

CONVIVIUM

Germanistisches Jahrbuch Polen

2019

begründet vom DAAD

Łódź 2019

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Gerd Antos (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)
Prof. Dr. Henk de Berg (University of Sheffield)
Prof. Dr. Marion Brandt (Uniwersytet Gdański)
Prof. Dr. Volker Dörr (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)
Prof. Dr. Joanna Jabłkowska (Uniwersytet Łódzki)
Dr. habil. Katarzyna Jaśtał (Uniwersytet Jagielloński)
Prof. Dr. Andrzej Kątny (Uniwersytet Gdański)
Prof. Dr. Beata Mikołajczyk (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Prof. Dr. Sławomir Piontek (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Dr. habil. Anna Reder (Universität Pécs / Pécsi Tudományegyetem)
Prof. Dr. Danuta Rytel-Schwarz (Universität Leipzig)
Prof. Dr. Karol Sauerland (Uniwersytet Warszawski)

Internationales Begutachtungskomitee

Prof. Dr. Zofia Berdychowska (Uniwersytet Jagielloński)
Prof. Dr. Zofia Bilut-Homplewicz (Uniwersytet Rzeszowski)
Prof. Dr. Matthias Ballod (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)
Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher (Freie Universität Berlin)
Prof. Dr. Stojan Bračič (Univerza v Ljubljani, Slowenien)
Prof. Dr. Marek Cieszkowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)
Prof. Dr. Waldemar Czachur (Uniwersytet Warszawski)
Prof. Dr. Cora Dietl (Justus-Liebig-Universität Gießen)
Prof. Dr. Christine Domke (Hochschule Fulda)
Prof. Dr. Norbert Otto Eke (Universität Paderborn)
Prof. Dr. Michael Elmentaler (Christian-Albrechts-Universität Kiel)
Prof. Dr. Janusz Golec (Uniwersyte Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
Jun.-Prof. Dr. Irina Gradinari (FernUniversität in Hagen)
Prof. Dr. Sambor Grucza (Uniwersytet Warszawski)
Prof. Dr. Andrzej Gwóźdź (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Prof. Dr. Carola Hilmes (Goethe-Universität Frankfurt a. M.)
Prof. Dr. Jörg Kilian (Christian-Albrechts-Universität Kiel)
Prof. Dr. Sonja Kuri (Università Udine, Italien)
Prof. Dr. Grażyna Kwiecińska (Uniwersytet Warszawski)
Prof. Dr. Lothar van Laak (Universität Paderborn)
Prof. Dr. Renata Makarska (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Prof. Dr. Kazimiera Myczko (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Prof. Dr. Alicja Nagórko (Humboldt-Universität zu Berlin)
Prof. Dr. Werner Nell (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)

Prof. Dr. Norbert Oellers (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)
Prof. Dr. Lucjan Puchalski (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Andrea Rudolph (Uniwersytet Opolski)
Prof. Dr. Schamma Schahadat (Eberhard Karls Universität Tübingen)
Prof. Dr. Czesława Schatte (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Prof. Dr. Brigitte Schultze (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Prof. Dr. Renata Szczepaniak (Otto-Friedrich-Universität Bamberg)
Prof. Dr. Bernd Spillner (Universität Duisburg-Essen)
Prof. Dr. Zoltan Szendi (Pécsi Tudományegyetem, Ungarn)
Prof. Dr. Shin Tanaka (Universität Chiba, Japan)
Dr. habil. Heribert Tommek (Universität Regensburg)
Prof. Dr. Józef Wiktorowicz (Uniwersytet Warszawski)
Prof. Dr. Alexander Wöll (Universität Potsdam)
Prof. Dr. Jerzy Żmudzki (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
Prof. Dr. Leszek Żyliński (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Redaktion

Yvonne Belczyk-Kohl, M.A. (Münster)
Dr. phil. habil. Gudrun Heidemann (Uniwersytet Łódzki)
Dr. Alexander Jakovljevic (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Dr. Stephan Krause (GWZO an der Universität Leipzig)
Kai Hendrik Patri, M.A. (Universität Kassel)
Astrid Popien, M.A. (Georg-August-Universität Göttingen)
Dr. Inga Probst (Leipzig)
Dr. Heike Rohmann (Uniwersytet Warszawski)
Dr. Dennis Scheller-Boltz (Wirtschaftsuniversität Wien)
Dr. Angelika Schneider (Comenius-Universität Bratislava)
Dr. Elisabeth Venohr (Uniwersytet Śląski)
Dr. Johann Wendel (Uniwersytet Warszawski)

Herausgeberinnen

Gudrun Heidemann, Joanna Jabłkowska, Beata Mikołajczyk

Redaktionsanschrift

CONVIVIAM, Dr. phil. habil. Gudrun Heidemann, Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii
Germańskiej, ul. Pomorska 171/173, PL-90-236 Łódź, Tel./Fax: 0048-42-665 54 22
E-Mail: redaktion@convivium.edu.pl
ISSN: 2196-8403
DTP: Dr. Karolina Waliszewska

VERLAGSBETREUUNG

Katarzyna Smyczek

TECHNISCHE KORREKTUR

Elzbieta Rzymkowska

UMSCHLAGBEARBEITUNG

Agencja Reklamowa efektoro.pl

Gedruckt gemäß einem an den Lodzer Universitätsverlag gelieferten Satz

Verlag der Universität Lodz

1. Auflage W.09693.19.0.C

Druckbögen 10,875

Verlag der Universität Lodz

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

E-Mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

Tel. (42) 665 58 63

INHALT

Erwin Leibfried. Ein Nachruf 7

THEMATISCHER SCHWERPUNKT: Literatur auf Bühne und Leinwand

JOANNA JABŁKOWSKA: Zum Schwerpunkt 11

ANDREAS ENGLHART: Der performative Zauber der Sirenen? Adornos negative Dialektik und das deutschsprachige Gegenwartstheater 15

SUSANNE KAUL: Was leistet die Kälte des Schauspielers bei Lessing und Diderot? 31

BEATE PETRA KORY: Julian Pölslers Verfilmung von Marlen Haushofers Roman *Die Wand* als unabgeschlossener Wandlungsprozess 47

LITERATURWISSENSCHAFT

TORSTEN VOß: „Ent-Spatialisierung“? oder: Das Scheitern der insularen Existenz in Theodor Storms Novelle *Waldwinkel*, mit Seitenblicken auf Raabe und Stifter 63

ANGELIKA SCHNEIDER: *Nesthäkchens Backfischzeit* von Else Ury und die deutsche Revolution von 1918/1919 87

ALEXANDER JAKOVLJEVIĆ: Jenseits von Völkerkerker und friedlichem Miteinander: Semantisierungen (post-)imperialer Räume und das (süd-)östliche Europa bei Miloš Crnjanski und Joseph Roth 107

KRISTIN EICHHORN: Der revolutionäre Dichter. Johannes R. Bechers ästhetische Rezeption der Russischen Revolution 131

INFORMATIONEN und BERICHTE

„Lethe-Effekte – Forensik des Vergessens“. Interdisziplinäre und internationale Tagung an der Universität Łódź, 9.-11.10.2019 (MAJA DEBSKA) 147

„Joseph Roth unterwegs in Europa“. Tagung an der Universität Łódź, 17.-18.10.2019 (CHRISTIAN POIK) 154

REZENSIONEN

VECCHIATO, DANIELE (ED.) (2019): *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein* [Strophen für übermorgen. Lese-pfade durch die Werke von Durs Grünbein]. Milano – Udine: Mimesis. 226 S. (ELŻBIETA TOMASI-KAPRAL) 159

GWÓŹDŹ, ANDRZEJ (2018): *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949* [Das Beschwören der Wirklichkeit. Deutsche Filme und ihre Geschichten 1933-1949]. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut. 452 S. (JAKUB GORTAT) 163

* * *

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 167

Veröffentlichungen in CONVIVIUM 171

Thematischer Schwerpunkt 2020: Angst und Mut 173

IN MEMORIAM

Erwin Leibfried

* 1942 – † 2019

© Arbeitsstelle Holocaustliteratur



Erwin Leibfried. Ein Nachruf

Am 1. August 2019 verstarb Prof. i.R. Dr. Erwin Leibfried im Alter von 77 Jahren. Auf Prof. Dr. Erwin Leibfrieds Initiative geht ganz wesentlich die Gründung der Arbeitsstelle Holocaustliteratur (www.holocaustliteratur.de) an der JLU Gießen im Jahr 1998 zurück, die er zusammen mit Prof. Dr. Sascha Feuchert, Prof. Dr. Jörg Riecke sowie der Ernst-Ludwig-Chambré-Stiftung zu Lich am damaligen Institut für Neuere deutsche Literatur (heute Institut für Germanistik) einrichtete. Er war bis zu seiner Pensionierung und weit darüber hinaus an vielen Projekten und Vorhaben der Arbeitsstelle Holocaustliteratur maßgeblich und federführend beteiligt, so etwa an der deutschsprachigen Edition der *Chronik des Gettos Lodz / Litzmannstadt*, die er gemeinsam mit Sascha Feuchert und Jörg Riecke 2007 nach einem Jahrzehnt gemeinsamer intensiver philologischer Arbeit herausgab, und an der Edition der Tagebücher Friedrich Kellners, die er 2011 zusammen mit Sascha Feuchert, Robert Martin Scott Kellner, Jörg Riecke und Markus Roth publizierte.

Neben der Professur für Allgemeine Literaturwissenschaft am Institut für Germanistik, die er von 1973 bis 2006 bekleidete, gründete Leibfried zudem 1987, zum 100. Todestag des niederländischen Schriftstellers Multatuli, die Internationale Multatuli Gesellschaft, welche die Erinnerung an den Autor pflegt, sowie 1990 gemeinsam mit seiner Ehefrau Barbara Leibfried die Deutsche Akademie auf Mallorca. Zudem betrieb er den Verlag litblockin. Mit Dirk Grathoff begründete er bei Peter Lang die bis heute erscheinende Reihe *Gießener Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft*, außerdem war er seit 1998 Herausgeber des Wissenschaftlichen Literaturanzeigers (www.wla-online.de). Leibfrieds wissenschaftliche Bibliografie ist äußerst umfangreich; er publizierte in allen wichtigen Zeitschriften der Germanistik und verfasste Standardwerke zur Fabel (Metzler), zur Hermeneutik (Narr) und zu Goethe (u.a. bei Peter Lang).

Erwin Leibfried erhielt für sein wissenschaftliches Wirken mehrere Auszeichnungen. 1998 wurde er mit der Medaille „Für Verdienste um Gesellschaft und Wissenschaft“ („W Służbie Społeczeństwu i Nauce“) der Universität Łódź ausgezeichnet. 2006 erhielt er die Medaille „Dem Freund der Universität Łódź“ („Universitatis Lodzensis Amico“) und 2011 das Bundesverdienstkreuz am Bande.

Erwin Leibfried. Ein Nachruf

Mit Erwin Leibfried verliert die akademische Welt einen Kollegen, der sich für die internationalen Beziehungen einsetzte und sie förderte. Dank seiner Art, Grenzen zu ignorieren, erreichte er mehr, als bürokratische Verträge es je vermocht hätten.

Wir gedenken Erwin Leibfried, eines inspirierenden, humorvollen, sensiblen Freundes und Kollegen, den wir ins Herz schlossen und um den wir trauern. Er war ein guter Mensch.

