. CORNEJO, Renata: »Mein Widersacher, meine Stütze«. Intertextuelle Bezüge zu Franz Kafka im Werk Libuše Moníkovás. 12 (2003), S. 59–77.
    ** Literaturwissenschaft
120. CORNEJO, Renata. Die Subjektkonstitution des weiblichen Ich in der österreichischen Prosa aus der Sicht des feministischen Poststrukturalismus. Am Beispiel der Werke von Waltraud Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart. 9 (2000), S. 89–106.
    ** Literaturwissenschaft
121. CORNEJO, Renata: In Memoriam Libuše Moníková (Bigrid Haines – Lay Marlen (ed.): *Libuše Moníková in Memoriam*, Rodopi, Amsterdam/New York 2005). 14 (2005), S. 267–269.
    ** Rezensionen
122. CSÁKY, Moritz: »Lebenskräfte in dem brodelnden Völkerchaos«. Zentraleuropa und Miroslav Krležas *Illyricum sacrum*. 24 (2015), S. 47–75.
    * Kontext: südöstliches Europa

123. CVIJOVIĆ JAVORINA, Ivana: Deutschunterricht und Germanistikstudium an der Philosophischen Fakultät in Zagreb 1876–1904. 24 (2015), S. 221–254.
   * Kontext: südöstliches Europa
124. ČIZMIĆ-HORVAT, Marina. Deutschsprachige Presse in Kroatien. Beiheft 7 (2004), S. 155–162.
   **Sprachkontakte und Reflexion

D

125. DANE, Gesa: Verskunst in »finsteren Zeiten«. Bertolt Brechts Sonette an Margarete Steffin. 20 (2011), S. 45–58.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (III)
126. DEŽELJIN, Vesna: Deutsche Lehnwörter in einem venetischen Idiom. Beiheft 7 (2004), S. 205–215.
   * Sprachkontakte und Reflexion
127. DINGELDEIN, Hannah: »Schwerttag, Kriegstag, Bluttag«. Zu Hanns Heinz Ewers' Weltkriegsroman *Vampir. Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben*. 25 (2016), S. 215–233.
   * Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
128. DOBRENOV-MAJOR, Maria; Maja Häusler: Sprachlehrerausbildung in einem multilingualen Lehr- und Lernkontext. 16 (2007), S. 161–182.
   ** Fachdidaktik
129. DOBRENOV-MAJOR, Maria: Lehrkompetenzentwicklung in Framdsprachenlehrerausbildung. 12 (2003), S. 195–207.
   ** Fachdidaktik
130. DOLOVIĆ, Ivana; Marija Lütze-Miculinić; Maja Anđel: Vernetzung von präpositionalen Bedeutungen im mentalen Lexikon kroatischer Deutsch und Englisch lernender Jugendlicher. 20 (2011), S. 165–182.
   ** Sprachwissenschaft
131. DOPPLER, Alfred: »Feuermaul« und »Froschauge«. Das Verhältnis Musils und Canettis zu Franz Werfel. Beiheft 5 (1999), S. 325–333.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
132. DRESSEL, Gert: Wissenschaft und Biographie. Beiheft 7 (2004), S. 33–71.
   * Sprachkontakte und Reflexion
133. DRONSKE, Ulrich: Geschichte als Naturzustand. Zu Döblins Roman *Wallenstein*. Beiheft 8 (2004), S. 145–155.
   * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
134. DRONSKE, Ulrich: Dichten und Dauern. Peter Handke als Lyriker. Beiheft 3 (1996), S. 85–95.
   * Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995
135. DRONSKE, Ulrich: Ästhetik der politischen Wahrnehmung. Über Peter Handkes Haltung zu den Kriegen auf dem Balkan. Beiheft 6 (2001), S. 165–177.
   * Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen

136. DRONSKE, Ulrich: Dramatisches Schweigen. Zu Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*. Beiheft 2 (1994), S. 57–67.
    * Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980
137. DRONSKE, Ulrich: Erzählen aus einem – mythischen – Guß. Zu den zeit- und sprachtheoretischen Implikationen (nicht nur) einer Erzählung Peter Handkes. 2 (1993), S. 123–131.
    ** Literaturwissenschaft
138. DRONSKE, Ulrich: Handkes Epische Spiegel. 1 (1992), S. 75–88.
139. DRONSKE, Ulrich: Heimatkunde. Zur Casanova-Figur in zwei Texten Arthur Schnitzlers. 8 (1999), S. 1–11.
    ** Literaturwissenschaft
140. DRONSKE, Ulrich: Paradoxon. Zu Handkes *Don Juan*. Beiheft 9 (2006), S. 289–297.
    * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
    ** Literatur
141. DRONSKE, Ulrich: Sprache und Gewalt. Anmerkungen zu einigen Dramen von Thomas Bernhard. 3 (1994), S. 67–76.
    ** Literaturwissenschaft
142. DRONSKE, Ulrich: Vom Rande her hör ich den Kuckuck rufen. Zur ästhetischen Heilskonstruktion bei Peter Handke. 22 (2013), S. 17–30.
143. DRONSKE, Ulrich: Zur österreichischen Lyrik der Gegenwart. 4 (1995), S. 153–155.
    ** Tagungen
144. DRONSKE, Urlich: Das Jugoslawienbild in den Texten Peter Handkes. 6 (1997), S. 69–81.
    ** Literaturwissenschaft
145. DRONSKE, Urlich: Deutsche Lyrik in den 60-er Jahren. Zur Trivialisierung einer Gattung. 10 (2001), S. 33–42.
    ** Literaturwissenschaft
146. DRONSKE, Urlich: Erzählgewalt und Naturgewalt. Zu Doderers *Die Wasserfälle von Slunj*. 11 (2002), S. 169–179.
    * Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
147. DRONSKE, Urlich: Thomas Bernhard – Eine Einschärfung. Zum Thomas Bernhard-Kongress in Berlin. 7 (1998), S. 173–174.
    ** Projekte – Tagungen
148. DUDAŠ, Boris: Das Spiel in Heinrich Bölls Romanen (1959–1974). 15 (2006), S. 137–155.
    ** Literaturwissenschaft
149. DUDAŠ, Boris: Gründungskonferenz des Südosteuropäischen Germanistenverbandes (SOEGV). 16 (2007), S. 183–184.
    ** Tagungen
150. DUDAŠ, Boris: Heinrich Bölls Werke im Lichte der Kriegsforschung. 16 (2007), S. 77–95.
    ** Literaturwissenschaft

151. DUDAŠ, Boris: Literatur aus Spielfreude. Carl Sternheims Komödien (1909–1914). 14 (2005), S. 31–49.
   ** Literaturwissenschaft
152. DUKIĆ, Davor: Die Karlstädter Zeitschrift »Der Pilger« (1841–1847). ›Provinz-Journal‹ aus imagologischer Sicht – ein Forschungsentwurf. 24 (2015), S. 149–168.
   * Kontext: südöstliches Europa
153. DÜSING, Wolfgang: Deutsche Geschichte im Spiegel von Volker Brauns Nibelungendrama. Beiheft 8 (2004), S. 331–342.
   * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
154. DÜSING, Wolfgang: Nietzsches Abhandlung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* und die Poetik des Geschichtsdramas. Beiheft 5 (1999), S. 73–91.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
155. DUSINI, Arno: Blindlings. Zum Verhältnis von Literaturtheorie und Literaturgeschichte. Beiheft 9 (2006), S. 299–307.
   * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
   ** Literatur

Đ

156. ĐORĐEVIĆ, Mira: Roda Rodas Briefe an Arthur Kutscher (1908–1939). Beiheft 4 (1996), S. 67–75.
   * Roda Roda

E

157. EDER, Angela; Peter Plener; Usha Reber: Kakanien revisited – Internet-Plattform für MOE-Forschung. 11 (2002), S. 199–207.
   * Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
158. EGGERT, Hartmut: Der multimediale Leser der Zukunft. Überlegungen, wie wir die Veränderungen der Lese- und Schriftkultur im Zeitalter der digitalen Speicher erfassen können. 16 (2007), S. 1–11.
   ** Literaturwissenschaft
159. EHETREIBER, Christian: Die *Grazer Gruppe*. 4 (1995), S. 51–69.
   ** Literaturwissenschaft
160. ENGLER, Tihomir; Thomas Möbius: *Die Hundsköpfe* – vom Lesen zum Denken. Ein Beitrag zur dekonstruktivistischen und hermeneutischen Lesart von literarischen Texten im Unterricht. 12 (2003), S. 209–230.
   ** Fachdidaktik
161. ENGLER, Tihomir: Apotropäische Funktion der Kunstwelt in Thomas Manns *Die Betrogene* und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. 18 (2009), S. 257–278.
   ** Literaturwissenschaft
162. ENGLER, Tihomir: Der stille Beobachter Thomas Mann. Überlegungen zu einem sozialrevolutionärem Aufschrei in Manns Erzählung *Gefallen*. 14 (2005), S. 15–29.
   ** Literaturwissenschaft

163. ENGLER, Tihomir: Goethes *Torrquanto Tasso* als ›Vita-Nova-Drama‹. 23 (2014), S. 83–104.
164. ENGLER, Tihomir: Imagologie respektive Xenologie. Das fremdkulturelle in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945 (*Ent-Fernungen: Fremdwahrnehmung und Kulturtransfer in der deutschsprachigen Kinderliteratur seit 1945*. Hrsg. vom Forschungsprojekt »Interkulturelle Aspekte der deutschprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945« (Universität Leipzig) unter Leitung von Ulrich Nassen, Iudicium Verlag, München 2006. Band 1. Gina Weinkauff: *Fremdwahrnehmung: zur Thematisierung kultureller Alterität in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945*. Band 2. Martina Seifert, Gina Wienkauff: *Studien zur Repräsentanz einzelner Herkunfstliteraturen*). 15 (2006), S. 251–257.
   ** Besprechungen
165. ENGLER, Tihomir: Parodistische und sinthomatische Lesart von Manns Erzählung *Wälsungenblut*. Ein Beitrag zur Problematik der Wirklichkeitsbewältigung im Frühwerk Thomas Manns. 15 (2006), S. 89–113.
   ** Literaturwissenschaft
166. ENGLER, Tihomir; Thomas Möbius: *Die Hundsköpfe* – vom Lesen zum Denken. Ein Beitrag zur dekonstruktivistischen und hermeneutischen Lesart von literarischen Texten im Unterricht. 12 (2003), S. 209–230.
   ** Fachdidaktik
167. ERNST, Peter: Einsatzmöglichkeiten des Computers bei sprachhistorischen Forschungen. Dargestellt am Projekt *Die Anfrage der frühneuhochdeutschen Schreibsprache im Wien.* 2 (1993), S. 133–149.
   ** Linguistik
168. ERSTIĆ, Marijana; Slavija Kabić: Literarische und filmische Kaspar-Hauser-Bilder. 15 (2006), S. 53–88.
   ** Literaturwissenschaft
169. ERSTIĆ, Marijana: Der Zuschauer im Spiegel. Überlegungen zur Performativität des Spiegel-Bildes am Beispiel der *Effi Briest*-Verfilmung Rainer Werner Fassbinders. 18 (2009), S. 301–319.
   ** Literaturwissenschaft
170. ERSTIĆ, Marijana: Pest und Ragusa in Heinrich von Kleists Novelle *Der Findling*. 16 (2007), S. 29–47.
   ** Literaturwissenschaft

F

171. FANTA, Walter. Was ist Computerphilologie? Beiheft 9 (2006), S. 339–346.
   * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
   ** Medienwandel
172. FRIEDRICH, Hans-Edwin: Politisch reflektierende Geschichtsdramatik im Dritten Reich. Albrecht Haushofers Römertrilogie. Beiheft 8 (2004), S. 185–215.
   * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts

173. FRÜH, Eckart: Joseph Roth, Ernst Krenek und Karl Kraus bei Einbruch der *Dritten Walpurgisnacht*. 6 (1997), S. 51–67.
** Literaturwissenschaft
FRUK, Marina s.a. ČIZMIĆ-HORVAT, Marina
174. FRUK, Marina: »Agramer Sonntagszeitung« – Das erste Anzeigenblatt im Kroatischen Pressewesen. 8 (1999), S. 161–173.
** Kulturgeschichte
175. FRUK, Marina: Der Segen der Presse – Zagreber »Croatia« (1839–1842) – eine deutschsprachige Zeitschrift für vaterländisches Interesse. 2 (1993), S. 239–252.
** Kulturgeschichte
176. FRUK, Marina: Die Illyristen als Mitarbeiter der Zeitschrift »Croatia« (1839–1842). 6 (1997), S. 185–197.
** Sprachwissenschaft
177. FUCHS, Gerhard: Von der Sozialkritik zur Gefühlsromantik? Zu den Theaterstücken Peter Turrinis. Beiheft 2 (1994), S. 79–89.
* Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980

G

178. GEHRMANN, Siegfried; Ana Petravić; Ana Šenjug-Golub: Interkulturelle Kompetenz und ihre Evaluation im Fremdsprachenunterricht – Schwerpunkt Primarstufe. 21 (2012), S. 301–327.
** Sprachwissenschaft/Sprachdidaktik
179. GEHRMANN, Siegfried; Ana Petravić: Reformvoraussetzungen und -perspektiven der Deutschlehrerbildung in Kroatien. 14 (2005), S. 191–213.
** Fachdidaktik
180. GEHRMANN, Siegfried: Welche Qualifikation für welche Zukunft? Reformen der Lehrerausbildung im Kontext von neuen Medien und Schlüsselqualifikationen. 11 (2002), S. 261–274.
** Fachdidaktik
181. GEHRMANN, Siegfried: Wie lernt der phonetische Lernanfänger in der Ausspracheschulung? Unterrischtsmethodische Folgerungen aus einer motorisch-kognitiven Grundlegung des Ausspracheerwerbs. 8 (1999), S. 37–64.
** Sprachwissenschaft
182. GERLACH, U. Henry: Aber»glaube« in Storms Schimmelreiter? Beiheft 5 (1999), S. 101– 117.
* Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
183. GERLACH, U. Henry: Helferin oder Hindernis? Die Frau in Grillparzers *König Ottoakars Glück und Ende*. 6 (1997), S. 13–28.
** Literaturwissenschaft
184. GLASER, Horst Albert: »Der grosse Krieg«. Techniken seiner Schilderung bei Marinetti und Jünger. Beiheft 5 (1999), S. 253–267.
* Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
185. GLOVACKI-BERNARDI, Zrinjka: Deutsch und Auslandsgermanistik in Mitteleuropa. Warschau, 9.–12. Oktober 1996. 5 (1996), S. 199–201.
** Tagungen