Sascha Feuchert

THEMATISCHER SCHWERPUNKT: Literatur auf Bühne und Leinwand

JOANNA JABLKOWSKA

Zum Schwerpunkt

Verflechtungen und gegenseitiger Einfluss unterschiedlicher Künste werden in den Geisteswissenschaften seit Jahrzehnten vielseitig diskutiert. An diese Tradition knüpft das Jahrbuch 2019 an, indem es sich der Affinität von Literatur zu Theater und Film widmet. Fokussiert werden hierbei die Wechselwirkung der Künste und Medien, ihr gegenseitiges Wetteifern sowie die Bewertung im ästhetischen Diskurs.

Im Vordergrund stehen nicht die Eigenständigkeit der Bühne, auch nicht der Film als eine neue, vom geschriebenen Wort weitgehend unabhängige Kunstgattung, sondern die gegenseitige Abhängigkeit oder das Miteinander, auch die Stellungnahme zu den Möglichkeiten der jeweils anderen Kunstgattung, Bedeutendes und Besonderes zum Ausdruck zu bringen.

Engagiertes Theater ist in der deutschen Kultur besonders stark verankert. Insbesondere im 20. Jahrhundert, d.h. im Expressionismus, in BRECHTS Konzept der epischen Dramatik, im Dokumentartheater zeigt die Bühne, dass sie der eigentliche Ort der sozialen und politischen Inspiration ist. Revolution, radikale Reformen, Utopien werden im Theater inszeniert sowie – oft lautstark – artikuliert und so dem Publikum direkt vermittelt. Dieses Publikum soll es weitertragen und in der Realität verwirklichen. Im 20. Jahrhundert scheint die deutsche Bühne ADORNOS Ideen zur autonomen Kunst und Kunst als ‚fait social‘ in die Tat umgesetzt zu haben. Der intellektuelle Gehalt des Theaters ergänzt oder ersetzt gar die narrativen Möglichkeiten der Prosa. Man kann es expliziter formulieren: Politisches Handeln drückt sich als Bühnenaufführung aus und aus Sprache werden Taten. Dies ist kein neuer Gedanke. Bereits in BÜCHNERS *Dantons Tod* wurde die Revolution als das in die Tat umgesetzte Wort mit der vielzitierten Sentenz von Mercier beschrieben: „Geht einmal Euren Phrasen nach bis zu dem Punkt, wo sie verkörpert werden. Blickt um Euch, das alles

habt ihr gesprochen, es ist eine mimische Übersetzung Eurer Worte“ (BÜCHNER 1980:47). Und Robespierre spricht im Konvent vom „erhabene[n] Drama der Revolution“ (BÜCHNER 1980:16). Die politische Wirklichkeit wird theatralisch inszeniert, eine theatralische Inszenierung wird automatisch zum politischen Akt. Diese Verflechtung gehört zum Diskurs des 20. Jahrhundert, in dem auf vielen Ebenen reflektiert wird, wo Ursachen und Folgen liegen: die Wirklichkeit oder deren Vorstellung in der Kunst.

Trotz vielfacher Verwandtschaften unterscheidet sich der Film grundsätzlich vom Theater, weil auf der Leinwand die lebendige körperliche Performanz anwesender Schauspieler und Schauspielerinnen sowie das unmittelbare Erlebnis fehlen, wodurch sich das Theater als so geeignet für die Vermittlung des Politischen erweist. Vielmehr kann der Film – ähnlich wie die belletristische Prosa – erzählen. Für die Literaturwissenschaft ist er besonders als Literaturverfilmung interessant, als Versuch, narrative Strukturen in Bild und Ton zu übersetzen. Allerdings vermag das Leinwandgeschehen, was dem Theater nur schwer und mit besonders großer Kunstfertigkeit gelingen kann: Der Film kann ohne Dialoge auskommen, sich auf das Monologische oder gar auf Schweigen konzentrieren, sehr intime Inhalte vermitteln, weil nicht nur das Schauspiel, sondern musikalische Untermalung, Farbgebung, wechselnde Kameraeinstellungen etc. mitarbeiten. Dem Erzählen wird geholfen oder geholfen wird der Einbildungskraft des Kinopublikums. Allerdings bedeutet dies auch die ästhetische Gefahr, in die Filmschaffende und mit ihnen Zuschauer und Zuschauerinnen geraten: Wenn der Einbildungskraft nur noch wenig Spielraum eingeräumt wird, verkommt der Film zur bloßen Unterhaltung, zur Freizeitbeschäftigung. So lautet die grundsätzliche Frage nach dem Stellenwert der Literaturverfilmung: Dient sie lediglich der ‚Vereinfachung‘ der Rezeption oder einer Übersetzung von Narrativen, die literarisch zu komplex zu sein scheinen und – durch Tonspuren ergänzt und auf Leinwand ‚illustriert‘ – leichter zu verstehen sind. Oder ist die Adaption eine besonders schwierige Aufgabe, das Literarische nicht zu hinterfragen und es doch bereichernd zu erweitern.

ANDREAS ENGLHART fragt nach der Verwandtschaft zwischen performativem Theater und THEODOR W. ADORNOS ästhetischem Konzept. Ausgangspunkt ist die Frage nach der performativen Geste, die im berühmten Auftritt protestierender Studentinnen im April 1969 deutlich hervortrat. Erkannte ADORNO den zwar unterschwellig, doch eigentlichen Sinn dieser Provokation? Für den Philosophen war Theater kein Ort für die Revolution; Theater war ein Ort für die Kunst. Und so war auch die Revolution kein Kunstakt, sondern ein politischer Protest, der in der Wirklichkeit Folgen zu tragen hatte. Allerdings war

das Bild der Frauen mit nackten Brüsten ein wichtiger Topos der Protestkultur der 1960er Jahre und erinnerte in erster Linie an ein bekanntes ästhetisches und literarisches Motiv: die Sirenen, deren Verführungskünsten Odysseus mit List standhalten konnte. War also ADORNO wie Odysseus ein ‚Aufklärer‘, der zwischen ‚Kunstraum und Realraum‘ zwar unterscheidet, die Kunst als Kunst erkennt, genießt und doch als ein wichtiges Medium anerkennt, in dem gesellschaftliche Gegensätze ausgetragen werden? Oder verteidigt er seine rationale Identität, indem er eine Grenze zwischen Kunst und sozialer Wirklichkeit zieht? Dies kann der Grund gewesen sein, warum er sich der Performance der Studentinnen entzog.

SUSANNE KAUL geht in ihrem Beitrag auf eine im 18. Jahrhundert wichtige und grundsätzliche Debatte ein, deren Kern die Frage nach der Art ist, in der ein Schauspieler seine Rolle auf der Bühne spielt. Soll er ‚kalt‘, distanziert bleiben und die Rolle ‚darstellen‘ oder soll er in ihr aufgehen und seine eigenen Emotionen einbeziehen? KAUL zeigt an zwei repräsentativen Beispielen auf, welche Funktion das Konzept der ‚Kälte‘ im Diskurs des 18. Jahrhunderts haben konnte. LESSING plädierte für eine Verbindung der ‚Kälte‘ mit Leidenschaft, während sich DIDEROT für distanzierteres Spiel aussprach. In DIDEROTS Haltung vermutet Kaul ein ästhetisches Konzept, das der Aufklärung verpflichtet ist. LESSING – ebenfalls als Aufklärer – argumentiert, so Kaul, aus einer anderen Perspektive. Er erwartet von der Bühne die Erfüllung einer moralischen Botschaft, die nach emotionalem Engagement verlangt.

BEATE PETRA KORY widmet ihren Beitrag der Literaturverfilmung. Als Beispiel wählt sie den Roman *Die Wand* von MARLEN HAUSHOFER und dessen Leinwandadaptation durch JULIAN ROMAN PÖLSLER. Der Artikel verteidigt die Voice-over-Ästhetik, die der Regisseur wählte und die von den meisten Kritikern und Kritikerinnen heftig angegriffen wurde. Durch einen Vergleich von literarischer Textvorlage und Verfilmung wird die neue Deutung des Romans betont, die erst das filmische Darstellungspotential ermöglichte.

BÜCHNER, GEORG (1980): *Dantons Tod*. In: Ders.: *Werke in einem Band*. München / Wien, 7-68.

ANDREAS ENGLHART

Der performative Zauber der Sirenen? ADORNOS negative Dialektik und das deutschsprachige Gegenwartstheater

Wieso flüchtete ADORNO, der Philosoph der Student*innenrevolte, der Fürsprecher der Avantgarde von Schönberg bis Beckett, im April 1969 vor der Performance protestierender Studentinnen mit nackten Brüsten? Der Beitrag erörtert Verbindungen von ADORNOS *Dialektik der Aufklärung*, *Negativer Dialektik* und *Ästhetischer Theorie* zur Ästhetik des heutigen performativen oder postdramatischen Theaters. Dennoch blieb für ADORNO das Theater ein Ort der Kunst, verwirklichte sich die Revolution nicht in der performativen Verweigerung von Sinn, im grausamen Realen der ‚Sirenen‘ und der Dekonstruktion, sondern in einem Werk, das das Unversöhnliche darzustellen und so zu versöhnen habe.

The Performative Magic of Sirens? ADORNO’S Negative Dialectics and German-speaking Contemporary Theater

Why, in April 1969, did ADORNO, the philosopher of the student revolt, the advocate of the avant-garde from Schoenberg to Beckett, flee when he was faced with the performative actions of protesting students with naked breasts? The article discusses connections between ADORNO’S *Dialectics of Enlightenment*, *Negative Dialectics* and *Aesthetic Theory* and the aesthetics of today’s performative and post-dramatic theatre. For ADORNO, theatre remained a place of art, and the revolution did not come to fruition in the performative denial of meaning, in the cruel reality of “sirens”, and in deconstruction, but in the work of art itself, that is supposed to represent the irreconcilable and thus to lead to reconciliation.

Performatywny czar syren? Negatywna dialektyka ADORNO a współczesny teatr niemieckojęzyczny

Dlaczego ADORNO, filozof rewolty studenckiej, zwolennik awangardy od Schönberga po Becketta uciekł w kwietniu 1969 roku przed performatywnym protestem studentek,

obnażających nagie biusty? Artykuł wyjaśnia związki między *Dialektyką oświecenia*, *Dialektyką negatywną* i *Teorią estetyczną* z estetyką dzisiejszego teatru performatywnego i postdramatycznego. Mimo wszystko teatr pozostał dla ADORNA miejscem sztuki, a rewolucja dokonała się nie w performatywnej negacji sensu, w okrutnej rzeczywistości ‚syren‘ i dekonstrukcji, lecz w dziele, które przedstawiając to, co nie do pogodzenia, prowadzić ma do ugody.

1. ADORNOS Flucht vor den Sirenen

Am 22. April 1969 betrat der 65-jährige THEODOR W. ADORNO den Hörsaal VI der Goethe-Universität Frankfurt, um wie gewöhnlich seine Vorlesung zu halten. Es waren keine ruhigen akademischen Zeiten, die studentischen Unruhen hatten bereits mehrere Höhepunkte hinter sich, der Vietnamkrieg tobte, die Linke radikalisierte sich zunehmend. Dabei galt ADORNO bis kurz vorher noch als revolutionärer Vordenker, seine Vorlesungen waren außerordentlich gut besucht. Doch seit er im Januar 1969 sein von Studierenden besetztes Institut von der Polizei hatte räumen lassen, wurde ihm Verrat vorgeworfen. ADORNO konnte seine Vorlesung aufgrund der Unruhe nicht beginnen, an der Tafel musste er lesen: „Wer nur den lieben ADORNO lässt walten, der wird den Kapitalismus sein Leben lang behalten.“ ADORNO formulierte ein Ultimatum: „Ich gebe Ihnen fünf Minuten Zeit. Entscheiden Sie, ob meine Vorlesung stattfinden soll oder nicht“ (LEMHÖFER 2008). Plötzlich näherten sich drei Studentinnen in Lederjacken, öffneten diese und rückten dem Gelehrten mit nackten Brüsten buchstäblich auf den Leib, versuchten, ihn mit Blumen zu bewerfen und zu küssen. ADORNO reagierte abwehrend, verließ fluchtartig den Saal. Wieso handelte ADORNO, der in dieser Zeit eine Affäre mit einer weit Jüngeren hatte, auch einem Besuch im Bordell nicht abgeneigt war, so unsouverän? Ende der 1960er-Jahre war man doch gerade im universitären und kulturellen Milieu einiges gewohnt. In Frankfurt sah man eine als Skandal empfundene *Publikumsbeschimpfung* des jungen Peter Handke, also eines Autorenkollegen bei Suhrkamp.¹ Man hörte von Allan Kaprows Happenings und den Fluxusaktionen

¹ Diese sogenannte Suhrkampkultur verstand sich als zeitgenössische Speerspitze des intellektuellen Diskurses. Sie ist ein bis heute noch nicht erschöpfend untersuchtes Phänomen nach 1945, das parallel mit der Dominanz der Gruppe 47 im intellektuellen Leben, einhergehend mit der Ausweitung der Bildungskultur und des Fächerkanons in den 1960er-Jahren in Westdeutschland (in Ostdeutschland reüssierte eher die Belletristik) virulent wurde: Theorie wurde ein Leitmedium, ähnlich wie noch das Theater in der damaligen Zeit. Literatur, Theorie und Theater

von Nam June Paik oder Joseph Beuys. Nacktheit war in Deutschland schon seit der Jahrhundertwende und der Weimarer Republik kein Aufregerthema mehr, nach Lebensreformbewegung, FKK-Kultur und Nackttanz von Isadora Duncan bis Josephine Baker (vgl. TRAUB 2010). Das Orgien Mysterien Theater Hermann Nitschs, der Wiener Aktionismus, das Living Theatre und die Performance Group Richard Schechners schufen über die Nacktheit eine ritualisierte Form des Protests; öffentlich provozierten Studentinnen auf Demonstrationen und revolutionär gestimmte Linke in Gerichtssälen ebenfalls mit nackten Brüsten. Diese Tradition einer Performance der Nacktheit setzt sich bis heute fort, man denke nur an die ukrainischen feministischen Performerinnen von *Femen*, die mit nackten Brüsten gegen Sextourismus agitieren. 1969 regte sich ADORNO jedenfalls auf, mehr als ihm gut zu tun schien – später behaupteten einige, dass dieses ‚Busenattentat‘ mitschuldig sei, dass er noch im Sommer des gleichen Jahres bei einer Bergtour an einem Herzinfarkt starb. Mutmaßlich waren mehr seine von ihm wenig beachtete Diabetes, die Sommerhitze, die ungewohnte Anstrengung im Schweizer Hochland und das bereits vorgerückte Alter die wahre Ursache. Die Frage, die sich theater- und kunstwissenschaftlich stellt, ist aber eine andere: Wieso wehrte ADORNO, immerhin ein Fürsprecher der Avantgarde, von Arnold Schönbergs Zwölftonkompositionen bis zu Samuel Becketts absurdem Theater, diese doch eher harmlose Performance der Studentinnen so ab?² Oder anders formuliert: Verkörperte bzw. performte ADORNO im ‚Busenattentat‘ nicht paradigmatisch die mit MAX HORKHEIMER in der *Dialektik der Aufklärung* dargestellte Urszene des modernen Menschen, des Odysseus vor den Sirenen?

2. Die performativen Sirenen der Counterculture der 1960er-Jahre

Die Sirenen waren ein wichtiges Motiv der Counterculture. Das Jahr 1969 brachte bereits etwas zu einem Abschluss, was als vorstellungsweltliche Veränderung in den 1960er-Jahren begann. Drei theoretische Texte stellten eine

wurden unter dem Dach der innovativen Taschenbuchreihe edition suhrkamp (nicht ohne sozialisierenden Anspruch: Theorie im Taschenbuch für alle) vereinigt, vertreten etwa durch ADORNOS, Bert Brechts, Peter Handkes und Niklas Luhmanns Texte.

² Immerhin stand er zumindest schreibend sogar dem Surrealismus nicht ablehnend gegenüber, wie seine *Traumprotokolle* beweisen (vgl. ADORNO 2005).

besonders revolutionäre Lektüre dar: Herbert Marcuses *One-Dimensional Man* von 1964, Michel Foucaults *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* und ADORNOS *Negative Dialektik*, beide von 1966. Zur gleichen Zeit veränderte sich das Theater in Westdeutschland grundlegend. Peter Zadek, Peter Stein und Claus Peymann erkämpften sich sukzessive den Freiraum für das zukünftige Regietheater und ihre weitere Karriere, die Neoavantgarde (von John Cage bis zu den Situationisten) überbrückte die Kluft zwischen bildender Kunst, Performance Art und Theater. Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor und Peter Brook erarbeiteten ein völlig neues Theaterverständnis und der us-amerikanische Theaterwissenschaftler Richard Schechner prägte 1966 Begriff und Theorie der Ästhetik des ‚Postdramatic Theatre‘ (vgl. SCHECHNER 1966). Schechner fasste die experimentellen Ästhetiken der 1960er- und 1970er-Jahre in seiner Entgegensetzung von einem ‚progressiven‘ ritualähnlichen Theater der Wirksamkeit und einem ‚rückständigen‘ Theater der Unterhaltung systematisch und historisch so folgenreich (vgl. SCHECHNER 1973), dass auf der Basis seiner Überlegungen und Schemata der polnische und später in den USA lehrende Theaterwissenschaftler Andrzej Wirth in den frühen 1980er-Jahren das Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft gründen konnte (vgl. WIRTH 1985). Die Gießener Schule des postdramatischen Theaters wurde so – wenn auch mehr theoretisch als tatsächlich, denn performative Ästhetiken waren gerade in der freien Szene, von Fassbinder bis Sagerer, schon weit vor der Gründung Gießens dominant – im deutschsprachigen Raum zum Hort des performativen Theaters und schuf sukzessive an öffentlich geförderten traditionellen Bühnen für die immer mehr reüssierende postdramatische Ästhetik spürbaren Rückenwind. Die heute meistzitierten Standortbestimmungen des postdramatischen Theaters sind die des ehemaligen Assistenten Andrzej Wirths, Hans-Thies Lehmann. Er griff Überlegungen Schechners und Wirths auf und machte sie in den 1990er-Jahren für das Politische im Sinne einer negativen Dialektik ADORNOS, aber auch der Dekonstruktion aus französisch-neostrukturalistischer Perspektive im Theater fruchtbar. Der Andere (als Existenz, zu Begegnender, Anwesender etc.) sei, so Lehmann, ständig verstellt, durch das „sozio-symbolische Gesetz“ (LEHMANN 1999:457). Diese Gestalt und Gestaltung des Anderen zeichnet ein Bild des Anderen, das den Vorteilen aus der symbolischen Ordnung und keineswegs der unendlich komplexe Andersheit des Anderen entspricht. Das sozio-symbolische Gesetz wäre dabei nach Lehmann „das gemeinsame Maß, das Politische, der Bereich von dessen Bestätigung, Bekräftigung, Sicherung, Anpassung an den wandelbaren Lauf der Dinge, Abschaffung oder Modifizierung“ (LEHMANN 1999:457). Dementsprechend existiere

eine unaufschiebbare Kluft schon im Politischen, das die Regel gibt, und der Kunst, die, sagen wir einfach, immer die Ausnahme ist: Ausnahme zur Regel, Affirmation des Nichtregelhaften sogar noch in der Regel selbst. Theater als ästhetisches Verhalten [sei...] undenkbar ohne das Moment der Übertretung der Vorschrift, der Überschreitung. (LEHMANN 1999:457)

Diese Überschreitung kritisiert, stellt in Frage, dekonstruiert oder löscht gar die Konstituenten des Dramas (Figur, Handlung, Ort, Zeit und Dialog) aus. Sie verhindert die Repräsentation der Außenwelt durch das Bühnenspiel und subvertiert die klare Unterscheidung zwischen Schauspielen (Rollenspiel) und Alltagsrolle (im soziologischen Sinn) bzw. zwischen Schauspielen und Performen.

Man könnte nun zwei Thesen formulieren: Erstens könnte man annehmen, dass ADORNOS theoretische Überlegungen unter anderem zu einer der Grundlagen jenes performativen Theaterverständnisses werden, das in den 1960er-Jahren zu einer der wichtigsten Ästhetiken des deutschsprachigen Theaters wurde. Zweitens könnte die von Lehmann geforderte Überschreitung als Annäherung an die Sirenen, also die bedeutungsverweigernde Präsenz des Performativen verstanden werden, die ADORNO – zumindest was seine Person betrifft – nicht mitmachen wollte.

3. Odysseus und die Sirenen (*Dialektik der Aufklärung*)

Das Theater bzw. jede darstellende Dramaturgie allgemein gründete in der griechischen Polis. Meist waren Mythen die Basis des Theaters seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. im Athener Dionysostheater, auch wenn die zunehmend dialogischen Aufführungen die Mythen im Theaterspiel bereits mehr oder weniger in ihrer absoluten Gültigkeit relativierten. Homers *Ilias* und *Odyssee*, die älter als das Theater sind und wahrscheinlich aus dem 8. oder 7. Jahrhundert vor Christus stammen, sind ebenfalls Zeugnisse mythischer Vorstellungen zu Beginn der griechischen Kultur. Sie können zugleich als Quellen gedeutet werden, in denen sich der Mensch in seinem verändernden Verhältnis zu sich und der Umwelt zum Ausdruck bringt. 1944 bzw. 1947 veröffentlichten HORKHEIMER und ADORNO (und, wie man heute weiß, Gretel Adorno, die die Texte wohl nicht nur redigiert, sondern auch teilweise mitverfasst hat) die *Dialektik der Aufklärung*, die für die Counterculture der 1960er-Jahre so wichtig wurde, dass sie unter den revoltierenden Studierenden als Raubdruck kursierte. Eine der zentralen Thesen ist, dass man nach den Verbrechen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die paradoxerweise nach der Aufklärung des Menschen im bürgerlichen Zeitalter erfolgten, das Verhältnis zu Mythen und Aufklärung anders verstehen

müsse: „Wie die Mythen schon Aufklärung vollziehen, so verstrickt Aufklärung mit jedem ihrer Schritte tiefer sich in Mythologie“ (HORKHEIMER / ADORNO 1968:22). Damit könne man die Abenteuer des Odysseus als Bericht einer frühen Aufklärung des ‚Ichs‘ verstehen. Zugleich seien sozusagen spiegelbildlich heutige Strukturen einer aufgeklärten Kultur und Gesellschaft als von Mythologie durchzogen zu interpretieren. Wenn man Aufklärung mit bürgerlichem Theater, bürgerlicher Dramatik und bürgerlicher Dramaturgie gleichsetzt, werden HORKHEIMERS und ADORNOS Thesen für die Theater- und Kulturwissenschaft interessant. Odysseus geht, wie es sich für einen aufgeklärten Helden gehört, informiert, überlegt und intelligent in die Begegnung mit den Sirenen. Gleichwohl ist er noch auf die verführerische Zauberin Kirke angewiesen, die ihn warnt:

Erstlich erreichet dein Schiff die Sirenen; diese bezaubern / Alle sterblichen Menschen, wer ihre Wohnung berührt. / Welcher mit törichtem Herzen hinanfährt und der Sirenen Stimme lauscht, dem wird zu Hause nimmer die Gattin / Und unmündige Kinder mit freudigem Gruße beegnen; / Denn es bezaubert ihn der helle Gesang der Sirenen, / Die auf der Wiese sitzen, von aufgehäuften Gebeine / Modernder Menschen umringt und ausgetrockneten Häuten. (HOMER 1977:171f., zwölfter Gesang, Zeilen 39ff.)