186. GLOVACKI-BERNARDI, Zrinjka: Forschungsprojekte zu deutsch/österreichisch-kroatischem Sprachkontakt. Theoretische Profilierung und ideologiekritische Positionen. Beiheft 9 (2006), S. 3–11.
    * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
    ** Sprache
187. GLOVACKI-BERNARDI, Zrinjka: Text und Titel. 1 (1992), S. 105–113.
188. GOLTSCHNIGG, Dietmar: Die »Heine-Affaire«. Ein politisches und kulturelles Phänomen der Wiener Moderne. Beiheft 5 (1999), S. 153–173.
    * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
189. GOLTSCHNIGG, Dietmar. Die Edition und Rezeption Georg Büchners durch Karl Emil Franzos. 1 (1992), S. 1–22.
190. GOLTSCHNIGG, Dietmar: Literarische Darstellungen der hessischen Revolutionsbewegungen im Vormärz. Beiheft 8 (2004), S. 45–57.
    * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
191. GOTTWALD, Herwig: Der Mythos nach der »Wende«. Christa Wolfs *Medea*. 9 (2000), S. 67–88.
    ** Literaturwissenschaft
192. GRIZELJ, Mario: Das Disparate als Form. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* als (anti-) geschichtsphilosophisches Experiment. 21 (2012), S. 23–47.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)
193. GROZDANIĆ, Gordana Dana: Ein neues Lehrbuch für kroatische Studenten (Mirko Gojmerac: *Einführung in die Linguistik*, Zavod za lingvistiku, Zagreb 1992). 2 (1993), S. 259–263.
    ** Besprechungen
194. GRUBIŠIĆ PULIŠELIĆ, Eldi; Slavija Kabić: »Ich Idiot wollte immer der Sieger sein«. Der Anti-Held Wibeau aus Ulrich Plenzdorfs Erzählung *Die neuen Leiden des jungen W.* 16 (2007), S. 49–75.
    ** Literaturwissenschaft
195. GRUBIŠIĆ PULIŠELIĆ, Eldi: Der ›häusliche Engel‹ im Spiegel der Frauenliteratur. Am Beispiel von Dragojla Jarnević und Marie von Ebner-Eschenbach. Beiheft 9 (2006), S. 131–142.
    * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
    ** Literatur
196. GRUBIŠIĆ PULIŠELIĆ, Eldi: Frauen im Krieg (Marijana Erstić, Slavija Kabić, Britta Künkel (Hgg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung? Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg.* Transcript Verlag, Bielefeld 2012). 21 (2012), S. 384–387.
    ** Besprechungen
197. GRUNTAR JERMOL, Ada: Die horizontale Gliederung der Fachsprache. Rechtssprache versus Gemeinsprache. 12 (2003), S. 137–147.
    ** Sprachwissenschaft

198. GRUNTAR JERMOL, Ada: Lässt sich Rechtssprache visualisieren? 14 (2005), S. 175–189.
** Sprachwissenschaft
199. GÜLCHER, Nina: ›Der einzige Ahne, von dem ich abzustammen bereit war‹. Genealogie und Gedächtnis in Monika Marons *Pawels Briefe*. 18 (2009), S. 131–142.
* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)
200. GÜRTLER, Christa: Von der Natur und dem Naturunschönen, von der Liebe, vom Speisen und vom Turnen. Aktuelle Tendenzen der Lyrik in Österreich. Beiheft 3 (1996), S. 139–152.
* Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995

H

201. HACKERMÜLLER, Rotraut: Roda Roda: »Ich habe gefilmt«. Beiheft 4 (1996), S. 77–91.
* Roda Roda
202. HALL, Murray G.: Roda Roda in den 30er Jahren. Beiheft 4 (1996), S. 55–66.
* Roda Roda
203. HALWACHS, Dieter: Paralinguistik –Paralanguage. Nonverbal-vokale Phänomene, ihre kommunikativen Funktionen und ihre Notation. 3 (1994), S. 77–96.
** Sprachwissenschaft
204. HÄNTZSCHEL, Günte: Untergang und Neuanfang. Zu Hans Erich Nossacks Bericht *Der Untergang*. Beiheft 5 (1999), S. 365–376.
* Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
205. HÄNTZSCHEL, Günter: Wolfgang Koeppens München – Bühne der Zeitgeschichte. Beiheft 8 (2004), S. 229–240.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
206. HANUSCHEK, Sven: »Jeder Zeuge ist ein falscher Zeuge«. Fiktion und Illusion in Marcel Beyers Roman *Flughunde* (1995). Beiheft 8 (2004), S. 387–397.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
207. HASENBICHLER, Sumeeta: Ein interkultureller Themenfilter für Deutsch als Fremdsprache. Analyse eines Themas nach interkulturellen Gesichtspunkten. Beiheft 9 (2006), S. 79–88.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Sprache
208. HÄUSLER, Maja; Karačić Geriena: Fremdsprachenunterricht in Kroatien zwischen 1992 und 2005. 15 (2006), S. 215–231.
** Fachdidaktik
209. HÄUSLER, Maja; Ljubica Kordić: Fachsprachunterricht für Juristen. 17 (2008), S. 215–231.
** Fachdidaktik
210. HÄUSLER, Maja; Maria Dobrenov-Major: Sprachlehrerausbildung in einem multilingualen Lehr- und Lernkontext. 16 (2007), S. 161–182.
** Fachdidaktik

211. HÄUSLER, Maja; Marija Lütze-Miculinić; Vita Žiborski Kovačić: Deutsch als Fremdsprache-Prüfung im Rahmen des kroatischen Zentralabiturs. 19 (2010), S. 171–188.
** Fachdidaktik
212. HÄUSLER, Maja; Martina Budimir: Fremdsprachen in Kroatien. Eine Angebot- und Bedarfsanalyse. 18 (2009), S. 391–413.
** Fachdidaktik
213. HÄUSLER, Maja: Des Soldaten Allerlei – Ein frühes DaF-Lehrwerk aus Kroatien. 1 (1992), S. 133–147.
214. HÄUSLER, Maja: Deutschunterricht in Kroatien nach der Schulreform im 18. Jahrhundert. 2 (1993), S. 223–238.
** DaF
215. HÄUSLER, Maja: Ein kroatisches DaF-Lehrwerk der Aufklärungszeit. 4 (1995), S. 115–134.
** DaF
216. HÄUSLER, Maja: Historische Sprachlehrforschung in Kroatien. 7 (1998), S. 123–140.
** Fachdidaktik
217. HÄUSLER, Maja: Kroatischer Deutschlehrerverband. 5 (1996), S. 203–208.
** Tagungen
218. HÄUSLER, Maja: Landeskunde im fremdsprachlichen Deutschunterricht. 10 (2001), S. 93–111.
** Fachdidaktik
219. HÄUSLER, Maja: Literatur im fremdsprachlichen Deutschunterricht. 11 (2002), S. 247–259.
** Fachdidaktik
220. HÄUSLER, Maja: Schreibkompetenz kroatischsprachiger Deutschlerner. 12(2003), S. 149–175.
* Fachdidaktik
221. HÄUSLER, Maja: Verstehen und Handeln im didaktischen Kontext. Zdenko Škreb als Lehrer. 13 (2004), S. 137–147.
* Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
222. HÄUSLER, Maja: Vom Bildungswert des Deutschlernens. Analyse des Lehrbuchs für Gymnasien von G. Šamšalović (1910). 6 (1997), S. 157–184.
** Sprachwissenschaft
223. HÄUSLER, Maja: Von Landessprache zu Fremdsprache. Zur Geschichte des Deutschunterrichts an kroatischen Gymnasien. 5 (1996), S. 179–197.
** DaF
224. HÄUSLER, Maja: Zur Entwicklung der Hörfertigkeit im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. 9 (2000), S. 193–205.
** Fachdidaktik
225. HILMANN, Heinz: Goethes Stella – Probleme einer Liebesutopie im 18. Jahrhundert. Beiheft 1 (1993), S. 3–19.
* Utopie und Krise
226. HLAVAČ, Jim: Zum kroatisch-englischen Sprachkontakt: Transfers und Sprachwechselerscheinungen bei kroatischsprechenden Australiern der zweiten Generation. Beiheft 7 (2004), S. 169–192.
* Sprachkontakte und Reflexion

227. HODEL, Anna. *Nema Balkana*. Zur Ringvorlesung »Les Balkans n'existent pas. Erbschaften im Südosten Europas« an der Universität Basel im Herbstsemester 2013. 22 (2013) S. 137–141.
** Berichte
228. HÖFLER, Günther A.: Sprachwitz und Abgrund. Franzobels Prosawelt. 16 (2007), S. 97–110.
** Literaturwissenschaft
229. HOLZER, Georg: Einige Aspekte des Kontakts zwischen dem Kroatischen und dem Deutschen in Österreich (mit autobiographischen Anmerkungen). Beiheft 7 (2004), S. 73–79.
* Sprachkontakte und Reflexion
230. HOLZNER, Johann: Dramaturgie der Mitleidslosigkeit. Thomas Bernhards *Theatermacher*. Beiheft 2 (1994), S. 21–26.
* Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980
231. HOLZNER, Johann: Friedensbilder in der österreichischen Exilliteratur. Über Stefan Zweig, Vicki Baum, Erst Waldinger und Theodor Kramer. 4 (1995), S. 35–50.
** Literaturwissenschaft
232. HOLZNER, Johann: Vorwort. Beiheft 3 (1996), S. 1–2.
* Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995.
233. HOLZNER, Johann: Warten auf Godot vor Wien. Eberhard Petschinkas Komödie *Cicciolina und der Papst*. Beiheft 5 (1999), S. 401–411.
* Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
234. HORCH, Hans Otto: Die unheilbar grosse Brüderkrankheit. Zum programmatischen Zeitgedicht *Das neue israelitische Hospital zu Hamburg* von Heinrich Heine. Beiheft 5 (1999), S. 41–52.
* Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
235. HORVAT, Dragutin: Zur Lyrik Ernst Jandls. Beiheft 3 (1996), S. 65–72.
* Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995
236. HORVAT, Dragutin: Arthur Schnitzler aus amerikanischer Schicht (Joseph P. Strelka (Hrsg.): *Die Seele... ist ein weites Land. Kritische Beiträge zum Werk Arthur Schnitzlers.* Peter Lang, Bern – Berlin – Frankfurt/M. – New York – paris – Wien 1997). 7 (1998), S. 193–196.
** Besprechungen
237. HORVAT, Dragutin: Auf der Spur der Vergessenen (Uwe Schütte: *Auf der Spurder Vergessenen. Gerhard Roth und seine Archive des Schweigens*. Böhlau, Wien – Köln – Weimar 1997). 6 (1997), S. 199–202.
** Besprechungen
238. HORVAT, Dragutin: Danksagung an einen lieben Menschen. 13 (2004), S. 17–20.
* Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
239. HORVAT, Dragutin: Das Märchen-Ich-Zersetz-Dich-Spiel H. C. Artmanns. Beiheft 5 (1999), S. 393–400.
* Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
240. HORVAT, Dragutin: Der Bürger und seine Bücher (Barbara Potthast: *Die verdrängte Krise. Studien zum ›inferioren‹ deutschen Roman zwischen 1750 und 1770.* Felix Meiner Verlag, Hamburg 1997). 7 (1998), S. 180–182.
** Besprechungen

241. HORVAT, Dragutin: *Der Butt* – ein historischer Roman? Beiheft 8 (2004), S. 259–268.
   * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
242. HORVAT, Dragutin: Des Kaisers abgewetzte Kleider. Diktaturen und Diktatoren bei Kästner, Dürrenmatt und Bernhard. 2 (1993), S. 111–122.
   ** Literaturwissenschaft
243. HORVAT, Dragutin: Die Wirklichkeit des Franz K. (Herwig Gottwald: *Wirklichkeit bei Kafka. Methodenkritische Untersuchungen zu ihrer Gestaltung, Funktion und Deutung anhand der Romane »Der Prozeß« und »Das Schloß«*). 5 (1996), S. 213–215.
   ** Besprechungen
244. HORVAT, Dragutin: Gernot Wolfgruber.Versuch einer Bilanz. 1 (1992), S. 65–73.
245. HORVAT, Dragutin: Herder und die Südslawen (Josip Babić: *Johann Gottfried Herder i njegove ideje u južnoslavenskome književnom i kulturno političkom kontekstu 19. stoljeća (J. G. Herder und seine Ideen im südslawischen literarischen und kulturpolitischen Kontext des 19. Jahrhunderts)*, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. Filozofski fakultet, Matica Hrvatska ogranak Osijek, Osijek 2008 (mit deutscher Zusammenfassung)). 18 (2009), S. 415–418.
   ** Rezensionen
246. HORVAT, Dragutin: In Sachen österreichische Literatur (Joseph P. Strelka: *Mitte, Maß und Mitgeflühl. Werke und Autoren der österreichischen Literaturlandschaft*. Böhlau, Wien – Köln – Weimar 1997). 6 (1997), S. 203–205.
   ** Besprechungen
247. HORVAT, Dragutin: Kleine und grosse Lebensweisheiten (Stefan H. Kaszyński: *Kleine Geschichte des österreichischen Aphorismus*, A. Francke Verlag, Tübingen – Basel 1999). 9 (2000), S. 225–230.
   ** Besprechungen
248. HORVAT, Dragutin: Literatur und Politik (*Hubert Orłowski: Literatur und Herrschaft – Herrschaft und Literatur. Zur österreichischen und deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Edward Bialek und Marek Zybura. Peter Lang, Frankfurt am Main 2000, 402 S.). 9 (2000), S. 232–235.*
   *** Besprechungen*
249. HORVAT, Dragutin: Lob des Kaffeehauses oder wie es (auch) zu einem Literatursymposion kommen kann. Beiheft 3 (1996), S. 3–4.
   * Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995
250. HORVAT, Dragutin: Milan Begović und Hugo von Hofmannsthal. 8 (1999), S. 27–36.
   ** Literaturwissenschaft
251. HORVAT, Dragutin: Nestroy unter den Burgenländischen Kroaten. Beiheft 6 (2001), S. 75–84.
   * Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
252. HORVAT, Dragutin: Noch einmal Faust (Werner Röcke (Hrsg.): *Thomas Mann, Doktor Faust 1947–1997*. Peter Lang, Bern etc. 2001). 10 (2001), S. 166–170.
   ** Besprechungen
253. HORVAT, Dragutin: Österreichische Literatur in Kroatien (I). 5 (1996), S. 13–27.
   ** Literaturwissenschaft

254. HORVAT, Dragutin: Österreichische Literatur in Kroatien (II). 6 (1997), S. 83–92.
** Literaturwissenschaft
255. HORVAT, Dragutin: Österreichische Literatur in Kroatien (III). 7 (1998), S. 51–72.
** Literaturwissenschaft
256. HORVAT, Dragutin: Österreichisch–kroatische Literaturbeziehungen – einst und jetzt. Beiheft 9 (2006), S. 99–108.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Literatur
257. HORVAT, Dragutin: Spiele mit dem Volk (Marijan Bobinac: *Otrovani zavičaj* (*Vergiftete Heimat*). Cekade, Zagreb 1991). 1 (1992), S. 185–188.
258. HORVAT, Dragutin: Zersprachlichung der Wirklichkeit – Zerwirklichung der Sprache: Werner Schwab. Beiheft 2 (1994), S. 101–106.
* Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980
259. HORVAT, Dragutin: Zur Rezeption Wilhelm Buschs in Kroatien. 11 (2002), S. 157–167.
* Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
260. HORVAT, Dragutin: Zweimal zu Zweig (Oliver Matuschek: *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2006; Stefan Zweig, Friederike Zweig: »*Wenn einen Augenblick die Wolken weichen*«. *Briefwechsel 1912–1942*. Herausgegeben von Jeffrey B. Berlin und Gert Kerschbaumer. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2006). 16 (2007), S. 194–197.
** Besprechungen
261. HORVATIĆ ČAJKO, Irena; Ana Petravić: Lernstrategien und –techniken im Kontext des Tertiärsprachenunterrichts. Eine empirische Studie zu Deutsch als L3 nach Englisch als L2. 23 (2014), S. 105–129.
262. HUDABIUNIGG, Ingrid: Zwei Europas? Miroslav Krleža als Kulturkritiker. Beiheft 9 (2006), S. 207–219.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Literatur
263. HÜLLEN, Werner: Alle Sprachen nebeneinander. Die Anfänge des Fremdsprachenunterrichts in Europa (1450–1700). 9 (2000), S. 177–192.
** Fachdidaktik
264. HUMBERT-KNITEL, Geneviève: Können Memoiren zur historischen Erinnerung beitragen? Das Beispiel von Soma Morgenstern (1890–1976). Beiheft 8 (2004), S. 171–183.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts

I

265. IVANČEVIĆ JEŽEK, Vesna: »In 2010«– ein Fehler, der keiner ist? Eine Untersuchung zur Verwendung der Präposition ›in‹ vor Jahreszahlen in der deutschen Gegenwartssprache. 21 (2012), S. 343–358.
** Sprachwissenschaft/Sprachdidaktik