Die Sirenen versprechen außerordentliches Vergnügen und allumfassendes Wissen. In den 1940er-Jahren seien, so HORKHEIMER und ADORNO, die Sirenen noch als Mächte der „Auflösung“, als elementare Bedrohung der herrschenden „patriarchale[n] Ordnung, die das Leben eines jeden nur gegen sein volles Maß an Zeit zurückgibt“, zu begreifen (HORKHEIMER / ADORNO 1968:47). Die Bedrohung der Sirenen liege darin, dass sie das lockende Negativbild sich aufklärender Menschheit wären, für die Odysseus steht. Nicht einmal der Listigste könne sich daher „entziehen“, denn

Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, der zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas wird davon noch in jeder Kindheit wiederholt. Die Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, haftet dem Ich auf allen Stufen an, und stets war die Lockung, es zu verlieren, mit der blinden Entschlossenheit zu seiner Erhaltung gepaart. (HORKHEIMER / ADORNO 1968:47)

Dialektisch gesehen, so HORKHEIMER und ADORNO, beruhe die Konstruktion der modernen Gesellschaft auf dem Tabu der rauschhaften Präsenz des Lebens selbst. Der „narkotische Rausch, der für die Euphorie, in der das Selbst suspendiert ist, mit todähnlichem Schlaf büßen“ ließe, wäre „eine der ältesten gesellschaftlichen Veranstaltungen, die zwischen Selbsterhaltung und -vernichtung vermittelt, ein Versuch des Selbst, sich selber zu überleben“ (HORKHEIMER / ADORNO

1968:47). Die Sirenen seien somit das Andere im dramatisch-stabilen Selbst der eigenen Figur: „Die Angst, sich selbst zu verlieren, und mit dem Selbst die Grenze zwischen sich und anderem Leben aufzuheben, die Scheu vor Tod und Destruktion, ist einem Glücksversprechen verschwistert, von dem in jedem Augenblick die Zivilisation bedroht war.“ Moderne, arbeitsteilige Gesellschaften funktionierten wie Odysseus auf dem Weg „von Gehorsam und Arbeit, über dem Erfüllung immerwährend bloß als Schein, als entmachtete Schönheit lauert“ (HORKHEIMER / ADORNO 1968:47).

Anhand der Geschichte der Begegnung mit den Sirenen ließen sich marxistisch klassenbewusst zwei gesellschaftlich differente Möglichkeiten des gesellschafts-erhaltenden Umgangs mit den Verlockungen zur Erfüllung nachzeichnen: Die für die unteren Klassen schreibt Odysseus seinen ihm untergebenen Begleitern vor. Er

verstopft ihnen die Ohren mit Wachs, und sie müssen aus Leibeskräften rudern. Wer bestehen will, darf nicht auf die Lockungen des Unwiederbringlichen hören, und er vermag es nur, indem er nicht zu hören vermag. Dafür hat die Gesellschaft stets gesorgt. Frisch und konzentriert müssen die Arbeitenden nach vorwärts blicken, und liegenlassen, was zur Seite liegt. Den Trieb, der zur Ablenkung drängt, müssen sie verbissen in zusätzlicher Anstrengung sublimieren. So werden sie praktisch. (HORKHEIMER / ADORNO 1968:48)

Die herrschenden Klassen hingegen, für die die Figur des Helden Odysseus steht, die Grundherren, die andere für sich arbeiten lassen, später die Bürger, haben die Möglichkeit einer alternativen Begegnung mit den Verlockungen: Odysseus „hört, aber ohnmächtig an den Mast gebunden, und je größer die Lockung wird, umso stärker läßt er sich fesseln, so wie nachmals die Bürger auch sich selber das Glück um so hartnäckiger verweigerten, je näher es ihnen mit dem Anwachsen der eigenen Macht rückte“ (HORKHEIMER / ADORNO 1968:48). Klassendifferent bleibt ein Missverstehen; während die Gefährten nur die Gefahr bemerken, erlebt der Bürger Odysseus die umwerfende Schönheit der Sirenen: „Die Bande, mit denen“ sich Odysseus

unwiderruflich an die Praxis gefesselt hat, halten zugleich die Sirenen aus der Praxis fern: ihre Lockung wird zum bloßen Gegenstand der Kontemplation neutralisiert, zur Kunst. Der Gefesselte wohnt einem Konzert bei, reglos lauschend wie später die Konzertbesucher, und sein begeisterter Ruf nach Befreiung verhallt schon im Applaus. (HORKHEIMER / ADORNO 1968:48)

Auf das heutige Theater übertragen geht es hier um die Definition der ästhetischen Grenze zwischen Kunstraum und Realraum. In den Mittelpunkt rückt der Eindruck auf die Zuschauenden, das heißt jenes Phänomen, das Friedrich

Nietzsche mit Blick auf Richard Wagners Musikdramen als das Dionysische bezeichnete (vgl. NIETZSCHE 1988:24). Von Nietzsche mit Blick auf Wagner mutmaßlich im Rahmen einer Illusionsästhetik gehalten vorgestellt, in der nur die Musik in den Zuschauer*innenbereich übergreift, radikalisiert die Avantgarde des 20. Jahrhunderts Nietzsches Überlegungen. Damit gewinnen die Sirenen im Theater immer mehr Aktionsradius, die Kraft der Kunst überschreitet in der Avantgarde zumindest programmatisch die Grenze zwischen Kunst und Leben (vgl. BÜRGER 1974; MENKE 2013). Sirenen symbolisieren also die Gefährdungen (neo)avantgardistischer Grenzüberschreitungen, von den Futurist*innen, Dadaist*innen und Surrealist*innen, von Antonin Artauds Theater der Grausamkeit bis hin zu Richard Schechners Environmental oder Postdramatic Theatre bzw. gegenwärtigem performativen Theater.

Diesem durch die Sirenen bewirkten, heute noch spürbaren (wenn auch vielleicht nicht mehr so ernst genommenen) Provokationspotential stehen die verschiedensten Publikumserwartungen gegenüber. Die Grenzen des ‚Erträglichen‘ werden dabei weiterhin gerne ausgetestet oder neu gezogen, grundsätzlich immer in den auf den Ebenen Körperlichkeit, Ekel oder Sodomasochismus tabubrechenden Aktionen von Florentina Holzinger, oft in den schwer verständlichen ästhetischen Assoziationen von Sebastian Hartmann, zuweilen in den überkomplexen musikalisch-performativen Inszenierungen von Nicolas Stemann. Diesem mehr oder weniger ausgeprägten Provokationspotential schließen sich Fragen zum aktuellen Theaterverständnis an. Inwieweit und in welcher sublimierten Form lässt sich das bürgerliche Publikum von den Verlockungen der performativen Präsenz der Sirenen anziehen? Man denke nur an die umjubelte *Salome* in der surrealen Regie von Romeo Castellucci bei den Salzburger Festspielen, die sogar dem konservativen Opernpublikum zusagte; oder eine zumindest freundlich vom Publikum aufgenommene Produktion wie Christopher Rüplings *Dionysos Stadt* an den Münchner Kammerspielen im Vergleich zu dem von einigen Zuschauer*innen aggressiv beschimpften *Lear / Die Polizisten* von Sebastian Hartmann am Deutschen Theater Berlin.

4. Energie der Sirenen, ästhetisches Vergnügen und Klassenbewusstsein

HORKHEIMER und ADORNO deuten bereits in Homers *Odyssee* die Begegnung mit den Sirenen als Hinweis darauf, dass den unteren Klassen der Kunstgenuss verweigert werde, da man ihnen die Ohren mit Wachs verstopft. Für das heutige

Theater ginge es folglich darum, ob und inwieweit sogenannte bildungsferne Schichten überhaupt ins Theater gehen. Man könne, so HORKHEIMER und ADORNO, schon bei Homer, der früh in der Kulturentwicklung die „richtige Theorie“ enthielt, nachlesen, wie „Kunstgenuß und Handarbeit im Abschied von der Vorwelt auseinander“ träten: „Das Kulturgut steht zur kommandierten Arbeit in genauer Korrelation, und beide gründen im unentrinnbaren Zwang zur gesellschaftlichen Herrschaft über die Natur“ (HORKHEIMER / ADORNO 1968:47f.). Die Sirenen wären als (zu wilde) Natur zu beherrschen. Dass die Natur dialektisch gesehen schon lange im Anthropozän wieder zurückschlägt, ist spätestens mit der Akzeptanz der Existenz des Klimawandels kein Geheimnis mehr. Dabei hätte heutiges Theater sich der Aufgabe zu stellen, Kritik und Lösungen im Engagement an die Frage nach der Gerechtigkeit in der gesellschaftlichen Struktur zu binden.³ Das Gesellschaftspolitische hängt dabei über das Erkenntnistheoretische mit detaillierteren Strukturen des Dramatischen zusammen. In seiner *Negativen Dialektik* von 1966 wechselt ADORNO vom Allgemeinen einer Herrschaft über die gefährliche Natur ins Besondere des philosophisch-erkenntnistheoretischen Details:

Indem Denken sich versenkt in das zunächst ihm Gegenüberstehende, den Begriff, und seines immanent antinomischen Charakters gewahr wird, hängt es der Idee von etwas nach, was jenseits des Widerspruchs wäre. Der Gegensatz des Denkens zu seinem Heterogenen reproduziert sich im Denken selbst als dessen immanenter Widerspruch. Reziproke Kritik von Allgemeinem und Besonderem, identifizierende Akte, die darüber urteilen, ob der Begriff dem Befäßen Gerechtigkeit widerfahren läßt, und ob das Besondere seinen Begriff auch erfüllt, sind das Medium des Denkens der Nichtidentität von Besonderem und Begriff. (ADORNO 1970:147)

Denken und Sein können bei ADORNO begrifflich keine Identität mehr behaupten. Übertragen auf das Drama bzw. den Theatertext auf der Bühne könnte man anschließen: Damit käme jede dramatische Eindeutigkeit spätestens seit Euripides oder Aristoteles unter Verdacht; dies umso mehr in einer industriell-ökonomischen Moderne, die über den Tausch die größtmögliche Ähnlichkeit von Allem mit Allem erforderlich macht: „Soll die Menschheit des Zwangs sich entledigen, der in Gestalt von Identifikation real ihr angetan wird“, so ADORNO in der *Negativen Dialektik*, so müsse

sie zugleich die Identität mit ihrem Begriff erlangen. Daran haben alle relevanten Kategorien teil. Das Tauschprinzip, die Reduktion menschlicher Arbeit auf den

³ Vgl. insbesondere die Diskussion, die Thomas PIKETTYS (2014) Untersuchung *Capital in the Twenty-First Century* seit ihrer Veröffentlichung ausgelöst hat und die seither anhält.

abstrakten Allgemeinbegriff der durchschnittlichen Arbeitszeit, ist urverwandt mit dem Identifikationsprinzip. Am Tausch hat es sein gesellschaftliches Modell, und er wäre nicht ohne es; durch ihn werden nichtidentische Einzelwesen und Leistungen kommensurabel, identisch. Die Ausbreitung des Prinzips verhält die ganze Welt zum Identischen, zu Totalität. (Adorno 1970:147)