266. IVANETIĆ, Nada; Ute Karlavaris-Bremer: Zu einigen kroatischen Phrasemen mit anthroponymer Komponente und ihren deutschen Entsprechungen. 5 (1996), S. 165–177.
** Sprachwissenschaft
267. IVANETIĆ, Nada: Deutsche Entlehnungen in Orubica/Slawonien. 7 (1998), S. 87–107.
** Sprachwissenschaft
268. IVANETIĆ, Nada: Germanismen in der čakavischen Mundart von Bribir. 6 (1997), S. 109–129.
** Sprachwissenschaft
269. IVANETIĆ, Nada: Lebensläufe der Bürgermeister auf Internetportalen kroatischer und deutscher Städte. 19 (2010), S. 149–169.
** Sprachwissenschaft
270. IVANETIĆ, Nada: Missbilligende Sprechakte im Kroatischen und Deutschen. 2 (1993), S. 195–210.
** Linguistik
271. IVANETIĆ, Nada: Todesanzeigen in kroatischen und deutschen Tageszeitungen. 3 (1994), S. 109–125.
** Sprachwissenschaft

J

272. JAHRAUS, Oliver: Traumlogiken des Krieges. Alexander Lernet-Holenia und der Erste Weltkrieg in der Habsburger Monarchie. 25 (2016), S.11–27.
* Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
273. JAKOBI, Carsten: Negative Utopie und Geschichtsdichtung im 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik des negativ-utopischen Romans am Beispiel von Arno Schmidts *Gelehrtenrepublik* und Paul Gurks Tuzub 37. Beiheft 8 (2004), S. 59–77.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
274. JAKOVLJEVIC, Alexander: Geschichtsschreibung als schlechte Literatur. Zum Verhältnis von Literatur, Geschichte und Wissenschaft bei Robert Musil. 18 (2009), S. 45–64.
* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II).
275. JAKOVLJEVIC, Alexander: Goethe als »Antithese« zur »deutschen These«. Isidora Sekulićs Deutschlandbild. 20 (2011), S. 19–36.
* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (III)
276. JANEŠ, Franjo: Die Verwendung von Jugendsprache im DaF-Unterricht. 21 (2012), S. 329–341.
** Sprachwissenschaft/Sprachdidaktik
277. JANEŠ, Franjo: Kroatische Touristikwerbung in deutscher Übersetzung (Mirko Gojmerac und Pavao Mikić: *Kroatische Touristikbewegung in deutscher Übersetzung*, Naklada Slap, Zagreb 2008). 17 (2008), S. 252–255.
** Rezensionen
278. JESENŠEK, Vida: Aktuelles zum Wortschatz und Wörterbuch (Hana Bergerová, Marek Schmidt, Georg Schuppener (Hgg.): *Lexikologie und Lexikografie – Aktuelle*

Entwicklungen und Herausforderungen. Themenschwerpunkt in »Aussiger Beiträge. Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre«). 23 (2014), S.144–148.
** Besprechungen

279. JOZIĆ, Ivana: Werbetexte in der Autobranche. Information, Appell, Persuasion. 16 (2007), S. 145–159.
** Sprachwissenschaft

280. JUNGMAYR, Jörg: Döblins *November 1918.* Der Satan als Schlüssel zur Deutung der revolutionären Leitfiguren Rosa, Karl und Lenin. 23 (2014), S. 35–53.

281. JURČIĆ, Monika; Aneta Stojić: Eigennamen und Wortverbindungen. 18 (2009), S. 359–372.
** Sprachwissenschaft

K

282. KABIĆ, Slavija; Eldi Grubešić Pulišelić: »Ich Idiot wollte immer der Sieger sein«. Der Anti-Held Wibeau aus Ulrich Plenzdorfs Erzählung *Die neuen Leiden des jungen W.* 16 (2007), S. 49–75.
** Literaturwissenschaft

283. KABIĆ, Slavija; Marijana Erstić: Literarische und filmische Kaspar-Hauser-Bilder. 15 (2006), S. 53–88.
** Literaturwissenschaft

284. KABIĆ, Slavija: »Einzig um den Klang meiner Muttersprache wiederzuhören«. Zur Exil- und Shoah-Lyrik von Stella Rotenberg. 14 (2005), S. 51–72.
** Literaturwissenschaft

285. KABIĆ, Slavija: Armin A. Wallas (1962–2003). 12 (2003), S. 257–258.
** In Memoriam

286. KABIĆ, Slavija: Das Literarische Tagebuch *Engelsbrücke* von Marie Luise Kaschnitz. 9 (2000), S. 1–29.
** Literaturwissenschaft

287. KABIĆ, Slavija: Die kulturpolitische und literarische Dimension der Zeit-Schrift und der Edition *Mnemosyne*. Beiheft 9 (2006), S. 243–251.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Literatur

288. KABIĆ, Slavija: Jahreskonferenz des Südosteuropäischen Germanistenverbandes (SOEGV) Zadar 2008. 17 (2008), S. 233–235.
** Tagungen

289. KABIĆ, Slavija: Max Frischs Schicksalsreise nach Dubrovnik 1933. Zu Frischs Roman *Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt*. 13 (2004), S. 229–253.
** Literaturwissenschaft

290. KABIĆ, Slavija: Vom Shtetl zur Sohah: vom Erinnern und Widerstand (*Jüdische Identitäten in Mitteleuropa. Literarische Modelle der Identitätskonstruktion.* Herausgegeben von Armin A. Wallas unter Mitwirkung von Primus-Heinz Kucher, Edgar Sallager und Johann Strutz. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2002). 12 (2003), S. 265–271.
** Besprechungen

291. KÄFER, Hahnrei Wolf: Wider den Methodenzwang. Beiheft 4 (1996), S. 17–23.
   * Roda Roda
292. KALINSKI, Alma: Das Kroatienbild bei Manès Sperber. Beiheft 6 (2001), S. 109–131.
   * Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
293. KALINSKI, Alma: Des Erzählers Leben erzählen (Mirjana Stančić: *Manès Sperber. Leben und Werk*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt/Main – Basel 2003). 12 (2003), S. 271–273.
   ** Besprechungen
294. KALINSKI, Alma: Deutsche Exilliteratur in Mexico (Marcus G. Patka: *Zu nahe der Sonne. Deutsche Schriftsteller im Exil in Mexico*, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 1999). 11 (2002), S. 297.
   ** Besprechungen
295. KALINSKI, Alma: Die Spätgeborenen (Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz.* Hrsg. von Ulrike Tanzer. Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 2001). 10 (2001), S. 160–162.
   ** Besprechungen
296. KALINSKI, Alma: Germanistischen Symposion »Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts«. 12 (2003), S. 259–260.
   ** Tagungen
297. KALINSKI, Alma: Hybridität (Helga Mitterbauer – András F. Balogh (Hrsg.): *Zentraleuropa. Ein hybrider Kommunikationsraum*, Praesens Verlag, Wien 2006). 15 (2006), S. 241–247.
   ** Besprechungen
298. KALINSKI, Alma: Kunst des Überlebens im Exil (Wolfgang Georg Fischers *Möblierte Zimmer*). Beiheft 9 (2006), S. 233–242.
   * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
   **Literatur
299. KALINSKI, Alma: Literarische Glücksproduktion (*Das glückliche Leben – und die Schwierigkeit, es darzustellen. Glückskonzeptionen in der österreichischen Literatur.* Beiträge des 14. Österreichisch-Polnischen Germanistentreffens (Salzburg 2000), hg. von Ulrike Tanzer, Eduard Beutner und Hans Höller, Zirkular, Wien 2002). 11 (2002), S. 293–296.
   ** Besprechungen
300. KALINSKI, Alma: Manès Sperber und das Nachkriegsjugoslawien. 11 (2002), S. 181–197.
   * Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
301. KALINSKI, Alma: Niemand kann unschuldig regieren. Zu einigen geschichtsphilosophischen Aspekten der Romantrilogie Manès Sperbers. Beiheft 8 (2004), S. 217–227.
   * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
302. KALINSKI, Alma: Sinn, Bedeutung und textnahes Verstehen (Tihomir Engler/Thomas Möbius (Hrsg.): *Texnahes Verstehen. Auf Fährtensuche in literarischen Texten.* Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2006). 15 (2006), S. 238–241.
   ** Besprechungen

303. KALINSKI, Alma: Zdenko Škrebs methodologische Ansätze. Die drei Fassungen seines literaturwissenschaftlichen Kompendiums *Einführung in die Literaturwissenschaft*. 13 (2004), S. 115–127.
   * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
304. KALINSKI, Alma: Zukunftaussichten der deutschen Sprache (*Zukunftschancen der deutschen Sprache in Mittel-, Südost- und Osteuropa.* Grazer »Humboldt-Kolleg« (20.–24. November 2002). Hrgs. von Dietmar Goltschnigg und Anton Schwob. Edition Praesens Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft, Wien 2004). 13 (2004), S. 311–314.
   ** Rezensionen
305. KANZOG, Klaus: »Der Kampf als inneres Erlebnis«. Der Traktat Ernst Jüngers *KriegsbriefegefallenerStudenten* und der Mythos in Luis Trenkers Film *Berge in Flammen*. Beiheft 5 (1999), S. 309–323.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
306. KAPUSTA, Danijela: Der Sprachzauber Theresia Walsers. Auf der Suche nach neuem Realitäts- und Subjektbezug. 15 (2006), S. 181–190.
   ** Literaturwissenschaft
307. KAPUSTA, Danijela: Die Dämonisierung des Weiblichen. Zu Kerstin Spechts *Das glühend Männla*. 17 (2008), S. 133–145.
   ** Literaturwissenschaft
308. KAPUSTA, Danijela: Epische Erzähltechniken in der deutschen Gegenwartsdramatik. Eine Untersuchung der gattungsauflösenden Schreibverfahren. 20 (2011), S. 139–150.
   ** Literaturwissenschaft
309. KARABALIĆ, Vladimir: *Die Gemählde* von A. W. Schlegel. 5 (1996), S. 55–75.
   ** Literaturwissenschaft
310. KARABALIĆ, Vladimir: Handlungserlebnisse. 8 (1999), S. 65–82.
   ** Sprachwissenschaft
311. KARAČIĆ, Geriena; Maja Häusler: Fremdsprachenunterricht in Kroatien zwischen 1992 und 2005. 15 (2006), S. 215–231.
   ** Fachdidaktik
312. KARAČIĆ, Geriena. 100 Jahre Deutsch als Fremdsprache in Frankreich und England (Anke Wegner: *100 Jahre Deutsch als Fremdsprache in Frankreich und England. Eine vergleichende Studie von Methoden, Inhalten und Zielen,* Iudicum, München, 1999). 9 (2000), S. 245–251.
   ** Besprechungen
313. KARAČIĆ, Geriena: Deutschunterricht in Kroatien. 10 (2001), S. 127–136.
   ** Fachdidaktik
314. KARLAVARIS-BREMER, Ute: Kein Ort Nirgends. Frauen in Alfred Döblins utopischem Roman *Berge Meere und Giganten*. 5 (1996), S. 129–137.
   ** Literaturwissenschaft
315. KARLAVARIS-BREMER, Ute: Kinderalltag in Literatur und Zeitgeschichte (Slavija Kabić: *Ein Königreich für ein Kind. Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Kurzgeschichte zwitschen 1945 und 1989*, SAXA Verlag, Köln 2007). 16 (2007), S. 207–210.
   ** Besprechungen

316. KARLAVARIS-BREMER, Ute: Ödön von Horváth-Symposium in Rijeka. 9 (2000), S. 221–224.
** Tagungen
317. KARLAVARIS-BREMER, Ute: Rosa Luxemburg in Alfred Döblins Romantetralogie *November 1918*. Beiheft 8 (2004), S. 133–143.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
318. KARLAVARIS-BREMER, Ute: Zdenko Škreb als Übersetzer. 13 (2004), S. 129–135.
* Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
319. KARLAVARIS-BREMER, Ute; Nada Ivanetić: Zu einigen kroatischen Phrasemen mit anthroponymer Komponente und ihren deutschen Entsprechungen. 5 (1996), S. 165–177.
** Sprachwissenschaft
320. KASTBERGER, Klaus: Was ist eine altösterreichisch-ungarische Mischung? Anhand Ödön von Horváths nationalen Stilisierungen. Beiheft 9 (2006), S. 183–193.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
**Literatur
321. KASZYŃSKI, Stefan H.: Modelle des österreichischen Aphorismus im Zeitalter der Moderne. Beiheft 5 (1999), S. 191–204.
* Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
322. KEGLEVIĆ, Ana; Leonard Pon: Zur Grammatikkompetenz kroatischer DaF-Lernender nach Abschluss der Mittelschule. 24 (2015), S. 277–294.
** Varia
323. KINDA BERLAKOVICH, Andrea Zorka: Deutsche Interferenzen im Burgenlandkroatischen. Beiheft 7 (2004), S. 141–154.
* Sprachkontakte und Reflexion
324. KIRCHER, Hartmut: Erlebte und erzählte Geschichte bei Uwe Timm *(Heisser Sommer, Die Entdeckung der Currywurst)*. 18 (2009), S. 87–98.
* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)
325. KIRCHMEIER, Christian: Der Journalist als Detektiv. Kischs *Der Falldes Generalstabschefs Redl* und die Reportage der Neuen Sachlichkeit. 25 (2016), S. 63–81.
* Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
326. KIRSCHSTEIN, Daniela: Erinnern nach der Erinnerung. Der Erste Weltkrieg in der Gegenwartsliteratur. 25 (2016), S. 315–328.
* Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
327. KIRSCHSTEIN, Daniela: Flucht als literatur- und kulturwissenschaftliches Problem: Albert Drachs »Unsentimentale Reise«. 24 (2015), S. 257–276.
** Varia
328. KLETTENHAMMER, Sieglinde: Wider die »verwelkte Metapher zwischen den verrosteten ethnischen Gitterstäben«. Themen und Tendenzen der Lyrik aus Südtirol seit den siebziger Jahren. Beiheft 3(1996), S. 105–137.
* Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995

329. KORDIĆ, Ljubica; Maja Häusler: Fachsprachunterricht für Juristen. 17 (2008), S. 215–231.
** Fachdidaktik
330. KOST, Jürgen: Das historische Drama des 20. Jahrhunderts zwischen Dokumentarismus und Fiktionalität – Peter Weiss und Friedrich Dürrenmatt. Überlegungen zum Gattungsbegriff des Geschichtsdramas. Beiheft 8 (2004), S. 365–385.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
331. KOŠUTA, Nataša; Aneta Stojić: Zur Abgrenzung von Mehrwortverbindungen. 21 (2012), S. 359–373.
** Sprachwissenschaft/Sprachdidaktik
332. KOVÁCS, Kálmán: Die Rezeption von Theodor Körners *Zriny* und die Konstruktion von nationalen Mythen. Beiheft 9 (2006), S. 109–122.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Literatur
333. KRAVAR, Zoran: Gehaltvoll und vielseitig (Dieter Brochmeyer: *Richard Wagner. Ahavers Wandlungen,* Insel Verlag, Frankfurt a.M. 2001). 12 (2003), S. 263–265.
** Besprechungen
334. KRAVAR, Zoran: Weltanschauliche Themen in Rilkes Spätwerk. 2 (1993), S. 65–76.
** Literaturwissenschaft
335. KRIEGLEDER, Wynfrid: Leider vergriffen. Vergessene österreichische Weltkriegsromane der Zwischenkriegszeit. 25 (2016), S. 45–62.
* Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
336. KROGOLL, Johannes: Reflexion – Utopie – Ideologie. Wandel romantischen Denkens zwischen 1795 und 1815. Beiheft 1 (1993), S. 21–38.
* Utopie und Krise
337. KROGOLL, Johannes : Tu felix Austria nube. Ehe als soziale Utopie: Vom *Rosenkavalier* zur *Arabella.* Beiheft 1 (1993), S. 65–82.
* Utopie und Krise
338. KRUHAN, Mira: DaF und Fremdsprachenunterricht in Kroatien. 4 (1995), S. 135–145.
** DaF
339. KRUSCHKOWA, Krassimira: Versuch über die Übersetzbarkeit. Peter Handke: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*. Beiheft 2 (1994), S. 49–55.
* Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980
340. KUCHER, Primus-Heinz: Charles Sealfields *Austria as it is*. Ein Literaturrätsel und Reisebericht mit europäischer Rezeption im 19. Jahrhundert. 2 (1993), S. 37–50.
** Literaturwissenschaft
341. KUCHER, Primus-Heinz: Hugo von Hofmannsthals Kriegsziel-Notizen im Kontext deutscher und österreichischer Südoststeuropa-Konzepte im Ersten Weltkrieg. 25 (2016), S. 29–44.
* Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
342. KUCHER, Primus-Heinz: Verfremdete – fremde Welten: Zu Stifters *Abdias* (1842). Beiheft 5 (1999), S. 25–39.
* Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag

343. KUČIŠ, Vlasta: Fachübersetzung als translatorische Herausforderung (Vlastimila Ptáčinková: *Theorie und Praxis des Übersetzens unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzung deutschsprachiger Fachtexte ins Tschechische.* Infothek. Verlag & Literaturwerkstatt, Wien 2008). 17 (2008), S. 255–258.
   ** Rezensionen
344. KURZ, Stephan: Indiskrete Blütenlese (Johannes Sachslehners*: Alle, alle will ich. Arthur Schnitzler und seine süßen Wiener Mädel*. Graz: Styria 2015). 25 (2016), S. 341–343.
   ** Besprechungen und Berichte
345. KURZ, Stephan: Zwischenfälle (Anna Babka, Renata Cornejo, Sandra Vlasta (Hgg.): *Begegnungen und Bewegungen: Österreichische Literaturen*. Themenschwerpunkt in »Aussiger Beiträge. Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre« 8 (2014)). 23 (2014), S. 149–155.
   ** Besprechungen
346. KURZKE, Hermann: Warum war Thomas Mann kein Dramatiker? Überlegungen im Umkreis von *Fiorenza*. 1 (1992), S. 35–43.