In diesem Sinne werden mit kritischem Blick auf populäre Dramaturgien, die im Rahmen eines totalisierenden Verblendungszusammenhangs funktionieren, selbstverständliche Identitäten von Subjekt und Objekt bzw. Begriff und Ding als Konstruktion entlarvt. Nicht zufälligerweise heißt ein Titel von René Pollesch *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!* (POLLESCH 2010). Ähnlichkeit und Identifikation, die den Kapitalismus und eine mehr oder weniger verdeckte Klassenstruktur nach ADORNO erst ermöglichen, sind dann im postdramatischen Theater der Gegenwart das, was auf der Ebene der Identitätszuweisung im mehr oder weniger Dramatischen unter Verdacht steht bzw. dekonstruiert wird. Theater ist nach Matthias Lilienthal ein sozialer Ort, während Theater für ADORNO letztendlich ein ästhetischer Ort, eine Institution der Kunst blieb. Am sozialen Ort Theater treffe man – so Daniel Wetzel von Rimini Protokoll, dessen Mitglieder in den letzten Jahren vor allem mit sogenannten Experten des Alltags – Objets trouvés der Liveart – gearbeitet haben – live und in Realpräsenz denjenigen Anderen, der „anderes macht“ (RIMINI PROTOKOLL 2006). Spannung entstehe im Theater, weil wir nicht wissen, womit wir als den ‚realen‘ Anderen „diese gemeinsame Zeit“ (RIMINI PROTOKOLL 2006) verbringen und wie nahe wir Menschen uns „im Vollbesitz unseres Bewusstseins, dass wir unseren eigenen Kopf haben“ (RIMINI PROTOKOLL 2006), geraten könnten. Die Menschen müssten, so Wetzel, „immer wieder zusammenkommen“, um sich ihrer „Unterschiede gewahr zu werden. Gelacht wird im Theater allerdings dann, wenn es Gemeinsamkeiten gibt“ (RIMINI PROTOKOLL 2006).⁴ Diese Gemeinsamkeiten verweisen auf Ähnlichkeiten in der kulturellen Zwischenwelt, wie sie René Pollesch in seinen Theatertexten als Ausdruck bürgerlicher Zwangskultur diskursiv ausstellt und ADORNO als Teil des gesellschaftlichen Verblendungszusammenhangs kritisierte. Damit wird etwas postdramatisch aufgebrochen, was auf einer etwas anderen Ebene aber mit ähnlicher Zielsetzung schon HORKHEIMER und ADORNO in ihrer

⁴ Diese Gemeinsamkeiten können gerade in der Ausgrenzung des Anderen, Fremden und Unbekannten durch das (Ver-)Lachen durchaus gewalttätig werden, wie ADORNO anlässlich des Lachens in einem Film von Charlie Chaplin feststellt; es wäre „nichts weniger als gut und revolutionär sondern des schlechtesten bürgerlichen Sadismus voll“ (ADORNO / BENJAMIN 1994:171).

Dialektik der Aufklärung angesprochen hatten. Auf der einen Seite sei die bürgerliche Gesellschaft „beherrscht vom Äquivalent. Sie macht Ungleichnamiges komparabel, indem sie es auf abstrakte Größen reduziert“ (HORKHEIMER / ADORNO 1968:18). Auf der anderen Seite werde die Identität „von allem mit allem“ damit bezahlt, dass „nichts zugleich mit sich selber identisch sein darf“ (HORKHEIMER / ADORNO 1968:23). In der Nachfolge von ADORNOS ästhetischer Theorie ist ästhetisches Verstehen prekäres Verstehen. Kunst provoziere eher Fragen, als dass es Antworten gäbe, funktioniere, so Georg W. Betram, als „Zeichen, an deren sinnlich-materiale Gestalt wir Verständnisse entwickeln“ (BETRAM 2005:296ff.). Dies gilt auch für die Theaterkunst, die von den Sirenen energetisch eröffnete ontologische Differenz von Sein und Seiendem, die „Duplizität von Bedeutung und Materialität“ (MERSCH 2001:276) verdeutlicht die Differenz zwischen „Repräsentation und Präsenz“ (BOEHM 2003:207) bzw. die von Darstellendem und Dargestelltem. Wirkungen als sinnlich-materiale Momente einer Darstellung oder performativen Präsenz werden in der Rezeption in Beziehung gesetzt, es zeigen sich Strukturen, auf kleiner Ebene verbinden sich Mikro- und Makrostrukturen des Eigenen und des Anderen, letztlich der (Theater-)Welt. Dabei bleiben aufgrund der Kraft der Sirenen Brüche, Nahtstellen, herrscht plötzlich Miss- oder Unverständnis. Das interpretierende Verstehen des modernen Menschen Odysseus wird von den Sirenen bis an seine eigenen Grenzen geführt, verlockt und provoziert. Projiziert auf überzeugende Theaterkunst, garantieren die Sirenen, dass diese generell uneinordbar, über- oder untercodiert, erhaben, ständig auf Entzug oder fragmentiert ist. Insbesondere die Bedeutung und der Gehalt performativer Aktionen ist an die einmalige, individuelle Gestalt des Präsentischen gebunden, an – so Martin Seel – „Ereignisse des Erscheinens“, denen „eine besondere Gegenwärtigkeit“ zukomme; deren Vorgang des Erscheinens sei ein performativer Prozess, durch „den sie etwas in seiner Gegenwärtigkeit zur Darbietung bringen“ (SEEL 2007:35). Je näher man in den Machtbereich der Sirenen gerät, umso mehr erlebe man, dass Kunstwerke „Wahrnehmungsereignisse einer besonderen Art“ seien, „eben weil sie Darbietungsereignisse einer besonderen Art sind“ (SEEL 2007:35). In dieser Tautologie präsentierten sich Theaterpräsenzen so wie die Sirenen des Odysseus, indem sie sich selbst in ihrem So-Sein, in ihrer einmaligen sinnlichen Erscheinung präsentierten. Diese Einmaligkeit wäre, bezogen auf ADORNOS Überlegungen, die Bedingung des Entzugs im Nicht-Identischen, sei es im Drama bzw. Theatertext, sei es im Theater. Doch wie Nietzsche wusste, dass das Dionysische nicht ohne das Apollinische zur Darstellung kommen kann, so konstatiert ADORNO in seiner *Negativen Dialektik*: „Kein Sein ohne Seiendes“

(ADORNO 1970:137). Und vor dem Hintergrund dieser dem Theater eigenen mimetischen Differenz von Darstellendem und Dargestelltem⁵ sollten Machtverhältnisse und zuweilen schwer zu erkennende Ungerechtigkeiten nicht ignoriert werden. Die Frage nach der Gerechtigkeit, nach der Existenz von Klassen (und nicht etwa nur Milieus oder Erlebnissen), werde im performativen Theater mehr oder weniger ignoriert, so Bernd Stegemann in seiner *Kritik des Theaters* und Thomas Ostermeier in seinem Plädoyer für einen sozialen Realismus (vgl. STEGEMANN 2015; OSTERMEIER 2009).

5. Ästhetische Versöhnung mit den Sirenen?

Der Mensch ist, wie theateranthropologisch schon von Aristoteles in seiner *Poetik* erkannt, das nachahmende Tier. Menschen haben Freude an der ästhetischen (also im Realen folgenlosen) Nachahmung, so erkläre sich das Vergnügen am Theater. Übertragen auf das Schauspiel der Sirenen vor dem gefesselten Odysseus könnte man mit HORKHEIMER und ADORNO argumentieren: „Nachahmung tritt in den Dienst der Herrschaft, indem noch der Mensch vorm Menschen zum Anthropomorphismus wird. Das Schema der odysseischen List ist Naturbeherrschung durch solche Angleichung“ (HORKHEIMER / ADORNO 1968:74). Anthropomorphismus, so könnte daraus gefolgert werden, wäre die Grundlage der Entwicklung des Dramas und der neuzeitlichen Dramaturgie seit der griechischen Antike. Dramatisches Theater, ja im Grunde jede dramatische Mediendramaturgie (wie heute etwa die TV-Serie, der postklassische Film etc.) wären Projektionen des intelligenten Odysseus, des reflektierenden, sich selbst bewussten Menschen, der die Begegnung mit den Sirenen genießen, aber auch als stabiles Selbst überstehen will. Das funktioniert für HORKHEIMER und ADORNO nur um den Preis der Entsagung, der listige Mensch „überlebe nur um den Preis des eigenen Traums, den er abdingt, indem er ihn wie die Gewalten draußen sich selbst entzaubert“ (HORKHEIMER / ADORNO 1968:74). Er winde „sich durch, das ist sein Überleben, und aller Ruhm, den er selbst und die andern ihm dabei gewähren, bestätigt bloß, dass die Heroenwürde nur gewonnen wird, indem der Drang zum ganzen, allgemeinen, ungeteilten Glück sich demütigt“ (HORKHEIMER / ADORNO 1968:74). Die Reise des modernen Helden Odysseus begründet nicht allein die Entwicklung des Dramas seit Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes, sondern auch seit Ende des 19. Jahrhunderts die

⁵ Vgl. zur an der ontologischen Differenz orientierten mimetischen Differenz als mediale Spezifität des Theaters WALDENFELS (2004).

klassische Filmerzählung: Joseph Campbells Held*innenreise, der Monomythos als populäre Dramaturgie, ermittelt in der vergleichenden Strukturanalyse von Erzählungen, Mythen und Märchen (vgl. CAMPBELL 2007). In dieser werden die filmischen Held*innen zum Abenteuer aufgefordert, brechen nach erster Weigerung mit der Hilfe von Mentor*innen dennoch auf, bewältigen Schwierigkeiten, widerstehen Versuchungen, meistern Prüfungen und kommen mit einem veränderten, höheren Bewusstsein wieder nach Hause zurück (vgl. KRÜTZEN 2004; CUNNINGHAM 2008). Eine der Versuchungen – wenn man Campbells Monomythos mit HORKHEIMERS und ADORNOS Deutung korreliert – wären die Sirenen als Prüfung nur zu meistern für die Held*innen mit ihrem „Organ des Selbst, Abenteuer zu bestehen, sich wegzuwerfen, um sich zu behalten“ (HORKHEIMER / ADORNO 1968:64), also der reflektierenden List (vgl. KRÜTZEN 2018). Auf institutioneller Ebene treten die Sirenen somit in den Dienst der gewinnorientierten Kulturindustrie, deren Gewalt in „ihrer Einheit mit dem erzeugten Bedürfnis liegt, nicht im einfachen Gegensatz zu ihm“ (HORKHEIMER / ADORNO 1968:163). Gegen die Option der List zur Erhaltung der sich selbst bewussten eigenen Identität mittels der medialen Angebote der Kulturindustrie stünde eine annähernd in die gegenteilige Richtung zielende ästhetische Strategie der (Neo-)Avantgarde, die mehr oder weniger bedingungslose Überwindung des Selbst an die Sirenen. Eine solche Auflösung im Dionysischen (Nietzsche), im Theater des Lebens als Theater der Grausamkeit (Artaud) erlaubt gegebenenfalls eine Wiederverzauberung der Welt in einer Ästhetik des Performativen.⁶ Beides, die bürgerliche Bindung der Kraft der Sirenen an den dramatischen Dialog des kommerziellen Films oder der populären TV-Serie auf der einen Seite wie auch der performative Rausch in der Verzauberung einer grenzüberschreitenden Performance auf der anderen Seite, wäre wohl nicht nach ADORNOS Geschmack gewesen. Die Avantgarde mit Abstand und theoretisch reflektiert genießen, zugleich aber den Reflexionsraum des Hörsaals von den körperlichen Überwältigungen der nackten Provokation der Studentinnen freizuhalten, wäre eher im Sinn des Professors und Philosophen gewesen. Nicht das grausame Reale, sondern die Kunst habe, so ADORNO in seiner *Ästhetischen Theorie*, „das Unversöhnliche zu bezeugen und gleichwohl tendenziell zu versöhnen; möglich ist ihr das nur in ihrer nicht-diskursiven Sprache“ (ADORNO 1973:251). Dem Ästhetischen gelänge sozusagen symbolisch, was den Diskursen

⁶ So die These von FISCHER-LICHTE (2004:362).

versagt blieb.⁷ Es scheint sich aus dem zu speisen, was Alexander Kluge unter dem Urvertrauen des Menschen versteht (vgl. KLUGE 2004). Daher habe das Ästhetische dialektisch zu versöhnen, nicht energetisch – schon gar nicht roh körperlich – aufzubrechen. Aktuellstes deutschsprachiges Theater in diesem Sinne präsentiert Simon Stone etwa durch seine neorealisticen Überschreibungen, die sich erkennbar an der Dialogstruktur von TV-Qualitätsserien orientieren und dennoch theatrale Präsenz behaupten. Christopher Rüping versetzt die Tetralogie der Tragödien und des Satyrspiels in *Dionysos Stadt* (die in der Umfrage von *Theater heute* 2019 zur Inszenierung des Jahres gewählt wurde) aus dem Dionyostheater Athens zehn Stunden lang in das Stadttheater der Münchner Kammerspiele, wobei sich die *Orestie* des Aischylos zur Familiensoap und Schlagerparade wandelt und die Macht der Sirenen ihr Ventil in Zinédine Zidanes unbegreifbaren Kopfstoß im WM-Finale von Berlin findet. Auch auf den leitenden Ebenen spielt der Geist ADORNOS keine Nebenrolle: Für Zürich gilt nun mit Benjamin von Blomberg und Nicolas Stemann: „Theater besteht darin, Gegensätze zu denken“. Andreas Beck beginnt am Münchner Residenztheater die Spielzeit mit der leitenden Frage: „Was ist (uns) der Mensch?“⁸ Nichts Neues also im alten Kunstmedium des Theaters. Um den sich selbst bewussten, dennoch zerrissenen, in sich uneinigen Menschen ging es bereits Homer: Odysseus, gebunden am Mast, verzückt und leidend den auf Abstand gehaltenen Sirenen lauschend, so seinen Gegensätzen bewusst, jedoch seine Identität tapfer erkundend, erspielend und prägnant gestaltend – das scheint seit jeher und in Zukunft ein treffendes Bild für das Theater und die darstellenden wie performativen Künste zu sein.

⁷ Vielleicht wären die Sirenen als Naturgottheiten im Moment noch mal ganz anders zu interpretieren – als Moment des Erschreckens einer sich wehrenden Natur, wie es die protestierenden Schüler*innen artikulieren, die sich seit einem Jahr zunehmend in den Aktionen *Fridays for Future* engagieren. In diesem Sinne wäre gegebenenfalls der von HORKHEIMER und ADORNO eingeführte Begriff der instrumentellen Vernunft hilfreich, den gesellschaftlich-politischen Hintergrund des Klimawandels zu beleuchten.

⁸ Vgl. hierzu die jeweiligen Ankündigungen der neuen Spielzeit 19/20 des Schauspielhauses Zürich (<https://www.zkb.ch/de/uu/sp/kultur-szene/theater/schauspielhaus> (01.10.2019) und des Münchner Residenztheaters (<https://www.residenztheater.de/das-haus> (01.10.2019)).

Literatur

- ADORNO, THEODOR W. (1970): *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M.
- ADORNO, THEODOR W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.
- ADORNO, THEODOR W. (1994): *Brief vom 18. März 1936 an Walter Benjamin*. In: ADORNO, THEODOR W. / BENJAMIN, WALTER: *Briefwechsel*. Bd. 1: 1928-1940. Frankfurt a. M., 168-175.
- ADORNO, THEODOR W. (2005): *Traumprotokolle*, ed. GÖDDE, CHRISTOPH; LONITZ, HENRI. Frankfurt a. M.
- BETRAM, GEORG W. (2005): *Kunst*. Stuttgart.
- BOEHM, GOTTFRIED (2003): *Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung*. In: KÜPPER, JOACHIM/MENKE, CHRISTOPH (eds.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M., 203-222.
- BÜRGER, PETER (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.
- CAMPBELL, JOSEPH (1949): *The Hero with a Thousand Faces*. New York.
- CUNNINGHAM, KEITH (2008): *The Soul of Screenwriting. On Writing, Dramatic Truth, and Knowing Yourself*. New York.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.
- HOMER (1977): *Die Odyssee*. Übers. von Johann Heinrich Voss. Stuttgart.
- HORKHEIMER, MAX/ ADORNO, THEODOR W. (1968): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam.
- KLUGE, ALEXANDER (2004): *Chronik der Gefühle*. Frankfurt a. M.
- KRÜTZEN, MICHAELA (2004): *Dramaturgie des Films*. Frankfurt a. M.
- KRÜTZEN, MICHAELA (2018): *Dramaturgie des Films*. In: ENGLHART, ANDREAS / SCHÖBLER, FRANZISKA (eds.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*. Berlin, 557-576.
- LEHMANN, HANS-THIES (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.
- LEMHÖFER, ANNE (2008): *Busenattentat im Raum für Ideen*: <https://www.fr.de/politik/busenattentat-raum-ideen-11592206.html> (01.11.2019).
- MENKE, CHRISTOPH (2013): *Die Kraft der Kunst*. Berlin.
- MERSCH, DIETER (2001): *Asthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung*. In: FISCHER-LICHTE, ERIKA u.a. (eds.): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen, 273-300.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1988): *Die Geburt der Tragödie*. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*. Bd. 1, ed. COLLI, GIORGIO; MONTINARI, MAZZINO. München, 9-156.
- OSTERMEIER, THOMAS (2009): *Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater*: <http://www.schaubuehne.de/uploads/Realistisches-Theater.pdf> (01.11.2019).

- PIKETTY, THOMAS (2014): *Capital in the Twenty-First Century*. Cambridge / Massachusetts.
- POLLESCH, RENÉ (2010): *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungs-zusammenhang!* UA: 13. Jan. 2010, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin; Regie: René Pollesch (Text unveröffentlicht).
- RIMINI PROTOKOLL (2006): Interview. Archiv der Berliner Festspiele 2006: http://archiv2berlinerfestspiele.de/de_1/archiv/festivals2006/03_theatertreffen06/tt_06_forum/tt_06_forumprogramm/tt_06_forumworkshop1.php (01.11.2019).
- SCHECHNER, RICHARD (1966): *Approaches to Theory / Criticism*. In: *The Tulane Drama Review* 4:20-53.
- SCHECHNER, RICHARD (1973): *Environmental Theatre*. New York.
- SCHECHNER, RICHARD (1977): *Essays on Performance Theory*. New York.
- SEEL, MARTIN (2007): *Die Macht des Erscheinens*. Frankfurt a. M.
- STEGEMANN, BERND (2015): *Kritik des Theaters*. Berlin.
- TRAUB, ULRIKE (2010): *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*. Bielefeld.
- VOGLER, CHRISTOPHER (2007): *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*. Studio City.
- WALDENFELS, BERNHARD (2004): *Mimetische Differenz und pathische Impulse*. In: RIMAVESI, PATRICK u.a. (eds.): *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Festschrift für Hans-Thies Lehmann*. Berlin, 62-67.
- WIRTH, ANDRZEJ (1985): *Säkularisierung des deutschen Theaters*. In: *Gießener Universitätsblätter* 181: 45-48: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2013/9606/> (12.09.2018).

SUSANNE KAUL

Was leistet die Kälte des Schauspielers bei LESSING und DIDEROT?

In diesem Beitrag geht es um eine schauspieltheoretische Debatte, die im 18. Jahrhundert aufgekommen ist und an der sich auch DIDEROT und LESSING beteiligt haben. Soll ein Schauspieler seine ganze Leidenschaft in eine Rolle legen und sein, was er darstellt, oder soll er distanziert und beherrscht die Rolle spielen, ohne darin aufzugehen? Während DIDEROT viele Gründe für den kalten Schauspieler ins Feld führt, plädiert LESSING für eine Mischung aus Feuer und Kälte. Die These dieses Beitrags ist, dass die Kälte bei LESSING im Dienste einer aufklärerischen Common Sense Moral steht, die in der Nähe zu Adam Smith gesehen werden kann, während DIDEROTS Verteidigung der Kälte ästhetisch begründet ist und allein der Kunstfertigkeit der Darstellung dienen soll. In einem Ausblick werden einige Implikationen dieser Statements über kalte und heiße Gefühle kritisch mit der Emotionstheorie der Gegenwart in Beziehung gesetzt.

The Impact of “Cold Acting” in LESSING and DIDEROT

This article presents the debate on theatre theory that arose in the 18th century and in which DIDEROT and LESSING participated. The conflict revolved around the question whether an actor should convey authentic emotions and identify with the character he/she plays or whether he/she should act in an unemotional and controlled way without becoming absorbed in the role. While DIDEROT delivers many arguments for “the cold actor”, LESSING pleads for a mix of “fire” and “coldness”. The thesis of this article is that LESSING’S “coldness” is justified by an Enlightenment common sense morality that can be seen as akin to Adam Smith’s ideas, while DIDEROT defends the “cold” way of acting in the name of aesthetic values which serve to assure a high artistic level of performance. The article looks at how some implications of these statements about “cold” and “hot” feelings are critically related to contemporary emotion theories.

Co sprawia aktorska „gra na zimno” u LESSINGA i DIDEROTA?

W artykule przedstawiona jest debata dotycząca zasad gry aktorskiej, prowadzona w XVIII w. Brali w niej udział m.in. DIDEROT i LESSING. Spór dotyczył pytania, czy aktor powinien przekazywać autentyczne emocje i identyfikować się z przedstawianą postacią czy też powinien grać w sposób zdystansowany i opanowany, bez stapiania się z rolą. DIDEROT podawał wiele argumentów na rzecz „chłodnego” aktora, natomiast LESSING był zwolennikiem połączenia ognia i chłodu. Teza artykułu dotyczy funkcji „gorącej” lub „chłodnej” gry: chłód służy w wypowiedziach LESSINGA oświeceniowemu Common Sense Moral. Jest to teoria bliska tezom Adama Smitha. DIDEROT natomiast broni chłodu w imię wartości estetycznych, służących poziomowi artystycznemu przedstawienia. Spojrzenie w poświeceniową przyszłość wiąże wnioski z tez o chłodnych i gorących uczuciach ze współczesnymi teoriami o emocjach.

Schauspieler können Tränen für nichts fließen lassen. Am Ende des zweiten Akts bittet Hamlet einen Schauspieler, einen Monolog zu rezitieren, in dem von Hekubas Trauer um ihren Gatten Priamus erzählt wird. Hamlet ist bestürzt von der paradoxen Fähigkeit des Schauspielers, Tränen über das Schicksal einer Königin zu vergießen, die ihm real nichts bedeuten kann, weil sie nur im Mythos existiert.