L

LACKO VIDULIĆ, Svjetlan s.a. Vidulić, Svjetlan

347. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan; Milka Car: Deutsch-südslawischer kultureller Transfer (Anetta Buras-Marciniak, Marcin Gołaszewski (Hgg.): Südslawen und die deutschsprachige Kultur. Frankfurt/M.: Peter Lang 2015 (Lodzer Arbeiten zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 4)). 24 (2015), S. 303–308.
   ** Besprechungen
348. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan; Milka Car: Kontext: südöstliches Europa. Einleitung zum Themenschwerpunkt. 24 (2015), S. 5–10.
   * Kontext: südöstliches Europa
349. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: »Kautschukmann«. Hermann Bahrs Identitätskonzepte. Beiheft 9 (2006), S. 157–167.
   * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
   ** Literatur
350. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: »Thomas Bernhard – Dichter und Polemiker«. Symposion im Rahmen der Thomas-Bernhard-Tage in Zagreb. Ein Kurzbericht. 12 (2003), S. 260–262.
   ** Tagungen
351. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: »Und die Frau gehört der Liebe«. Zur Geschlechterspezifik der Liebesmythen in den Romanen Elfriede Jelineks. 13 (2004), S. 159–175.
   * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
352. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Faust, ein kroatischer Mann. NS-Faustik und Erinnerungspolitik bei Slobodan Šnajder. 18 (2009), S. 117–130.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)

353. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Germanistentreffen Süd-Ost-Europa. 15 (2006), S. 233–234.
** Tagungen
354. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Hermann Bahrs slawischer Kulturtransfer (Carmen Sippl: *Slavica der Germann-Bahr-Sammlung an der Universitätsbibliothek Salzburg*, mit einem Geleitwort von Moritz Csáky, Peter Lang Verlag, Bern u.a. 2001). 11 (2002), S. 290–293.
** Besprechungen
355. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Hermann Bahrs Tagebücher in identitätshistorischer Sicht (Helene Zand: *Identität und Gedächtnis. Die Ausdifferenzierung von repräsentativen Diskursen in den Tagebüchern Hermann Bahrs.* A. Francke Verlag, Tübingen und Basel). 13 (2004), S. 317–320.
** Rezensionen
356. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Katalysator der Moderne-Forschung (Jeanne Benay und Alfred Pfabigan (Hg.): *Hermann Bahr – Für eine andere Moderne*. Peter Lang Verlag, Bern 2004 (zugl. Universität Metz, Reihe Convergences, Bd. 34)). 14 (2005), S. 257–260.
** Rezensionen
357. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Literarische Reflexe des Postfeminismus (Renata Cornejo: *Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart*, Praesens Verlag, Wien 2006). 15 (2006), S. 235–237.
** Besprechungen
358. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Literaturepochen in Theorie und Praxis (*Akten des X. Internationalen Germanistikkongresses Wien 2000. Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert.* Hg. von Peter Wiesinger unter Mitarbeit von Hans Derkits, Band 6 (*Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten; Aufklärung – Klassik – Romantik; Die Wiener Moderne*), Peter Lang Verlag, Bern u.a. 2002). 11 (2002), S. 275–280.
** Besprechungen
359. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Marlene Streeruwitz' *Nachwelt* (1999) und Lilian Faschingers *Wiener Passion* (1999). Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Frauenromans. Beiheft 8 (2004), S. 399–416.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
360. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Österreichische Literatur – ›externe Fokalisierung‹ (Arnulf Knafl und Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): *Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert*, Praesens Verlag, Wien 2009, 154 S.; Attila Bombitz, Renata Cornejo, Sławomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu (Hg.): *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*, Praesens Verlag, Wien 2009). 18 (2009), S. 421–426.
361. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Postmoderne Liebesprosa. Ingrid Puganiggs Sprach- und Liebesexperiment *Hochzeit. Ein Fall (1992)*. 12 (2003), S. 79–99.
** Literaturwissenschaft
362. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Satire zwischen Weltkrieg und ›Anschluss‹ *(Écitures et langages satiriques en Autriche (1914–1938); Satire in Österreich (1914–1938)*, hg. von Jeanne Benay und Gilbert Ravy, Peter Lang Verlag, Bern u.a. 1999). 9 (2000), S. 238–241.
** Besprechungen

363. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Tagung österreicher und kroatischer Germanisten (Opatija, September 2005). 14 (2005), S. 251–252.
** Tagungen
364. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Was bleibt. Porträt der Schriftstellerin und Philologin Camilla Lucerna (1868–1963). Beiheft 6 (2001), S. 85–107.
* Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
365. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan: Wissen oder Leben? Zur Umschichtung der Wissenschaften. Beiheft 7 (2004), S. 21–31.
* Sprachkontakte und Reflexion
366. LARCATI, Arturo: Die Reaktionen österreichischer Schriftsteller auf den Kriegseintritt Italiens am Beispiel der D'Annunzio-Rezeption. 25 (2016), S. 195–214.
* Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
367. LAUER, Reinhard: Südosteuropa. Kulturgeschichtliche Forschungen der Südosteuropa-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 1987–2012. 24 (2015), S. 11–33.
* Kontext: südöstliches Europa
368. LAUER, Reinhard: Zur Typologie des russischen historischen Romans. Im Vergleich mit dem europäischen Schicksal der Gattung. Beiheft 8 (2004), S. 33–44.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
369. LE RIDER, Jacques: Literatur und Malerei im österreichischen Frühexpressionismus. Beiheft 5 (1999), S. 243–252.
* Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
370. LEITNER, Andreas: Miroslav Krležas *Rückkehr des Filip Latinovicz* und Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. 2 (1993), S. 77–88.
** Literaturwissenschaft
371. LESKOVEC, Andrea: Peter Handkes *Immer noch Sturm* oder zur Hintergehbarkeit der Festschreibung. 22 (2013), S. 31–51.
372. LÖRKE, Tim: Geschichtsbildung im Kriminalroman. Zu Volker Kutschers Berlin-Serie. 20 (2011), S. 133–138.
* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (III)
373. LOVRIĆ, Goran: Der Erzähler im postmodernistischen *Anti-Heimatroman*. 14 (2005), S. 89–112.
* Literaturwissenschaft
374. LOVRIĆ, Goran: F. K. Stanzel: Rückblick auf ein Lebenswerk (Franz K. Stanzel: *Welt als Text. Grundbegriffe der Interpretation.* 21 (2012), S. 388–390.Königshausen &Neumann, Würzburg 2011).
* Besprechungen
375. LOVRIĆ, Goran: Ideologisierung der Heimat im deutschsprachigen und kroatischen Heimatroman der Zwischenkriegszeit. Am Beispiel von K. H. Waggerls *Brot* und Mile Budaks *Ognjište*. 19 (2010), S. 65–82.
** Literaturwissenschaft

376. LOVRIĆ, Goran: Raum als Mittel der Vergangenheitsrekonstruktion in Eva Menasses *Vienna* und Peter Henischs *Eine sehr kleine Frau*. 21 (2012), S. 125–144.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)
377. LUGHOFER, Johann Georg; Milka Car: Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen. Einleitung zum Themenschwerpunkt. 25 (2016), S. 5–10.
    * Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
378. LÜHE, Irmela von der: Nationalsozialismus und deutschsprachige Nachkriegsliteratur. Überlegungen zu Wolfgang Koeppens *Der Tod in Rom* (1954). 18 (2009), S. 65–72.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)
379. LÜTZE-MICULINIĆ, Marija; Maja Anđel; Ivana Dolović: Vernetzung von präpositionalen Bedeutungen im mentalen Lexikon kroatischer Deutsch und Englisch lernender Jugendlicher. 20 (2011), S. 165–182.
    ** Sprachwissenschaft
380. LÜTZE-MICULINIĆ, Marija; Maja Häusler; Vita Žiborski Kovačić: Deutsch als Fremdsprache-Prüfung im Rahmen des kroatischen Zentralabiturs. 19 (2010), S. 171–188.
    ** Fachdidaktik
381. LÜTZE-MICULINIĆ, Marija: Die literarische Moderne im Donauraum *(Aufbruch in die Moderne. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum,* (Symposion Pécs/Fünfkirchen 1.–5. Oktober 1997), Herausgegeben von Anton Schwob und Zoltán Szendi, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München 2000). 9 (2000), S. 235–238.
    ** Besprechungen
382. LÜTZE-MICULINIĆ, Marija: Kroatische Äquivalente für deutsche grammatikalisierte Passivkonstruktionenn. 20 (2011), S. 183–203.
    ** Sprachwissenschaft

M

383. MAGERSKI, Christine: Antagonistische Bewegungen. Ein Beitrag zur Geschichte des literarischen Feldes in Europa um 1900. 14 (2005), S. 1–14.
    ** Literaturwissenschaft
384. MAGERSKI, Christine: Beobachter der Moderne. Samuel Lublinski (1868–1910). 19 (2010), S. 25–44.
    ** Literaturwissenschaft
385. MAGERSKI, Christine: Die literaturwissenschaftliche Methodendiskussion der 1970er Jahre. Versuch einer Verortung Škrebs aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive. 13 (2004), S. 47–60.
    * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
386. MAGERSKI, Christine: Konjunktivistisches Denken oder der Erste Weltkrieg als Lehrstück in Literatur und Wissenschaft. 25 (2016), S. 99–118.
    * Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen

387. MAGERSKI, Christine: Literatursoziologie gestern und heute. Eine Zwischenbilanz. Beiheft 9 (2006), S. 309–323.
   * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
   ** Literatur
388. MAGERSKI, Christine: Schule machen. Zur Geschichte und Aktualität der Literatursoziologie. 24 (2015), S. 193–220.
   * Kontext: südöstliches Europa
389. MAGERSKI, Christine: Wie schreibt man Geschichte? Geschichtsschreibung zwischen Erzählen und Theorie. 18 (2009), S. 3–19.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)
390. MAGERSKI, Christine: Wiener Germanistik in der Nazizeit (Irene Ranzmaier: *Germanistik an der Universität Wien zur Zeit des Nationalsozialismus. Karrieren, Konflikte und die Wissenschaft*, Böhlau Verlag, Wien 2005). 14 (2005), S. 253–256.
   ** Rezensionen
391. MAGERSKI, Christine: Zur Funktion der Theorie in der literaturwissenschaftlichen Lehrplanung. 16 (2007), S. 13–28.
   * Literaturwissenschaft
392. MARČETIĆ, Tamara: Gestaltung der Sprachübungen im Rahmen des Germanistikstudiums in Zagreb. 3 (1994), S. 141–145.
   ** DaF
393. MARIĆ, Dario: Intonation der mit Fragesätzen verbundenen Sprechhandlungen im Deutschen und Kroatischen. 22 (2013), S. 71–101.
394. MARIĆ, Dario: Sprachmelodien von acht deutschen Stadtvatietäten (Peter Gilles: *Regionale Prosodie im Deutschen: Variabilität in der Intonation von Abschluss und Weiterweisung*, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2005). 15 (2006), S. 257–262.
   ** Besprechungen
395. MARIĆ, Niko; Slađan Turković: Der gotische Optativ und seine früh- sowie neuhochdeutschen Entsprechungen im Neuen Testament. 17 (2008), S. 147–166.
   ** Sprachwissenschaft
396. MARTENS, Wolfgang: *Hochsommer*. Interpretation eines Gedichts. Beiheft 5 (1999), S. 131–137.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
397. MECKLENBURG, Norbert: Von den Sitten der Morlacken zur Weltliteratur. Goethes Beitrag zur Wirkungsgeschichte der *Hasanaginica*. 24 (2015), S. 77–105.
   * Kontext: südöstliches Europa
398. MELICHAR, Leopold: Ein Wort des Dankes. Beiheft 2 (1994), S. 107.
   * Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980
399. MICHLER, Werner; Andreas Brandtner: Österreichisch-slowenische Literaturbeziehungen. 7 (1998), S. 169–171.
   ** Projekte – Tagungen
400. MIHELČIĆ, Marijana: Eine Kroatin mit deutscher Muttersprache. Beiheft 7 (2004), S. 101–106.
   * Sprachkontakte und Reflexion

401. MIKULÁŠ, Roman: Über Wenden befragend (Cornejo, R./Haring E.W.: *Wende – Bruch – Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels,* Praesens, Wien 2006). 15 (2006), S. 247–250.
   ** Besprechungen
402. MILADINOVIĆ ZALAZNIK, Mira: Die Reporterin Alice Schalek bei der Isonzoarmee. 25 (2016), S. 271–290.
   * Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
403. MILADINOVIĆ ZALAZNIK, Mira: Die Rezeption Werfels in Slowenien. 5 (1996), S. 29–53.
   ** Literaturwissenschaft
404. MITTERBAUER, Helga: »Der Zufall ist nicht blind«. Franz Bleis *Talleyrand* – eine Warnung vor dem Totalitarismus. Beiheft 8 (2004), S. 157–170.
   * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
405. MITTERBAUER, Helga: Die kroatische Moderne in Wiener Literatur- und Kulturzeitschriften um 1900. Beiheft 9 (2006), S. 143–155.
   * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005 Literatur
406. MÖBIUS, Thomas; Tihomir Engler: *Die Hundsköpfe* – vom Lesen zum Denken. Ein Beitrag zur dekonstruktivistischen und hermeneutischen Lesart von literarischen Texten im Unterricht. 12 (2003), S. 209–230.
   ** Fachdidaktik
407. MÖBIUS, Thomas: »Warum hasst du eigentlich deinen Vater?« Zur Begründung und Funktion des ödipalen Konfliktszenarios in Haslingers *Das Vaterspiel*. 12 (2003), S. 101–113.
   ** Literaturwissenschaft
408. MORGENROTH, Claas: Repräsentation und Diktion. Ernst Weiß' Romane *Der Verführer* und *Der Augenzeuge*. 25 (2016), S. 235–254.
   * Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
409. MUHAMEDAGIĆ, Sead: Markus Jaroschka – Das Ringen um eine eigene Sprachästhetik. Beiheft 3 (1996), S. 97–103.
   * Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995
410. MUHAMEDAGIĆ, Sead: Behindertenthematik in der neuesten österreichischen Literatur. Beiheft 2 (1994), S. 91–100.
   * Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980
411. MUHR, Rudolf: Das neue österreichische Sprachdiplom und andere DaF-Zertifikate im Vergleich. Oder: Wozu dienen Lehrzielkataloge im DaF- Unterricht? 3 (1994), S. 127–139.
   ** DaF
412. MÜLLER FUNK, Wolfgang: Die unendliche Arbeit am Mythos. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs epopöetischen Roman *Der fliegende Berg*. 17 (2008), S. 55–66.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts
413. MÜLLER FUNK, Wolfgang: Panik vor dem eigenen Fremden. Eine Lektüre von Ernst Hladnys Roman *Der heilige Judas*. Beiheft 9 (2006), S. 169–181.

* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005 Literatur

414. MÜLLER, Sanja: Bilingualer Erstspracherwerb (Kroatisch/Deutsch). Eine Fallstudie. 8 (1999), S. 111–141.
** Sprachwissenschaft

415. MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Kanonisierungsrhetorik. Am Beispiel historischer Romane 1890–1914 in Literaturgeschichten. Beiheft 8 (2004), S. 79–99.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts

N

416. NÁDUDVARI, Gabriella: *Die Klavierspielerin* – eine semiotische Untersuchung zur narrativen Perspektive in der literarischen und filmischen Erzählung. Beiheft 9 (2006), S. 253–264.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Literatur

417. NEUHAUS, Stefan: Nur wer sich ändert, bleibt sich treu. Perspektiven einer Angewandten Literaturwissenschaft. Beiheft 9 (2006), S. 325–337.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Literatur

418. NOVAK Kristian; Velimir Piškorec: Kroatisch-deutscher Kodewechsel in Miroslav Krležas Drama *Die Glembays*. Beiheft 9 (2006), S. 51–61.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Sprache

419. NOVAK, Kristian; Barbara Štebih Golub: Deutsch im Diskurs der Illyrischen Bewegung (1835–1843): Bedrohung, Leitbild, Überbrückungsinstrument.Kontext: südöstliches Europa. 24 (2015), S. 127–148.
* Kontext: südöstliches Europa

O

420. OBAD, Vlado: Die Kunst, die weh tut. Bernhards Auseinandersetzung mit dem Faschismus. Beiheft 2 (1994), S. 27–36.
* Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980

421. OBAD, Vlado: Der Gesang des schwellenden Blutes. Krležas Symphonie *Pan* und ihre Übersetzung ins Deutsche. Beiheft 5 (1999), S. 269–284.
* Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag

422. OBAD, Vlado: Eine eigenartige Gegenseitigkeit: Roda Roda und Slawonien. Beiheft 4 (1996), S. 97–132.
* Roda Roda

423. OBAD, Vlado: Freiherr Victor von Reisner. Esseker Windbeutel und Berliner Bohemien. 11 (2002), S. 119–140.
* Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen

424. OBAD, Vlado: Geradezu entzückende Briefe (Oskar Pausch: *Rebellakatzenthier und Artilleriehund. Die Affäre Adele Sandrocks mit Alexander Roda 1900/1901*. Mit einer Edition Sämtlicher Korrespodenz. Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar 2001). 10 (2001), S. 162–166.
   ** Besprechungen
425. OBAD, Vlado: Geschichte als Komödie bei Friedrich Dürrenmatt. Beiheft 8 (2004), S. 343–364.
   * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
426. OBAD, Vlado: Gezwungene Sommergäste des Kriegs. Österreichische Schriftsteller in der Emigration auf der Insel Korčula (1942–1944). Beiheft 6 (2001), S. 133–157.
   * Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
427. OBAD, Vlado: Maler und ihre Modelle. Zu einem literarischen Motiv der Jahrhundertwende. 4 (1995), S. 1–12.
   ** Literaturwissenschaft
428. OBAD, Vlado: Roda Roda – Ein Meister der Vielfachverwertung? Beiheft 4 (1996), S. 25–37.
   * Roda Roda
429. OBAD, Vlado: Verbindende Kunst. Erste literarische Kontakte zwischen Kroatien und Österreich nach 1945. Beiheft 9 (2006), S. 221–231.
   * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
   ** Literatur
430. OELLERS, Norbert: Allerlei Curiosa. Die Jahrhundertwende in Weimar vor 199 Jahren. Beiheft 5 (1999), S. 5–24.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
431. ORŁOWSKI, Hubert: Lektürekanon der 90er Jahre. Literaturunterricht und Germanistikstudium in Polen nach der ›Wende‹. Beiheft 5 (1999), S. 433–447.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag

P

432. PAIL, Gerhard: Zwischen den Kulturen und darüber hinaus. Alexander Rosenfeld alias Roda Roda. Beiheft 4 (1996), S. 5–16.
   * Roda Roda
433. PAIL, Gerhard: Rossegers *Jakob der Letzte*. Vom Problem des Scheiterns. 2 (1993), S. 51–63.
   ** Literaturwissenschaft
434. PAIL, Gerhard: Verdrängung und Provokation. Zu Thomas Bernhards Drama *Heldenplatz*. Beiheft 2 (1994), S. 37–42.
   * Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980
435. PAPE, Walter: »Das Haus, in dem ich hier wohne, ist eine Ruine«. Metaphern und Symbole des Raumes als Konstituenten von kultureller Identität. 13 (2004), S. 217–228.
   ** Literaturwissenschaft

436. PAPE, Walter: »Eine Geschichtsstandpauke ist mein Stück«. Thomas Bernhard und die Geschichte(n). 17 (2008), S. 13–26.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts
437. PAPE, Walter: »Nähert man sich nur der Geschichte mit grossen Erwartungen von Licht und Erkenntnis – wie sehr findet man sich da getäuscht!«. Notizen zu den Krisen der (Welt)Geschichtsschreibung. 21 (2012), S. 3–21.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)
438. PAPE, Walter: »Träume von Grünkohl, Pinkelwurst, Schweinerippchen und Salzkartoffeln«. Essen, Geschichte und Kulturelle Identität bei R. D. Brinkmann, Eckhard Henscheid und Thomas Bernhard. 18 (2009), S. 73–86.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)
439. PATOCKA, Franz: Besonderheiten der Vorfeldbesetzung in der gesprochenen deutschen Sprache. 2 (1993), S. 179–193.
    ** Linguistik
440. PECK, Clemens: Detektiv im Krieg. Galizische Spionageabwehr bei Balduin Groller. 25 (2016), S. 83–97.
    * Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
441. PERICA, Ivana: Camera obscura einer gegenwärtigen Historiendichtung. Zu Gerhard Seyfrieds Roman *Herero*. 17 (2008), S. 115–131.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts
442. PERICA, Ivana: Dissoziiertes Erzählen als Gegenstrategie zur Posthistoire. Claudio Magris' *Blindlings*. 18 (2009), S. 227–243.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)
443. PERICA, Ivana: Franz Kafka: *Der Bau.* Die Architektur einer Erzählung. 15 (2006), S. 115–135.
    ** Literaturwissenschaft
444. PERICA, Ivana: Grillparzers Vorwegnahme der Moderne (Marianne Henn, Clemens Ruthner, Raleigh Whitinger (Hrsg.): *Aneignungen, Entfremdungen. The Austrian Playwright Franz Grillparzer (1791–1872)*. Peter Lang Verlag, New York 2007). 16 (2007), S. 197–201.
    ** Besprechungen
445. PERKOVIĆ, Davor: Bulgarische Erinnerungen eines *CEEPUS*-Studenten. Beiheft 7 (2004), S. 131–139.
    * Sprachkontakte und Reflexion
446. PESNEL, Stéphane: Spurenlesen in den Bergen. Die Natur als Palimpsest des Krieges in Mario Rigoni Sterns Erzählwerk. 25 (2016), S. 179–194.
    * Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
447. PETERSON, Barbara: Im Geist der Mehrsprachigkeit: Petar Tyran, burgenländisch-kroatischer Schriftsteller. Beiheft 7 (2004), S. 123–130.
    * Sprachkontakte und Reflexion

448. PETRAVIĆ, Ana; Irena Horvatić Čajko: Lernstrategien und –Techniken im Kontext des Tertiärsprachenunterrichts. Eine empirische Studie zu Deutsch als L3 nach Englisch als L2. 23 (2014), S. 105–129.
449. PETRAVIĆ, Ana; Siegried Gehrmann; Ana Šenjug-Golub: Interkulturelle Kompetenz und ihre Evaluation im Fremdsprachenunterricht – Schwerpunkt Primarstufe. 21 (2012), S. 301–327.
** Sprachwissenschaft/Sprachdidaktik
450. PETRAVIĆ, Ana; Sigfried Gehrmann: Reformvoraussetzungen und -perspektiven der Deutschlehrerbildung in Kroatien. 14 (2005), S. 191–213.
* Fachdidaktik
451. PETRAVIĆ, Ana: Das Bild Österreichs in kroatischen Deutschlehrwerken. Beiheft 9 (2006), S. 63–77.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Sprache
452. PETRAVIĆ, Ana: Die Bildungsdiskussion zur Unterrichtsqualität in den OECD-Ländern. Konsequenzen für den Fremdsprachenunterricht. 7 (1998), S. 141–152.
** Fachdidaktik
453. PETROVIĆ, Velimir: Do worn kurzi Äcker un grossi Äcker (Hans Gehl: *Wörterbuch der donauschwäbischen Landwirtschaft*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2003). 12 (2003), S. 274–276.
** Besprechungen
454. PETROVIĆ, Velimir: Kroatische Einflüsse im Essekerischen. 4 (1995), S. 97–114.
** Sprachwissenschaft
455. PETROVIĆ, Velimir: Oberschwäbische Mundarten in Rumänien (Hans Gehl (Hg.): *Dialekt – Lehnwörter – Namen. Sprachliche Studien über die Sathmarer Schwaben*, Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde, Tübingen 2001). 10 (2001), S. 173–175.
** Besprechungen
456. PETROVIĆ, Velimir: Präfixal-suffixale Verbbildungen im Deutschen und Kroatischen. 2 (1993), S. 211–221.
** Linguistik
457. PIIRAINEN, Ilpo Tapani: Deutsche Sprache in der Slowakei. Geschichte und Gegenwart. 4 (1995), S. 71–86.
** Sprachwissenschaft
458. PIŠKOREC, Velimir; Hannes Scheutz: Deutsch-kroatischer Sprachkontakt an der Habsburger Militärgrenze. Germanismen in den Dialekten der Podravina. 13 (2004), S. 285–307.
** Linguistik
459. PIŠKOREC, Velimir; Kristian Novak: Kroatisch-deutscher Kodewechsel in Miroslav Krležas Drama *Die Glembays*. Beiheft 9 (2006), S. 51–61.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Sprache

460. PIŠKOREC, Velimir: Achtzehn Regeln ohne Ausnahme. Überlegungen zur deutschen Rechtschreibreform. 7 (1998), S. 109–122.
   ** Sprachwissenschaft
461. PIŠKOREC, Velimir: Bekannte Fremdheit (Wolfgang Moser: *Nachahmung fremder Sprachen*. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien: Lang, 1996). 5 (1996), S. 209–212.
   ** Besprechungen
462. PIŠKOREC, Velimir: Sprachverwendung in Europa im Zeichen des Englischen (Ines-Andrea Busch-Lauer, Sabine Fiedler (Hgg.): *Sprachraum Europa – Alles Englisch oder...?* Berlin: Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur 2011). 22 (2013), S. 121–134.
   ** Besprechungen
463. PIŠKOREC, Velimir: Versprachlichter Raum (Heinz Vater: *Einführung in die Raum-Linguistik.* 3., verb. Aufl. Hürth: Gabel Gerlag Verlag, 1996). 7 (1998), S. 202–206.
   ** Besprechungen
464. PIŠKOREC, Velimir: Vom Sprachkontakt zur Sprachkontaktforschung. Beiheft 7 (2004), S. 107–121.
   * Sprachkontakte und Reflexion
465. PIŠKOREC, Velimir: Zur Entwicklung der Österreichischen Rechtssprache (Paul Roessler: *Entwicklungstendenzen der österreichischen Rechtssprache seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert: eine syntaktische, stilistische und lexikalische Untersuchung von Studiengesetzen und -verordnungen*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1994 (Schriften zur deutschen Sprache in Österreich; Bd.16)). 3 (1994), S. 151–152.
   ** Besprechungen
466. PLENER, Peter; Angela Eder; Ursha Reber: Kakanien Revisited – Internet-Plattform für MOE-Forschung. 11 (2002), S. 199–207.
   * Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
467. PLENER, Peter: Der Medienverbund Kriegspressequartier und sein technoromantisches Abenteuer 1914–1918. Eine Auflösung. 25 (2016), S. 255–270.
   * Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
468. POLJAK, Martina: (Un)erzählbare Geschichte(n) in Anna Kims *Die gefrorene Zeit*. 21 (2012), S. 165–180.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)
469. POLJAK, Martina: Judith Bulter in Wien: Gegen die Politik des Todestriebes (XLI. Sigmund Freud-Vorlesung, 6. Mai 2014). 22 (2013), S.142–145.
   ** Berichte
470. POLJAK, Martina: Schauer(roman)forschung aus Deutschland (Mario Grizelj: *Der Schauer(roman). Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen,* Königshausen & Neumann, Würzburg 2010). 20 (2011), S. 205–208.
   ** Rezensionen
471. PON, Leonard; Ana Keglević: Zur Grammatikkompetenz kroatischer DaF-Lernender nach Abschluss der Mittelschule. 24 (2015), S. 277–294.
   ** Varia

472. PON, Leonard: Subjekts-Nominalphrasen in Teletext-Nachrichten. 18 (2009), S. 373–390.
   ** Sprachwissenschaft
473. POPOVIĆ, Nenad: Die Texte Tilla Durieux' über die Jahre der Emigration in Zagreb. Ein Bericht. Beiheft 6 (2001), S. 159–164.
   * Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
474. PREVIŠIĆ, Boris: Die postjugoslawischen Kriege und das Eigene im Blick (Daniela Finzi: *Unterwegs zum Anderen? Literarische Er-Fahrungen der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive.* Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2013). 22 (2013), S. 115–120.
   ** Besprechungen
475. PREVIŠIĆ, Boris: Narrative Muster des Kriegs, der Nation und des Imperiums. Kulturelle Verschränkungen zwischen deutschsprachigem und südslawischem Raum. 24 (2015), S. 35–46.
   * Kontext: südöstliches Europa
476. PREVIŠIĆ, Boris: Reisen in Erinnerung. Versuch einer narratologischen Raumtheorie angesichts des jugoslawischen Zerfalls. 19 (2010), S. 101–120.
   ** Literaturwissenschaft
477. PREVIŠIĆ; Boris: Der Karst als ›Kriegslandschaft‹. Literatur der geopolitischen Fantasien zwischen kolonialer Expansion, Grenzschutz und Lebensraum. 25 (2016), S. 139–159.
   * Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
478. PTÁČNÍKOVÁ, Vlastimila: Postulat der Verständlichkeit als wichtiger Faktor in der Fachübersetzung. 17 (2008), S. 199–214.
   ** Sprachwissenschaft
479. PUCHALSKI, Lucjan: Romantisches Mittelalter und preussischer Staatsmythos. Die Utopie von Marienburg bei Eichendorff. Beiheft 1 (1993), S. 51–63.
   * Utopie und Krise
480. PUH, Rikard: Dem Feuilleton auf die Finger Gesehen (Nicole Tsalikoglou: *Qualität von Theaterkritiken.* Grundlagen – Kriterien – Bewerting, VDM (Verlag Dr. Müller), Saarbrücken 2008). 17 (2008), S. 237–240.
   ** Rezensionen
481. PUH, Rikard: Ein wegen historischer Hindernisse und Künstleregos misslungener Aufstand. Bertolt Brecht, Zeitkonzeption und Geschichtsauffassungen in *Die Plebejer proben den Aufstand* von Günter Grass. 17 (2008), S. 37–54.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts
482. PUH, Rikard: George Taboris *Mein Kampf* und seine Rezeption in Zagreb 1989. 21 (2012) S. 93–108.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)
483. PUH, Rikard: Peter Weiss' *Hölderlin* in Zagreb 1973. Die Rolle und die Grenzen der Theaterkritik bei der Rezeption eines kontroversen Autors. 18 (2009), S. 99–115.

* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)

484. PUSIĆ, Eugen: In memoriam Zdenko. 13 (2004), S. 3–5.
* Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag

R

485. RABELHOFER, Battina: Vom Zwitschern der Körper und Faschieren der Leichen. Josefine Mutzenbachers pornographische Höhepunkte und Franzobels metapornographische Sprachlust. 10 (2001), S. 43–57.
** Literaturwissenschaft

486. REBER, Ursha; Peter Plener; Angela Eder: Kakanien Revisited – Internet-Plattform für MOE-Forschung. 11 (2002), S. 199–207.
* Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen

487. REIFFENSTEIN, Ingo: Heinrich Brauns *Anleitung zur deutschen Sprachkunst*. »Hochdeutsch«, »Oberdeutsch« und »Mundart« im 18. Jahrhundert. 2 (1993), S. 163–178.
** Linguistik

488. REISER-DUMBOVIĆ, Christine: In zwei (?) Sprachen leben. Beiheft 7 (2004), S. 81–99.
* Sprachkontakte und Reflexion

489. REUTNER, Richard: Bollwerk und Babylon. Über eine Metapher und eine Denkfigur im Diskurs über Prache in der Habsburgermonarchie. 18 (2009), S. 321–357.
** Sprachwissenschaft

490. REUTNER, Richard: Die Sprachkonflikte in der Habsburgermonarchie aus diskursanalytischer Sicht. Am Beispiel deutschsprachiger Broschüren, Klage- und Streitschriften – Skizze eines Forschungsvorhabens und erste Ergebnisse. 17 (2008), S. 167–197.
** Sprachwissenschaft

491. REUTNER, Richard: Grundzüge einer Geschichte der älteren deutschen Orthographie in Österreich. 14 (2005), S. 131–173.
** Sprachwissenschaft

492. REUTNER, Richard: Immer aktuell: Die Frage der Geschlechterstereotype in der Werbung (Christina Holtz-Bacha (Hg.): *Stereotype? Frauen und Männer in der Werbung*, Vs. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2008). 17 (2008), S. 241–243.
** Rezensionen

493. REUTNER, Richard: Konzepte der Sprachgeschichtsschreibung. Ein Überblick. 16 (2007), S. 111–144.
** Sprachwissenschaft

494. REUTNER, Richard: Neupositionierungen der Sprachgeschichte (*Neue Perspektiven der Sprachgeschichte. Internationales Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 11. und 12. Februar 2005* Hg. von Ursula Götz und Stefanie Stricker, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006). 15 (2006), S. 255–257.
** Besprechungen

495. REUTNER, Richard: Wurzeln der deutschen Gegenwartssprache (*Sprachwandel und Gesellschaftswandel – Wurzeln des heutigen Deutsch. Studien des deutsch-japanischen Arbeitkreises für Frühneuhochdeutschforschung.* Hg. von Klaus J. Mattheier und Hauro Nitta, Iudicium Verlag, München 2004). 13 (2004), S. 314–317.
   ** Rezensionen
496. REUTNER, Richard: Zur Geschichte der Bezeichnung »österreichisches Deutsch«. 15 (2006), S. 191–213.
   ** Sprachwissenschaft
497. REUTNER, Richard: Zwei Neuerscheinungen über das Verhältnis der Deutschsprachigen zueinander (Walter Lendl: *Darum nerven die Österreicher*. Eichborn, Frankfurt/Main 2007, 220 S; Bruno Ziauddin: *Grüezi Gummihälse. Warum uns die Deutschen manchmal auf die Nerven gehen*, Rohwolt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2008). 17 (2008), S. 243–246.
   ** Rezensionen
498. RITTER, Alexander: Charles Sealsfield (eigentl. Karl Postl): Bibliographie 1945–1998. Texteditionen und Forschungsliteratur (Stand: November 1998). 7 (1998), S. 153–167.
   ** Bibliographien
499. RITTER, Alexander: Das Geschäftsmodell eines Schriftstellers. Der kommerzialisierte Literat Charles Sealsfield und der amerikanische Kapitalismus. 23 (2014), S. 55–81.
500. RITTER, Alexander: Geza Berger und Charles Sealsfield Berger. Zu einem biographischen und namengeschichtlichen Fall transatlantischer Verbindungen im späten 19 Jahrhundert. 21 (2012), S. 261–277.
   ** Literaturwissenschaft/Kulturwissenschaft
501. RODA, Roda: Zehn Gebote für den Satiriker. Beiheft 4 (1996), S. 4.
   * Roda Roda
502. RODEK, Snježana: Wirtschaftsdeutsch in der Erwachsenenbildung. 8 (1999), S. 175–186.
   ** Fachdidaktik
503. ROEBEN, Antje: *Manhattan Medea:* Ein Mythos der Erinnerung? 17 (2008), S. 93–101.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts
504. ROSSBACHER, Karlheinz: Heimat und Fremde bei Dubravka Ugrešić. Beiheft 9 (2006), S. 275–287.
   * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
   ** Literatur
505. RUNTIĆ, Ivo: Bergers böse Bühnenstücke. Beiheft 2 (1994), S. 43–48.
   * Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980
506. RUNTIĆ, Ivo: *Der Goldene Topf* als regressive Utopie. Beiheft 1 (1993), S. 39–50.
   * Utopie und Krise
507. RUNTIĆ, Ivo: Der Ort des Schreckens und die Art der Zerstörung in Ingeborg Bachmanns früher Lyrik. Beiheft 3 (1996), S. 31–40.
   * Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995

508. RUNTIĆ, Ivo: Doderers südslawische Länder und Leute. 1 (1992), S. 45–52.

S

509. SAGARRA, Eda: Der neue krumme Teufel der Kulturkampfzeit. Der Jesuit *Pater Filucius* von Wilhlem Busch im Zeitkontext. Beiheft 5 (1999), S. 119–129.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
510. SANDHOP, Martin: Die Laut-Buchstaben-Relation im Deutschen. 9 (2000), S. 159–176.
   ** Sprachwissenschaft
511. SANDHOP, Martin: Ein Beitrag zur Europäismen-These. 8 (1999), S. 83–110.
   ** Sprachwissenschaft
512. SAUERLAND, Karol: Mystisches Denken zur Jahrhundertwende. Der junge Lukács, Mauthner, Landauer, Buber, Wittgenstein und der junge Broch. Beiheft 5 (1999), S. 175–190.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
513. SCHEICHL, Sigurd Paul: Roda Roda in der »Fackel« – Ein durchschnittliches Objekt der Satire. Beiheft 4 (1996), S. 39–53.
   * Roda Roda
514. SCHEUTZ, Hannes: *... wenn unter dem kühlen Panzer der Objektivität hervor mich ein warmer Hauch von Subjektivität anweht....* Autobiographische Notizen zur Linguistik. Beiheft 7 (2004), S. 3–20.
   * Sprachkontakte und Reflexion
515. SCHEUTZ, Hannes; Velimir Piškorec: Deutsch-kroatischer Sprachkontakt an der Habsburger Militärgrenze. Germanismen in den Dialekten der Podravina. 13 (2004), S. 285–307.
   ** Linguistik
516. SCHEUTZ, Hannes: Deutsche Lehnwörter in nordkroatischen Dialekten: Fallstudien zur Lehnwortphonologie und -morphologie. Beiheft 9 (2006), S. 23–36.
   * Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
   ** Sprache
517. SCHLÜTER, Bastian: Misstrauische Geschichtsschreibung nach der Katastrophe. Golo Manns *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (1958) in ihrer Zeit. 18 (2009), S. 21–32.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)
518. SCHMID-BORTENSCHLAGER, Sigrid: »Über die peinliche Notwendigkeit, denken zu müssen« Skandale um den *Reigen*. 5 (1996), S. 1–11.
   ** Literaturwissenschaft
519. SCHMID-BORTENSCHLAGER, Sigrid: Die Übertragbarkeit von Geschlechtertypologien. Am Beispiel von Ossip Schubin. Beiheft 5 (1999), S. 93–99.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
520. SCHRADER, Hans-Jürgen: Naive und sentimentalische Kunsterzeugung. Grillparzers armer Spielmann und einige seiner Brüder als verhinderte Virtuosen. 13 (2004), S. 177–201.
   * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag

521. SCHUCHMANN, Kathrin: »Die Zeit scheint ihr zur Verfügung zu stehen wie ein Haus«. Heimat und Erinnerung in Jenny Erpenbecks *Heimsuchung*. 22 (2013), S. 53–69.
522. SCHUCHMANN, Kathrin: »Unser Gedächtnis ist der wahre Sitz unseres Ich.«. Erinnerung und Geschichte(n) in Benjamin Steins *Die Leinwand*. 21(2012), S. 201–220.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)
523. SCHÜTTE, Uwe: ›Bin ein trauriger Dichter teutonischer Zunge‹ (Helmut Böttigers Spurensuche an den Orten Paul Celans. Helmut Böttiger: *Orte Paul Celans*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1996). 6 (1997), S. 207–211.
    ** Besprechungen
524. SCHÜTTE, Uwe: Grüne Zukunft? Ökologische Utopien in der Literatur des Wilhelmismus. 6 (1997), S. 41–49.
    ** Literaturwissenschaft
525. SCHÜTTE, Uwe: Zwischen Pazifismus und Gewalt. Zur Genese der anarchistischen Utopie bei Erich Mühsam. 21 (2012), S. 279–298.
    ** Literaturwissenschaft/Kulturwissenschaft
526. SCHWEIZER, Claudia: Dimensionen humanistisch-didaktischer Prosa in Spanien und Dalmatien (Vesela Tutavac: *A Spalato ad Gades. Didaktisches Prosa und Humanismus in Spanien und Dalmatien des 16. Jahrhunderts*, Südwestdeutscher Verlag für Hoshschulschriften, Saarbrücken 2008). 18 (2009), S. 431–433.
    ** Rezensionen
527. SEGEBERG, Harro: Utopischer Funktionalismus. Zum Bild der Stadt in Fritz Langs Film *Metropolis* (1927). Beiheft 1 (1993), S. 83–94.
    * Utopie und Krise
528. SIMONEK, Stefanek: »So leben wir in einem ewigen Zwielicht!« Epistolarische Selbstrepräsentation in unveröffentlichten Briefen und Karten von Lujo Vojnović an Hermann Bahr. 24 (2015), S. 169–192.
    * Kontext: südöstliches Europa
529. SKENDER, Inja: Eine neue kroatische Grammatik der deutschen Sprache (Zrinjka Glovacki-Bernardi: *Osnove njemačke gramatike*. Školska knjiga, Zagreb 1995). 6 (1997), S. 219–220.
    ** Besprechungen
530. SONNLEITNER, Johann: Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz. 15 (2006), S. 1–13.
    ** Literaturwissenschaft
531. SPOHR, Matthias: Nestroy-Gespräche in Schwechat bei Wien 1995. 4 (1995), S. 149–151.
    ** Tagungen
532. SPREICER, Jelena: »Ständige Neuerfindung der Wahrheit«. Zum Problem der Biographie und Identität im Roman *Die englischen Jahre* von Norbert Gstrein. 20 (2011), S. 89–102.
533. SPREICER, Jelena: Der Raum der Vergangenheit und die Vergangenheit des Raumes. Reisebericht und zeitlich-örtliche Verschmelzung bei W. G. Sebald. 21 (2012) S. 109–124.
    * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)

534. SPREICER, Jelena: Leben auf der Grenze (Hans Richard Brittnacher: *Leben auf der Grenze. Klische und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*. Wallstein Verlag, Göttingen 2012). 21 (2012), S. 379–383.
   ** Besprechungen
535. SPREICER, Jelena: Postkoloniale und postimperiale Ansätze in der Imperiumsforschung (Tagungsbericht: »Habsburg Postcolonial & Beyond. Postkoloniale und postimperiale Forschungskonzepte in den Kulturwissenschaften« (Zagreb, 17.–19.3.2016)). 25 (2016), S. 345–353.
   ** Berichte
536. SPREICER, Jelena: Rhetorik als Skandal. Heinrich Heines Sprache (Kálman Kovács (Hg.): *Rhetorik als Skandal. Heinrich Heines Sprache.* Aisthesis Verlag, Bielefeld 2009). 19 (2010), S. 189–192.
   ** Rezensionen
537. SPREICER, Jelena: Telos und Kontingenz in Schillers Werken.(Alexander Jakovljevićs Studie *Schillers Geschichtsdenken. Die Unbegreiflichkeit der Weltgeschichte*. Berlin: Ripperger & Kremers 2015). 25 (2016), S. 331–336.
   ** Besprechungen und Berichte
538. SPREICER, Jelena: Vom Sprachwechsel der Deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968 (Renata Cornejo: *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der Deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandaufnahme.* Praesens Verlag, Wien 2010). 20 (2011), S. 209–212.
   ** Rezensionen
539. SPREICER, Jelena: Wie und was wird erinnert? Das kollektive Gedächtnis in der Geschichtensammlung *Die Nacht, in der die Mauer fiel*. 18 (2009), S. 211–225.
   * Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)
540. SPRENGEL, Peter: Wo liegt Friedrichshagen? Zur Sozialgeschichte der *Sozialaristokraten* (Arno Holz). Beiheft 5 (1999), S. 139–152.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
541. STAMAĆ, Ante: Der Überlebende in unserer Zeit. Besiegter Autor und sein Antiheld. Beiheft 1 (1993), S. 117–125.
   * Utopie und Krise
542. STEGEN, Rita: Landeskundlich-kulturgeschichtliches Kaleidoskop. Zur Konzeption einer ›Kultur und Landeskunde‹ an der germanistischen Abteilung der Universität Zagreb. 10 (2001), S. 113–126.
   ** Fachdidaktik
543. STOCKER, Karl: Postulat oder Utopie?Anmerkungen zur Frage einer Rückkehr ins ›Leseland‹. 1 (1992), S. 115–131.
544. STOCKER, Karl: Zur »Begründung« der Auslandsarbeit mit deutschsprachiger Literatur. Anmerkungen und Erfahrungswerte. Beiheft 5 (1999), S. 413–431.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
545. STOJIĆ, Aneta; Nataša Košuta: Zur Abgrenzung von Mehrwortverbindungen. 21 (2012), S. 359–373.
   ** Sprachwissenschaft/Sprachdidaktik

546. STOJIĆ, Aneta; Monika Jurčić: Eigennamen und Wortverbindungen. 18 (2009), S. 359–372.
** Sprachwissenschaft
547. STOJIĆ, Aneta: Der Status deutscher Lehnwörter im Kroatischen. Beiheft 9 (2006), S. 37–49.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Sprache
548. STRIGL, Daniela: Zwischen Hölderlin und Kerouac. Walter Buchebners Via dolorosa zur »Activen Poesie«. Beiheft 3 (1996), S. 73–83.
* Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995
549. SZUCSICH, Robert: Zdenko Škreb und die burgenländischen Kroaten. 13 (2004), S. 21–23.
* Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag

Š

550. ŠAFRANEK, Ingrid: Die Utopie der totalen Schrift im Werk von Marguerite Duras. Beiheft 1 (1993), S. 109–116.
* Utopie und Krise
551. ŠČUKANEC, Aleksandra: Kontaktdeutsch (Csaba Földes: *Kontaktdeutsch. Zur Theorie eines Varietätentyps unter transkulturellen Bedingungen von Mehrsprachigkeit*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2005). 16 (2007), S. 210–213.
** Besprechungen
552. ŠČUKANEC, Aleksandra: Sprachenpolitik und Sprachkultur (Detlev Blanke und Jürgen Scharnhorst (Hg.): *Sprachenpolitik und Sprachenkultur*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2007). 17 (2008), S. 247–252.
** Rezensionen
553. ŠEČEROVIĆ, Naser: Romanklassiker im Porträt (Joseph P. Strelka: *Dichter als Boten der Menschlichkeit. Literarische Leuchttürme im Chaos des Nebels unserer Zeit.* Francke Verlag, Tübingen 2010). 21 (2012), S. 391–393.
** Besprechungen
554. ŠENJUG-GOLUB, Ana; Ana Petravić; Siegfried Gehrmann: Interkulturelle Kompetenz und ihre Evaluation im Fremdsprachenunterricht – Schwerpunkt Primarstufe. 21 (2012), S. 301–327.
** Sprachwissenschaft/Sprachdidaktik
555. ŠLIBAR, Neva: Der ›Große Krieg‹ in den Köpfen. Traumata, Heimkehr, ›Heilung‹ und Familie bei Christoph Poschenrieder, Bettina Balàka und Elena Messner. 25 (2016), S. 291–313.
* Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen
556. ŠLIBAR, Neva: Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen. Ingeborg Bachmanns Gedichtzyklus *Von einem Land, einem Fluß und den Seen*. 5 (1996), S. 139–156.
** Literaturwissenschaft
557. ŠTEBIH GOLUB, Barbara; Kristian Novak: Deutsch im Diskurs der Illyrischen Bewegung (1835–1843): Bedrohung, Leitbild, Überbrückungsinstrument. 24 (2015), S. 127–148.
* Kontext: südöstliches Europa

T

558. TALANGA, Tomislav: Deutsche Wochentagsnamen. 9 (2000), S. 141–157.
** Sprachwissenschaft

559. TALANGA, Tomislav: Volksetymologisch belastete deutsche Entlehnungen im Kroatischen. 10 (2001), S. 71–92.
** Sprachwissenschaft

560. TEPEŠ Lidija; Slađan Turković: Neue Beiträge zu österreichisch-kroatischen Sprachbeziehungen (Velimir Poškorec: *Deutschen Lehngut in der kajkavisch-kroatischen Mundart von Đurđevac in Kroatien*; Maja Häusler: *Zur Geschichte des Deutschunterrichts im Kroatien seit dem 18. Jahrhundert*; Stanko Žepić: *Deutsche Grammatiken kroatischer Verfasser in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*; Zrinjka Glovacki-Bernardi: *Deutsche Lehnwörter in der Stadtsprache von Zagreb*). 7 (1998), S. 198–201.
** Besprechungen

561. TERŽAN KOPECKY, Carmen: Grammatikalisierungsstrategien. Epistemische und nichtepistemische Modalverben im Althochdeutschen. 7 (1998), S. 73–86.
** Sprachwissenschaft

562. TOMČIĆ, Ana: Die unvollzogene Trauerarbeit. Die Rolle des photographischen und literarischen Diskurses in Sebalds *Austerlitz*. 18 (2009), S. 143–159.
* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)

563. TOMČIĆ, Ana: Jean Améry – ein Klassiker der Zukunft? (Irene Heidelberger-Leonard, Irmela von der Lühe (Hrsg.): *Seiner Zeit voraus. Jean Améry – ein Klassiker der Zukunft?* Wallstein Verlag, Göttingen 2009). 19 (2010), S. 193–197.
** Rezensionen

564. TURKOVIĆ, Slađan; Lidija Tepeš: Neue Beiträge zu österreichisch-kroatischen Sprachbeziehungen (Velimir Poškorec: *Deutschen Lehngut in der kajkavisch-kroatischen Mundart von Đurđevac in Kroatien*; Maja Häusler: *Zur Geschichte des Deutschunterrichts im Kroatien seit dem 18. Jahrhundert*; Stanko Žepić: *Deutsche Grammatiken kroatischer Verfasser in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*; Zrinjka Glovacki-Bernardi: *Deutsche Lehnwörter in der Stadtsprache von Zagreb*). 7 (1998), S. 198–201.
** Besprechungen

565. TURKOVIĆ, Slađan; Niko Marić: Der gotische Optativ und seine früh- sowie neuhochdeutschen Entsprechungen im Neuen Testament. 17 (2008), S. 147–166.
** Sprachwissenschaft

566. TURKOVIĆ, Slađan: Das österreichische Deutsch in Kroatien im 18. Jahrhundert. Zu einigen phonetischen und morphologischen Merkmalen der bairisch-österreichischen Varietät. Beiheft 9 (2006), S. 11–21.
* Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005
** Sprache

567. TURKOVIĆ, Slađan: Deutsche Lehnwörter in den Fachsprachen der Zagreber Handwerker. 6 (1997), S. 131–155.
** Sprachwissenschaft

568. TURKOVIĆ, Slađan: Orthographische Besonderheiten der deutschen Sprache im Wörterbuch *Lexicon Latinum* von Andrija Jambrešić. 12 (2003), S. 115–135.
** Sprachwissenschaft
569. TURKOVIĆ, Slađan: Vorrede an dem/den geneigten slavonischen Leser. Zur Morphologie und Syntax der deutschen Sprache in Relkovićs *Nova slavonska, und nimacska grammatika…* 13 (2004), S. 269–284.
** Linguistik
570. TUTIĆ, Mirta: Kosmopolitismus – ein Umweg zum Selbst (*Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neusten österreichischen Literatur.* Beiträge der tschechisch-österreichischen Konferenz České Budějovice, März 2002. Hg. von Patricia Broser und Dana Pfeiferová. Edition Praesens, o.O. 2003). 13 (2004), S. 320–323.
** Rezensionen
571. TYRAN, Petar: Die mediale Versorgung der burgenländischen Kroaten in Österreich, der Slowakei, Tschechien, Ungarn und Übersee. Beiheft 7 (2004), S. 163–168.
*Sprachkontakte und Reflexion

U

572. ULLMAIER, Johannes: Zur Darstellung des Traums beim jungen Hofmannsthal vor dem Hintergrund der Traumtheorie Paul Valérys. 7 (1998), S. 19–37.
** Literaturwissenschaft
573. URSCHEL-SOCHACZEWSKI, Florian: Die DDR als Ziel der Geschichte?. Historische und individuelle Entwicklung in Franz Fühmanns Erzählband *Das Judenauto*. 21 (2012), S. 75–92.
* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (IV)
574. UVANOVIĆ, Željko: Erstes Zagreber Kolloqium zu deutschsprachig-kroatischen Literaturbeziehungen. 10 (2001), S. 153–155.
** Tagungen
575. UVANOVIĆ, Željko: Männlichkeiten und Weiblichkeiten in Friedrich Schlegels *Lucinde*. 10 (2001), S. 1–31.
** Literaturwissenschaft
576. UVANOVIĆ, Željko: Patriotische und chauvinistische Töne in der politischen Lyrik der deutschen und kroatischen Literatur des 19. Jahrhunderts. 11 (2002), S. 17–58.
* Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
577. UVANOVIĆ, Željko: Postmodernes in Stefan Heyms *Der König David Bericht*. Beiheft 8 (2004), S. 269–289.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
578. UVANOVIĆ, Željko: Theodor Fontanes Schwanken zwischen Realismus und Moderne. Eine poetologische Analyse anhand von *Effi Briest* und *Der Stechlin*. 19 (2010), S. 1–23.
** Literaturwissenschaft
579. UVANOVIĆ, Željko: Zdenko Škreb und die internationale Periodisierungsdiskussion. 13 (2004), S. 61–78.
* Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag

580. UVANOVIĆ. Željko: Luther als Pandoras Büchse des Judenhasses? Zur Höllenfahrt der dogmatischen deutschen Christen und Atheisten in Stefan Heyms *Ahasver*. 14 (2005), S. 113–130.
** Literaturwissenschaft

V

581. VAIĆ, Nikolina; Nevenka Blažević: Anglizismen im Sportteil der deutschen und kroatischen Tageszeitungen. 19 (2010), S. 121–147.
** Sprachwissenschaft

VIDULIĆ, Svjetlan s.a. LACKO VIDULIĆ, Svjetlan.

582. VIDULIĆ, Svjetlan: Die alltägliche Perversion. Das Motiv der sexuellen Paraphilie in Texten der neusten österreichischen Literatur. 9 (2000), S. 107–140.
** Literaturwissenschaft
583. VIDULIĆ, Svjetlan: Gärungsstufe der Moderne. Eine editorische Rettungsaktion (Hermann Bahr: *Tagebücher – Skizzenbücher – Notizhefte*. Hg. von Moritz Csáky. Böhlau – Wien – Köln – Weimar 1994ff. 2: 1890–1900, bearbeitet von Helene Zand, Lukas Mayerhofer und Lottelis Moser, 1996; Bd. 3: 1901–1903, bearbeitet von Helene Zand und Lukas Mayerhofer, 1997)). 7 (1998), S. 189–192.
** Besprechungen
584. VIDULIĆ, Svjetlan: Hermann Bahrs *Die neuen Menschen*. Ein frühes ›Abkehrdrama‹. 3 (1994), S. 47–65.
** Literaturwissenschaft
585. VIDULIĆ, Svjetlan: Perspektiven der Kulturwissenschaft(en) (Renate Glaser, Matthias Luserke (Hg.): *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven.* West-deutscher Verlag, Opalden 1996; Hartmut Böhme, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaft. Positionen, Theorien, Modelle.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 1996). 7 (1998), S. 175–180.
** Besprechungen
586. VIDULIĆ, Svjetlan: Satire zu Kaisers Zeiten (Gilbert Ravy, Jeanne Benay (Hgg.): *Satire – Parodie – Pahmphlet – Caricature en Autriche à l'époque de François-Joseph (1848–1914)*, Publications de l'Université de Rouen/Centre d'Etudes et de Recherches Autrichiennes 1999). 8 (1999), S. 187–190.
** Besprechungen
587. VIDULIĆ, Svjetlan: Zur Lyrik Thomas Bernhards. Beiheft 3 (1996), S. 19–29.
* Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995
588. VUKOVIĆ, Mirjana: »Das duzt sich allgemein und geht miteinander um, wie es den Alten ganz fremd ist«. Thomas Manns *Unordnung und frühes Leid* (1925). 20 (2011), S. 37–44.
* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (III)

W

589. WAGNER, Walter: Thomas Bernhards *Kulterer*-Texte. 12 (2003), S. 41–58.
** Literaturwissenschaft

590. WEGNER, Anke: Deutschunterricht im Spannungsfeld von *son et lumiére* und *culture générale.* Kontinuitäten eines Faches im 20 Jahrhundert. 12 (2003), S. 177–193.
** Fachdidaktik
591. WEGNER, Anke: Deutschunterricht zwischen *Étude Défensive* und *Solidarité Humaine*. Transformationen eines Faches im Zeichen der Erbfeindschaft. 11 (2002), S. 229–246.
** Fachdidaktik
592. WICHARD, Norbert: »Mein Grosselternhaus! Mein Ursprung!« Erinnerung und Erzählkonstruktion bei Hans-Ulrich Treichel. 18 (2009), S. 197–209.
* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (II)
593. WICHARD, Norbert: Erinnern und Erzählen in den *Suchbildern* von Christoph Meckel. 17 (2008), S. 67–78.
* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts
594. WICHARD, Norbert: Inselperspektiven von historischem Boden. Marica Bodrožić' Erzählband *Der Windsammler*. 20 (2011), S. 103–114.
* Inszenierungen der Historie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (III)
595. WIESMÜLLER, Wolfgang: Naturlyrische Traditionen in Österreich seit 1945. Beiheft 3 (1996), S. 165–196.
* Einschliessung und Abweisung der Tradition. Österreichische Lyrik 1945–1995
596. WILD, Katharina: Die deutschen Dialekte im Baranyaer Dreieck. 20 (2011), S. 151–163.
** Sprachwissenschaft
597. WOLF, Yvonne: Der meditative Blick auf die Geschichte. Zum Erzählverfahren von Hermann Lenz in *Die Augen eines Dieners*. Beiheft 8 (2004), S. 241–258.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts

Z

598. ZELEWITZ, Klaus: 1890–1990. 100 Jahre »österreichische Literatur«!(?) Beiheft 2 (1994), S. 7–20.
* Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980
599. ZELEWITZ, Klaus: Beim Lesen von Roths Romanen *Radetzkymarsch* und *Die Kapuzinergruft.* Warum sind die Trottas Slowenen? 2 (1993), S. 99–109.
** Literaturwissenschaft
600. ZELEWITZ, Klaus: Palmen vom Friedhof. Joseph Roths *Geschichte von der 1002. Nacht*. Beiheft 5 (1999), S. 355–364.
* Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
601. ZELIĆ, Tomislav: Die Aporien des postmodernen Neoavantgardismus im Geschichtsdrama *Marat/Sade* von Peter Weiss. 19 (2010), S. 83–100.
** Literaturwissenschaft
602. ZELIĆ, Tomislav: Programmatischer und poetischer Realismus bei Brecht und Kluge. 18 (2009), S. 279–299.
** Literaturwissenschaft

603. ZELIĆ, Tomislav: Zur Lyrik nach Auschwitz. Celans *Sprachgitter* und Benns *Nur zwei Dinge*. 14 (2005), S. 73–88.
** Literaturwissenschaft
604. ZEMAN, Herbert: Die österreichische Literatur. Eigenart literaturhistorischer Entfaltung und mitteleuropäisch- donauländlicher Standort. 2 (1993), S. 1–36.
** Literaturwissenschaft
605. ZITZLSPERGER, Ulrike: Kriegs- und Generationszeugen: Adrienne Thomas und Vera Brittain. 25 (2016), S. 161–178.
* Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen

Ž

606. ŽAGAR, Petra: Märchen und Geschichte in Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit*. Beiheft 8 (2004), S. 123–132.
* Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
607. ŽEPIĆ, Stanko: Deutsche Pflanzennamen im *Liber de simplicibus*. 2 (1993), S. 151–162.
** Linguistik
608. ŽEPIĆ, Stanko: Deutsche Sprache im *Dictionarium* von Faustus Verantius. 1(1992), S. 89–103.
609. ŽEPIĆ, Stanko: Deutsche Sprache in der handschriftlichen kroatischen Grammatik von Ivan Vitković. Zur sprachlichen Situation in Kroatien in der zwiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 4 (1995), S. 87–95.
** Sprachwissenschaft
610. ŽEPIĆ, Stanko: Direkte und indirekte Hinweise zur deutschen Aussprache auf kroatischem Boden vom 16.–19. Jahrhundert. 6 (1997), S. 93–107.
** Sprachwissenschaft
611. ŽEPIĆ, Stanko: *Emilija Grubačić (1912– 1994)*. 4 (1995), S. 147.
** In Memoriam
612. ŽEPIĆ, Stanko: Ergebnisse der deutschen Orthographiereform/Orthografiereform. 5 (1996), S. 157–163.
** Sprachwissenschaft
613. ŽEPIĆ, Stanko: Zur Geschichte der deutschen Sprache in Kroatien. 11 (2002), S. 209–227.
** Sprachwissenschaft
614. ŽEPIĆ, Stanko: Das erste kroatische etymologische Wörterbuch (Alemko Gluhak: *Hrvatski etimološki rječnik* (*Kroatisches etymologisches Wöerterbuch*), August Cesarec, Zagreb 1993). 2 (1993), S. 253–258.
** Besprechungen
615. ŽIBORSKI KOVAČIĆ, Vita; Maja Häusler; Marija Lütze-Miculinić: Deutsch als Fremdsprache-Prüfung im Rahmen des kroatischen Zentralabiturs. 19 (2010), S. 171–188.
** Fachdidaktik
616. ŽIGON, Tanja: »Wochentliches Kundschaftsblatt« – das erste wöchentliche Blatt in Ljubljana (1775–1776). 12 (2003), S. 231–255.
** Kulturgeschichte