„What’s Hecuba to him, or he to Hecuba, / That he should weep for her?“ (SHAKESPEARE: 1984:152 / 2.2.553-554), fragt Hamlet sich an dieser prominenten Stelle. Er findet es verwunderlich, dass eine bloße Fiktion den Darsteller zum Erblassen und Weinen bringt. Denn es ist ja keine echte Leidenschaft, sondern nur ein Traum von Leidenschaft („a dream of passion“¹), der die Seele des Schauspielers derart beherrscht, dass sein Körper den Ausdruck des Leids annimmt. Allein durch die Vorstellung des Leids treten Tränen in seine Augen, Verzweiflung in seinen Gesichtsausdruck und die Stimme bricht. Die Körpersprache des Schauspielers wird allein von Imagination beherrscht. Was Hamlet uns hier vorführt, ist ein Erstaunen über die Professionalität des kalten Schauspielers, der auf der Bühne große Gefühle auf mitreißende Art präsentiert

¹ „Is it not monstrous that this player here,/ But in a fiction, in a dream of passion,/ Could force his soul so to his own conceit/ That from her working all his visage wann’d,/ Tears in his eyes, distraction in’s aspect,/ A broken voice, and his whole function suiting/ With forms to his conceit? and all for nothing!“ (SHAKESPEARE 1984:152 / 2.2.545-551) Hamlet überlegt weiter, wie es wäre, wenn der Schauspieler nun echte Leidenschaft fühlen würde, wenn er einen Grund für starke Emotionen hätte. Der Gefühlsschauspieler zöge laut Hamlet das Publikum noch massiver in Bann; er würde es rasend machen: „He would drown the stage with tears/ And cleave the general ear with horrid speech,/ Make mad the guilty and appal the free,/ Confound the ignorant, and amaze indeed/ The very faculties of eyes and ears“ (SHAKESPEARE 1984:152 / 2.2.556-561).

kann, ohne sie selbst zu empfinden und ohne in der realen Welt einen Grund für sie zu haben.

Im Folgenden geht es um die Debatte um den heißen und den kalten Schauspieler, die im 18. Jahrhundert vor allem in Frankreich, England und Deutschland geführt wurde: Im ersten Schritt wird historisch skizziert, wie sich die konträren Schauspieltheorien in den Schriften von Sainte-Albine und Riccoboni herausbilden. Nach dieser historischen Erörterung werde ich in einem zweiten Schritt systematisch die Bedeutung der Kälte bei DIDEROT und LESSING herausarbeiten. Im dritten Schritt soll darauf aufbauend gezeigt werden, dass durch DIDEROTS und LESSINGS Ästhetik zwei verschiedene Arten von Aufklärung repräsentiert werden.

Die Theorien über die schauspielerische Darbietung im zeitgenössischen Theater etablieren sich um 1750 erstmals im ästhetischen Diskurs. Zwischen Frankreich, England und Deutschland findet eine explizite gegenseitige Bezugnahme statt. Die Figuren auf der Bühne repräsentieren zunehmend nicht mehr nur bestimmte Affekttypen, sondern entwickeln individuelle Persönlichkeiten mit emotionaler Komplexität. Die Natur des Menschen und das wahre Leben werden zum Vorbild, während die Künstlichkeit des klassizistischen Deklamationstheaters keine gültige Norm mehr darstellt.²

Der Hauptvertreter des heißen Schauspielers ist Pierre Rémond de Sainte-Albine. Er ist Gelehrter und Journalist, kein Schauspieler, aber Theaterbesucher in Paris. Sainte-Albine verlangt vom Schauspieler, dass er tatsächlich empfindet, was er darstellt, also nicht nur spielt und vortäuscht. Seine zentrale Forderung lautet, dass diejenigen Empfindungen, die auf dem Theater gezeigt werden, von den Schauspielern selbst gefühlt werden, denn andernfalls sei das Bild der dargestellten Leidenschaften unvollkommen und niemals werde „die Kunst die Stelle der Empfindung ersetzen“.³ Sainte-Albine ist davon überzeugt, dass ein

² Affekte galten als universell, nicht als individuell verschieden. Das ändert sich im Laufe des 18. Jahrhunderts: Gefühle als individuelle Zustände werden von Affekten unterschieden. Diese Individualisierung stellt neue Ansprüche an Schauspieler. Gefühle sind subtiler und verlangen eine Einfühlung in die Figur (vgl. ROSELT 2017:97 und 44). Vgl. auch STEPHAN (1986:101): „Vor Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Schauspielkunst noch nicht explizit Gegenstand kunsttheoretischer Betrachtungen.“

³ „Wenn ihr diejenigen Empfindungen, die ihr uns auf dem Theater zeigen wollet, nicht selbst fühlet, so zeigt ihr sie uns nicht selbst, sondern nur ein unvollkommenes Bild davon, und niemals wird die Kunst die Stelle der Empfindung ersetzen“ (SAINTE-ALBINE 2017:102).

kalter Schauspieler, der eine Rolle nur spielt, ohne mit ihr emotional identisch zu werden, die dargestellten Gefühle nicht überzeugend vermitteln kann. Er wirkt künstlich und berührt die Zuschauer kaum.⁴ Das heißt: Es ist die Aufgabe des Schauspielers, nicht nur zu *spielen*, sondern dem Gefühl nach zu *sein*, was er darstellt. Doch bei aller Identifikation mit seiner Rolle muss der Akteur letztlich Schau-*Spieler* bleiben, was zum Beispiel daran deutlich wird, dass die Schauspieler eine Verwandlungsfähigkeit besitzen sollen (vgl. SAINTE-ALBINE 2017:102). In verschiedene Rollen schlüpfen kann nur, wer sein Naturtalent mit Spieltechnik ausgebildet hat. Außerdem müssen Regeln der Schicklichkeit eingehalten werden. Sainte-Albine verlangt sogar eine Abmessung der „Gesticulation“ (SAINTE-ALBINE 2017:111)⁵ nach nationalen Konventionen, d.h. auf deutschen Bühnen darf nicht so wild gestikuliert werden wie in Italien.

Zwei Aspekte möchte ich bei Sainte-Albine besonders hervorheben: Erstens, die Kausalität zwischen der Körpersprache des Schauspielers und seiner Empfindung sieht bei Sainte-Albine so aus, dass nur die wahre Empfindung einen überzeugenden und natürlichen Ausdruck hervorbringen kann. Dies ist festzuhalten, weil LESSING die Kausalität umkehren wird: Durch naturgetreue Nachahmung versetzt sich der Schauspieler bei LESSING in eine seelische Lage, die der Rolle, die er spielt, entspricht. Also geht bei Sainte-Albine die Kausalität von Innen nach Außen, bei LESSING von Außen nach Innen. Zweitens, die Wirkung auf das Publikum geht bei Sainte-Albine zwingend mit dem Gefühl des Schauspielers einher, das heißt, wenn er leidenschaftlich fühlt, reißt er seine Zuschauer entsprechend mit. Produktion und Rezeption verhalten sich wie eine „epidemische Krankheit“ (SAINTE-ALBINE 2017:106; vgl. STEPHAN 1986:106). Die Notwendigkeit dieser Kausalität wird bei LESSING ebenfalls angezweifelt.

Francesco Riccoboni fordert in seiner 1750 erschienenen Schrift *L'Art du théâtre* wie auch Sainte-Albine Natürlichkeit in der Darstellung. Aber in der Frage, wie dies zu erreichen ist, gehen die Theoretiker auseinander. Nach Riccoboni, der selbst Schauspieler in Frankreich war, hat jemand, der auf der Bühne tatsächlich empfindet, was er spielt, keine Kontrolle mehr über sein Spiel.

⁴ Der Zweck dieser Schauspieldoktrin ist es aber, das Publikum zu beherrschen. Als Beleg für den Zweck der Wirkung auf den Zuschauer siehe folgende Stellen bei Sainte-Albine: „Die Hauptregel ist, setze deine Zuschauer in Bewegung“ (SAINTE-ALBINE 2017:104); „Dies sind die Gebiether, die als unumschränkte Herren über unsere Seelen herrschen“ (SAINTE-ALBINE 2017:105).

⁵ Auch bei Riccoboni gelten trotz der geforderten Natürlichkeit Regeln, die zeitgenössischen Konventionen entsprechen (z.B. dass die Hand nicht höher gebracht werden darf als auf Augenhöhe (Vgl. RICCOBONI 2017:114)).

Explizit weist er die Forderung nach dem heißen Schauspieler zurück, indem er zwei Argumente anführt: Erstens beherrscht jemand, der von Gefühlen überwältigt ist, sein Spiel nicht: Ihm erstickt die Stimme, er gerät in ein „lächerliches Stocken“ (RICCOBONI 2017:117). Und dazu gehört, zweitens, dass er auch nicht imstande ist, einen jähen Wechsel von Zärtlichkeit zu Zorn zu vollziehen. Die Handlung macht eine hohe Geschwindigkeit von Gefühlswechseln erforderlich.

Und wenn der heiße Schauspieler zum raschen Empfindungswechsel gezwungen wäre? Nach Riccoboni hätte er keine Kraft dazu und würde „eine Zeitlang aufs höchste nur mechanisch spielen“ (RICCOBONI 2017:117). So scheint das mechanische Spiel genau das zu sein, was Riccoboni vom kalten, nämlich empfindungslosen Schauspieler verlangt. Aber der Schauspieler soll nicht kalt in dem Sinne sein, dass er selbst gar nichts empfindet. Er soll nur nicht *das* empfinden, was er spielt. Er soll die Leidenschaft seiner Figur schon „lebhaft bewegt“ (RICCOBONI 2017:118) darstellen, allerdings soll die Lebhaftigkeit nicht aus der Eifersucht oder Verzweiflung kommen, die dargestellt wird, sondern aus der Anstrengung, eine solche Leidenschaft darzustellen, die der Schauspieler nicht empfindet.

So wie Sainte-Albine glaubt, die Zuschauer würden von der Leidenschaft, die der Schauspieler tatsächlich empfindet, unvermeidlich angesteckt, geht Riccoboni davon aus, dass das Publikum von der lebhaften Aktivität des reinen Spiels notwendig fortgerissen wird. In beiden Fällen werde das Publikum also begeistert, obwohl der Darsteller bei Sainte-Albine heiß und bei Riccoboni kalt sein muss.

Diese Heiß-Kalt-Metaphorik ist dankbar, weil sie uns den Gegensatz der beiden Positionen so klar vor Augen führt. Gemeinsamkeiten bestehen aber dennoch bei beiden Theorien: Erstens soll die Wirkung auf das Publikum bei beiden mitreißend sein. Es ist nicht so, dass die Wirkung des kalten Schauspielers auf das Publikum auch kalt sein soll, also etwa im Sinne einer Reflexion, die Brecht⁶ später vom Theaterpublikum fordern wird. Zweitens haben beide Theorien in ihrer Abgrenzung vom Deklamationstheater ein Ideal von Natürlichkeit.

⁶ Jaub zufolge habe DIDEROTS *Paradoxe sur le Comédien* „sein modernes Gegenstück in Bert Brechts *Neuer Technik der Schauspielkunst*, deren zahlreiche Entsprechungen eine vergleichende Untersuchung geradezu herausfordern“. Brechts Verfremdungseffekt setzt nach Jaub genau wie DIDEROTS *Paradoxe* die Nicht-Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle voraus (vgl. JAUB 1961:412). Aber der Illusionsbruch bei Brecht, der Reflexion im Zuschauer hervorruft, ist ein wesentlicher Unterschied: Bei DIDEROT soll der Zuschauer emotional beherrscht werden und nicht reflektieren.

Dazu gehört, dass auch die einfachen Leute nachgeahmt werden sollen, nicht nur edle Charaktere und Leute von hohem Stand. Drittens gilt dieses Natürlichkeitsideal in beiden Theorien nur mit Einschränkung: Sainte-Albine gibt Regeln der Darstellung vor wie die, dass Gestik und Mimik abwechslungsreich und dem Nationalcharakter angemessen sein sollen. Ähnliches macht Riccoboni geltend: Da gibt es z.B. die Regel, dass die Natürlichkeit nicht exakt nachgeahmt werden soll, wenn sie frostig oder wild wirken könnte. Das Spiel dürfe weder übertrieben noch unterkühlt sein.⁷

Nachdem die Gegensätze und die Gemeinsamkeiten der beiden Positionen deutlich geworden sind, wird es nun darum gehen zu zeigen, wie DIDEROT und LESSING sich in dieser Debatte positionieren.⁸ Der Schauspieler soll nach DIDEROT⁹ die Gefühle, die er darstellt, nicht empfinden, sondern kontrolliert fingieren.¹⁰ Aus seinem assoziativen Dialog lassen sich sechs Argumente herausfiltern, mit denen er den kalten Schauspieler verteidigt.