617. ŽIVKOVIĆ, Daniela: Die deutschsprachige Publizistik und Leser in Zagreb von 1750–1800. 1(1992), S. 149–183.
618. ŽMEGAČ, Viktor: Büchner in hundertfachem Spiegel (Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*, Band 1 (1875–1945), Erich Schmidt Verlag, Berlin 2001). 10 (2001), S. 157–159.
   ** Besprechungen
619. ŽMEGAČ, Viktor: Georg Büchner in der Gegenwart (Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*, Band 3: 1980–2002, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2004). 13 (2004), S. 309–310.
   ** Rezensionen
620. ŽMEGAČ, Viktor: Geschichtsphilosophie auf der Bühne. Beiheft 8 (2004), S. 5–20.
   * Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts
621. ŽMEGAČ, Viktor: Komparatistische Überlegungen zur Literatur des 19. Jahrhunderts. 7 (1998), S. 1–17.
   ** Literaturwissenschaft
622. ŽMEGAČ, Viktor: Kraus und die Folgen (Dietmar Goltschnigg: *Die Fackel ins wunde Herz. Kraus über Heine. Eine »Erledigung«? Texte, Analysen, Kommentar,* Passagen Verlag, Wien 2000). 9 (2000), S. 230–232.
   ** Besprechungen
623. ŽMEGAČ, Viktor: Krležas Geschichtsverständnis im europäischen philosophischen Kontext. Beiheft 6 (2001), S. 3–18.
   * Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen
624. ŽMEGAČ, Viktor: Literatur und Gesellschaft aus der Sicht der Neuklassik. 6 (1997), S. 29–39.
   ** Literaturwissenschaft
625. ŽMEGAČ, Viktor: Schriftenverzeichnis 1957–1999. Beiheft 5 (1999), S. 449–457.
   * Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag
626. ŽMEGAČ, Viktor: Studien zum Begriff der Moderne (Rudolf Haller (Hg.): *Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne*, Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar 1996). 7 (1998), S. 186–188.
   ** Besprechungen
627. ŽMEGAČ, Viktor: Vom Aussenseiter zum Klassiker (Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*, Band 2 (1945–1980), Erich Schmidt Verlag, Berlin 2002). 11 (2002), S. 284–286.
   ** Besprechungen
628. ŽMEGAČ, Viktor: Zdrenko Škreb – Versuch einer Würdigung. 13 (2004), S. 35–45.
   * Zdenko Škreb zum 100. Geburtstag
629. ŽMEGAČ, Viktor: Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik der Goethezeit. 3 (1994), S. 1–12.
   ** Literaturwissenschaft
630. ŽMEGAČ, Viktor: Zur Rezeption expressionistischer Kunsttheorie bei Krleža und A. B. Šimić. 11 (2002), S. 1–15.
   * Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen

631. ŽMEGAČ, Viktor: Zur Typologie des ästhetischen Denkens seit der Jahrhundertwende. 1 (1992), S. 23–34.
632. ŽMEGAČ, Viktor: Ironischer Pluralismus. Zu einer frühen Erzählung Thomas Manns. 4 (1995), S. 13–33.

** Literaturwissenschaft

ABSTRACTS IN ENGLISH

Andreas Bäumler

Latent War on Classical Islands of Peace. Spatial Projections and Acoustic Triggers in the Novel *The Woodchuck Hunt* by Ulrich Becher

In his novel *The Woodchuck Hunt* (*Murmeljagd*, 1969), Ulrich Becher (1910–1990) foils the landscape of the Upper Engadine, much loved among tourists, by rewriting the Swiss mountain idyll of 1938 with military and industrial semantics. As a narrative leitmotif, war organises space as an ephemeral palimpsest. The war trauma of the protagonist is not only narrated; it even structures the text itself. Becher's poetics works with sonically organised linkages of spatiotemporal layers. Due to the spaces projected, the neutral soil becomes a field of destruction and, ultimately, a representation of Swiss war politics.

Stefan Schmidl

Reflections on the Tonal Constitution of the World in Blagoje Bersa's *Sunčana polja*

In his symphonic poem *Sunčana polja* Blagoje Bersa uses techniques of textual and tonal description in order to portray Dalmatia. Apart from genre-specific elements of pastoral music, he also uses well-established metaphors of a landscape bathing in sunshine, which by inserting Catholic liturgical formulas he elevates to an evocation of a transcendent ›region mystica‹. In so doing, Bersa paints a picture of an awoken Dalmatia, which had previously been formulated by the Croatian romantic poet Petar Preradović. However, he further develops this imagery in the sense of romantic genre hybridity, thus intensifying its suggestive potential.

Christian Kirchmeier

›Tjam patram‹. Musical Poetics in Early Brecht

The origins of ›epic theater‹ are often traced back to Brecht's rejection of classical poetics of drama. This article instead tries to show that in his early

years, Brecht rather focuses on a poetics of music in order to develop key elements of epic theater. As a medium, music combines three functions of Brecht's theater: (2) It provides an intermittent element that interrupts plot contiguity; (2) It creates a musical semantics that can interfere with literary semantics; (3) It is a medium of an aesthetic perceivable ›gestus‹ that makes it possible to observe the agency of an agent.

Oliver Jahraus

The Power of Authorship in the Resonance Space of Music in Helmut Krausser's Novel *UC*

The article provides an interpretation of references to music (Bruckner, Strauss) in the novel *UC* by Helmut Krausser and continues to develop a model of artistic authorship. A concrete starting point is the narrator's mysterious remark that the protagonist, the conductor Arndt Hermannstein, will conduct Bruckner within the framework of '42. References to the history of music show how the novel develops into a literary phantasy on omnipotence, in which space becomes a metaphor for music in its aesthetic claim. This not only reveals one of the principles behind the genesis of this novel, but also shows how through the discussion and processing of music literature draws an outline of its own aesthetic claims.

Mario Grizelj

The Raising of Lazarus. The Ahermeneutics of the Ear, the Singing Jesus and the Choir in Johann Gottfried Herder

Firstly, the article examines Herder's take on the ›Enlightenment theology of wonder‹ (revelation, ›theologia naturalis‹, rationalism, supranaturalism, deism, neology, materialism, historical-critical Bible studies). Secondly, it explains the relationship between aesthetics in music and theology, thereby illuminating two aspects: The first aspect illustrates that the message of the Bible cannot be transmitted by means of propositional knowledge, but rather via enthusiastic-emphatic ahermenutic experience of experience. The second aspect illustrates that it is primarily music that enacts the possibility of experiencing the ambivalent experience of revelation and wonder.

Davor Beganović

The Play of Music in Time and Space. Vladan Desnica's *Proljeća Ivana Galeba*

Despite the common praxis of asserting that Desnica's novel is defined by the temporal dimension, this article asserts the importance of its spatial dimension, developed through a disjointed suspension of linearity, signaling the performative repetition of the narrator's traumatic experience. This poetic principle can be substantiated by Desnica's non-fictional texts published simultaneously with *Proljeća Ivana Galeba*. In these texts, the author underlines the role of the fragment which enables the spatialization of the linear. The fragment contributes to the rhythm of the text, which calls into question the strict division between literature and music.

Anna Hodel

Beyond the National. ›Kolo‹ as an Identity-Topographical (Dance-)Figure in the South-Slav Romantic Period

The article sheds light on strategies of nation building at the crossroads of music, literature and their negotiations of topographical processes. During the Romantic period, ›kolo‹, a typical South-Slav round dance, became an object of intense literary actualization. By analyzing some ›kolo‹-poems, the article discusses forms and functions of literary mapping folk culture, literary reflections upon geopoetical and geopolitical invention of the nation (i.e. of the folk) as well as the simultaneously occurring interweaving of musical and literary effects. The focal point of analysis is guided by the intention to reproduce outlines of South-Slav identity constructs *beyond the national.*

Claudio Steiger

Music, Time and Space in Thomas Mann's *The Magic Mountain*

Thomas Mann spoke of the »musical construction« of *The Magic Mountain.* His words have thus far remained unquestioned by scholars, in spite of

the fact that leitmotifs often discussed in relation to *The Magic Mountain* are not a musicological category. Significantly, the romantic music in *The Magic Mountain* constitutes a *theme.* However, when it comes to its *form* as an »extensive composition« (Mann), it should not be thought of only in musical, temporal or syntagmatic terms, but also from the paradigmatic perspective of *space*. The Berghof sanatorium is a hermetical compression and enclosing of an *epoch* – and in its epical preservation of time the novel narratively points to form immanence of music.

Irina Wutsdorff

On Musical Moments in Andrei Bely's Literary Shaping of Awaiting the Apocalypse

The Second Symphony by Andrei Bely is a highly experimental text in which meaning is assigned by repeating structures and reoccurring apocalyptical figures of thought. However, this article does more than ascertain existing leitmotifs – it poses the question about the underlying understanding of art, which is here obviously derived from music and made productive in literature. Crucial for the poetics of prose symphony initiating a movement of meaning that, once set in motion, cannot be stopped is Bely's conception of music as movement, which he develops in an essay written approximately at the same time. In this respect, Bely is regarded to be under the influence of the musical aesthetics of Eduard Hanslick.

Martin Schneider

The Textual Score of Society in the 1970s in the Novel *Die Mätresse des Bischofs* by Eckhard Henscheid

The article interprets Eckhard Henscheids novel *Die Mätresse des Bischofs*, first published in 1978, as an attempt to use musical writing in order to transform the German society in the late Seventies. The novel creates a textual score, in which different manners of contemporary social speech are interlaced with the memory of National Socialism, war and the Holocaust. In this context, the article relates Henscheid's so far undervalued novel to the writings of Thomas Bernhard and the musical philosophy of Theodor W. Adorno.

Stephan Kurz

From *Symposion* to *Werther*. On the Constitution of Genre in the Novella *Die Liebe des Plato* by Leopold von Sacher-Masoch

Leopold von Sacher-Masoch's *Die Liebe des Plato* (1870) tells a ›platonic‹ love story of concealed homosexuality. The novella is part of a cycle of novella-cycles entitled *Das Vermächtniß Kains*. This paper outlines how Sacher-Masoch deals with enclosing both problems by means of genre techniques: Why did he choose the epistolary form for this now little-known text? Why does he quote the epistolary novel as a genre and transplant it into a 19th century setting which aims at collecting social questions and those of natural history? Plato's *Symposion* and Goethe's *Werther* can be identified as pretexts that are deeply entangled with this novella both in form and content.

Ana-Dorothea Ludewig

Images of Jewish Women in the Work of Leopold von Sacher-Masoch

In the work of Leopold von Sacher-Masoch, the so-called Ghetto stories occupy a special position: they reflect the author's obvious and definitely positive interest in Jewish life in Eastern Europe. In this respect, Sacher-Masoch's images of women and Jewish women in particular are remarkable and will be examined carefully in this article for the first time.

Alexander Ritter

Entertainment Theatre and European Cultural Transfer around 1800

German-language programmes of Central and South-East European theatres around 1800 were dominated by unpolitical and entertaining plays by A. W. Iffland, A. v. Kotzebue etc. and complemented by numerous texts of dilettante authors. One of the best examples of the latter is the trivial comedy *Siegfried von Lindenberg* (1790) by Philipp Ludwig Bunsen, a plagiarism and depoliticized version of the successful novel of the same name written by Johann Gottwert Müller in 1779. Since both the novel and the play were internationally successful well into the 19th century, this mirrors the popular taste characteristic for reading and theatre cultures of the time.

Marija Lütze-Miculinić, Mirela Landsman Vinković

How Well Do Students and Teachers of German Master Classroom German? A Survey into the Current Situation

The following article presents the results of a survey conducted among Croatian-speaking students of German studies and teachers of German with the aim of determining the level of their knowledge of classroom German. A thorough analysis of the results of the survey gave an insight into major problems in the use of classroom German. The study also reveals which specific elements of classroom language should be incorporated into institutionalized teacher education and what kind of teaching materials would be required for that purpose.

ZAGREBER GERMANISTISCHE BEITRÄGE

ISSN 1330–0946 (print)
ISSN 1849-1766 (online)
CODEN ZGBEEY
UDK 803.0+830

Das Jahrbuch ***Zagreber Germanistische Beiträge*** veröffentlicht wissenschaftliche Aufsätze, Berichte und Buchbesprechungen in den Bereichen: Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft, Kulturwissenschaft, Übersetzungswissenschaft und Didaktik des fremdsprachlichen Deutschunterrichts.

ZGB erscheint seit 1992 in gedruckter Form.

ZGB ist ab Nr. 1 (1992) zugänglich in der *Central and Eastern European Online Library* (C.E.E.O.L) unter <http://www.ceeol.com>.

ZGB ist ab Nr. 20 (2011) frei zugänglich beim Zeitschriftenportal *Hrčak – portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske* unter <http://hrcak.srce.hr/zgb>.

ZGB wird außerdem in folgenden Datenbanken gelistet: Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (BDSL); Central & Eastern European Academic Source (CEEAS); EBSCOhost; European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS); Germanistik Online Datenbank (De Gruyter); Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA); Linguistic Bibliography – BrillOnline Bibliography; Modern Language Association (MLA) International Bibliography; Technische Informationsbibliothek/ German National Library of Science and Technology (TIB).

Herausgeber / Izdavač
Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb

Schriftleitung / Uredništvo
Maja Anđel (Sprachwissenschaft), Marijan Bobinac (Literaturwissenschaft), Milka Car (Literaturwissenschaft), Svjetlan Lacko Vidulić (verantw. Chefredakteur), Marija Lütze-Miculinić (Sprachdidaktik), Jelena Spreicer (Korrektorat und Betrieb), Slađan Turković (Sprachwissenschaft)

Wissenschaftlicher Beirat / Uredničko vijeće
Daniel Baric (Paris), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Zrinjka Glovacki-Bernardi (Zagreb), Mirko Gojmerac (Zagreb), Maja Häusler (Zagreb), Dragutin Horvat (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)

Sekretariat / Tajništvo
Monika Blagus; Lektur: Stephan Kurz, Yvonne Jock

Hinweise für Verf.
Beiträge in deutscher Sprache, bitte mit Zusammenfassung (bis 800 Zeichen) und Schlagwörtern (3–5) einreichen. – Eingereichte Beiträge, die eine umfassende Lektur benötigen, gehen an die Verfasser mit der Bitte um Nachbesserung zurück. – Jeder Beitrag wird von zwei FachexpertInnen anonym begutachtet. Für Beiträge von Mitgliedern des Instituts, das als Hg. der ZGB zeichnet, werden die Gutachten ausnahmslos aus dem Ausland eingeholt.

Kontakt
Zagreber Germanistische Beiträge | Abteilung für Germanistik | Philosophische Fakultät | Ivana Lučića 3 | HR–10000 Zagreb | Tel. +385-1-4092362 | Fax. +385-1-6156879 | e-mail: zgb@ffzg.hr |http://zgbde.wordpress.com

Bestellung / Distribucija
Dominović Verlag | Postfach 555 | Trnjanska 54/A | HR-10001 Zagreb | Tel.: +385-1-61 15 949 | Fax: +385-1-61 14 240 | e-mail: dominovic@dominovic.hr

Design
Adriana Lacko

Satz / Prijelom
ArTresor naklada, Zagreb

Druck / Tisak
Tiskara Zelina d.d., Sv. Ivan Zelina

Printed in Croatia

Gefördert von: / Uz potporu:
Ministarstvo znanosti i obrazovanja RH / Ministerium für Wissenschaft und Bildung der Republik Kroatien

FF press

©
Odsjek za germanistiku
Filozofskog fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu

ISSN 1330-0946

26 / 2017