Erstes Argument: Auf der Bühne gelten andere Regeln als in der Natur: „Und wie sollte die Natur auch ohne Kunst einen großen Schauspieler bilden, da sich

⁷ Wer Raserei mimt, könne den Ausdruck des Pöbels nachahmen, müsse aber ein anständiges Betragen beibehalten: „Kurz, man muß sich ausdrücken wie der Pöbel und betragen wie Leute vom Stande“ (RICCOBONI 2017:119).

⁸ Zu LESSINGS Rezeption der Theatertheorien Riccobonis und DIDEROTS vgl. GOLAWSKI-BRAUNGART (2005).

⁹ DIDEROTS Schrift *Paradoxe sur le comédien* ist 1830 postum veröffentlicht worden, entstanden zwischen 1773 und 1777 und hat eine Überarbeitung in Dialogform erfahren. Der Ursprungstext ist eine Rezension von 1769 mit dem Titel *Observation sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais* über Antonio Fabio Sticottis Buch *Garrick ou les acteurs anglais*. Dieses Buch ist eine Übersetzung von John Hill *The Actor: a Treatise on the Art of Playing* (1750) ins Französische. Hills Buch ist schon eine Übersetzung des französischsprachigen Buchs von Sainte-Albine gewesen, angereichert mit Bezugnahmen auf englische Schauspieler. Sticotti hat also ohne Kenntnis von Sainte-Albine die Übersetzung dieses Textes rückübersetzt (vgl. ROSELT 2017:136).

¹⁰ Johannes Lehmann argumentiert gegen eine Positionierung DIDEROTS zugunsten des kalten Schauspielers: „All den Argumenten für den kalten Schauspieler, die auf der beschriebenen Kluft zwischen Bühne und Gesellschaft beruhen, wird durch die Kritik an ihr letztlich wieder der Boden entzogen“ (LEHMANN 2000: 238). Der auftretende Erzähler habe die Funktion, die Identifikation des Ersten mit DIDEROT zu verunsichern und den Leser auf sich selbst zu stoßen. Inwiefern der Erzähler durch sein bloßes Auftreten die Position des Ersten in Frage stellt, bleibt jedoch offen.

auf der Bühne doch nichts ebenso abspielt wie in der Natur und da alle dramatischen Werke nach einem bestimmten Regelsystem geschaffen sind?“ (DIDEROT 1981:291) Und: „Übertragen Sie Ihren privaten Ton, Ihren einfachen Ausdruck, Ihre alltägliche Haltung, Ihre natürliche Geste auf die Bühne, und Sie werden sehen, wie arm und schwach sie sind“ (DIDEROT 1981:301).

Diese Regeln müssen eingehalten werden und dazu gehört, dass die Darbietung mit einem Idealbild übereinstimmt und keine naturalistische Nachahmung ist:

Heißt [Wahr-sein auf dem Theater] die Dinge so zeigen, wie sie in der Natur sind? Keineswegs! Das Wahre in diesem Sinne wäre nur das Alltägliche. Was also ist das Wahre auf der Bühne? Es ist die Übereinstimmung der Handlungen, Reden, der Gestalt, der Stimme, der Haltung, der Geste mit einem vom Dichter erfundenen Idealbild, das oft vom Schauspieler noch überbetont wird. (DIDEROT 1981:303)

Zweites Argument: Ein Schauspieler muss alle Rollen spielen können und nicht nur die, mit der er sich identifizieren kann. Dazu ist Verstand nötig, nicht Gefühl: „Darum fordere ich von ihm durchdringenden Verstand und keinerlei Gefühl, die Kunst, alles nachzuahmen, oder [...] eine gleiche Befähigung für alle möglichen Rollen und Charaktere“ (DIDEROT 1981:293).

Drittes Argument: Ein heißer Schauspieler kann seine Leistung nicht exakt wiederholen. Wenn die Darstellung von seiner Stimmung abhängt, spielt er auf unkontrollierbare Weise *eine* Aufführung glänzend und eine andere schwach:

Wenn der Schauspieler Gefühl hätte, könnte er – Hand auf Herz! – zweimal hintereinander die gleiche Rolle mit der gleichen Wärme und dem gleichen Erfolg spielen? [...] Erwartet wird von ihnen keinerlei einheitliche Wirkung, ihr Spiel ist abwechselnd stark und schwach, heiß und kalt, platt und erhaben. [...] Dagegen bleibt sich der Schauspieler, der mit Überlegung nach dem Studium der Natur in dauernder Nachahmung eines idealen Vorbildes aus der Phantasie, dem Gedächtnis spielt, immer gleich und vollkommen: alles war abgemessen, abgewogen, überlegt, geordnet worden in seinem Kopfe. (DIDEROT 1981:293 und 294)

Leistung und Wirkung sind beim heißen Schauspieler unbeständig. Der kalte Schauspieler hingegen beherrscht sein Spiel so, dass es präzise seiner Idee folgt und daher immer gleich, d.h. reproduzierbar, ist.

Viertes Argument: Die bewegende Wirkung auf das Publikum geht von dem Darsteller aus, der sich unter Kontrolle hat, nicht von dem, der leidenschaftlich und ekstatisch ist: „Nicht der erregte Mensch, der außer sich ist, kann uns mitreißen; das ist das Vorrecht des Menschen, der sich in der Gewalt hat“ (DIDEROT 1981:296).

Fünftes Argument: Ein Schauspieler, der sehr bestürzt ist, kann nicht spielen: „Man sagt, daß man weint, aber man weint nicht, wenn man sich darum bemüht,

einem Vers Harmonie zu geben: oder wenn die Tränen fließen, entfällt die Feder den Händen. Man gibt sich seinem Gefühl hin und hört auf, zu gestalten“ (DIDEROT 1981:319).

Wenn der Schauspieler zutiefst erschüttert wäre, argumentiert DIDEROT, „wie könnte man in die Garderobe gehen, das unmäßige Lachen eines Dritten unterbrechen und ihm sagen, es sei Zeit, auf die Bühne zu kommen, um sich zu erstechen?“ (DIDEROT 1981:309)

Sechstes Argument: Die Bühne fordert einen Stimmungswechsel binnen Sekunden. Der Gesichtsausdruck kann plötzlich Erstaunen auf Verzweiflung folgen lassen, aber die Seele, die wahrhaft empfindet, kommt so schnell nicht mit:

„Garrick steckt seinen Kopf durch einen Türspalt und im Laufe von vier bis fünf Sekunden verändert sich sein Gesichtsausdruck von wilder Freude über gemäßigte Freude zur Ruhe, von der Ruhe zur Überraschung, von der Überraschung zum Erstaunen, vom Erstaunen zur Trauer, von der Trauer zur Niedergeschlagenheit, von der Niedergeschlagenheit zum Schrecken, vom Schrecken zum Entsetzen, vom Entsetzen zur Verzweiflung. Von dieser letzten Stufe steigt er wieder zum Ausgangspunkt. Kann eine Seele all diese Gefühle empfinden und diese ganze Skala in Übereinstimmung mit dem Gesicht?“ (DIDEROT 1981:314)

Alle sechs Argumente laufen darauf hinaus, dass der Schauspieler, der echt empfindet, was er darstellt, zu befangen ist, um den Anforderungen der Bühne gerecht zu werden. Zu diesen Anforderungen gehören allgemeine Bühneregeln, die Reproduzierbarkeit der Darstellung sowie der schnelle Stimmungs- und Rollenwechsel.

Die Argumente vier und fünf seien im Folgenden genauer erörtert, weil sie den Kern der Position DIDEROTS darstellen. Zuerst zum vierten Argument: Die ergreifende Wirkung auf das Publikum geht von dem kontrollierten, kalten Darsteller aus, nicht von dem heißen, der fühlt, was er mimit. Der Schauspieler soll kalt die menschliche Natur beobachten und auch die heißblütigsten Charaktere mit präzise erlernter Technik auf die Bühne bringen. Das Gefühl ist nicht seine Eigenschaft, sondern die intendierte Wirkung beim Publikum. Hier wird noch einmal deutlich, dass es das gemeinsame Ziel beider Positionen ist, das Publikum emotional anzusprechen und für sich zu gewinnen. Dies ist ein wirkungsästhetisches Ziel, das produktionsästhetisch in kalt und heiß divergiert. Der geniale Schauspieler ist nicht der Gefühlsmensch. DIDEROT bringt im Kontext dieses vierten Arguments den Geniegedanken ins Spiel, um ihn für den kalten Verstandesschauspieler zu beanspruchen. Das Genie ist demnach kein Naturtalent, das künstlerisch aus sich selbst heraus schafft, was es präsentiert. Das Genie wendet in DIDEROTS Sprachgebrauch auf professionelle Weise Regeln

an, die der Kopf erlernt hat: „Nicht sein Herz, sondern sein Kopf tut alles“ (DIDEROT 1981:297). Der Gefühlsschauspieler hat immer Schwächen, während der Verstandesschauspieler absolut kontrolliert – und insofern genial – nur den Ausdruck des Gefühls nachahmt und diesem somit nicht unterliegen kann: „[S]ein ganzes Talent besteht nicht, wie ihr annehmt, im Fühlen, sondern in der Fähigkeit, die äußeren Zeichen des Gefühls so gewissenhaft wiederzugeben, daß ihr euch täuschen laßt“ (DIDEROT 1981:299). Genie ist also das Produkt von Studium, Technik, Präzision, Gedächtnisleistung und Verstandesregeln – also kalten Eigenschaften. Damit höhlt DIDEROT auf aufklärerisch rationalistische Weise die Naturtalent-Anteile des Geniegedankens aus.

Nun zum fünften Argument: Ein Schauspieler, der sehr bestürzt ist, kann nicht spielen. Ähnliches hat Riccoboni geltend gemacht. Der empfindende Schauspieler ist emotional unbeherrscht, er komponiert sein Spiel nicht. Ihm zufolge müssten echte Gefühle sogar dazu führen, reale Gewalt auf der Bühne anzuwenden: „Da sieht man ja einen Menschen, welcher von seiner Rolle so durchdrungen zu sein scheint, dass er sogar die Raserei empfindet! Aber warum tötete er denn niemals einen Schauspieler, welcher mit ihm spielte?“ (RICCOBONI 2017:118) Riccoboni schließt das Empfinden mit dem Handeln des Schauspielers kurz, um zu zeigen, dass wahre Empfindungen auf der Bühne fehl am Platze sind. DIDEROTS Diktum, wer bestürzt sei, könne nicht spielen, liegt auf dieser Linie, denn das Spielkönnen ist gebunden an ein Bewusstsein der Fiktionalität.

LESSING sind die Positionen Riccobonis, Sainte-Albines und DIDEROTS durch seine Übersetzungen sehr gut bekannt. Während DIDEROT sich auf die Seite des kalten Schauspielers schlägt, nimmt LESSING eine Position ein, die etwas differenzierter und komplexer ist. Im Zweifelsfall hat zwar auch der kalte Schauspieler bei LESSING Vorrang, aber er sieht in der kalten Darstellung keine Garantie dafür, dass Mitleid mit dem Helden auf der Bühne erzeugt wird. Wodurch sich LESSING von den anderen Positionen unterscheidet, ist, dass er den unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Empfindung des Schauspielers und der Wirkung auf das Publikum in Frage stellt. Als Beleg dafür, dass LESSING echte Gefühle auf der Bühne bejaht, sei die folgende Stelle aus der *Hamburgischen Dramaturgie* angeführt: „Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet!“ (LESSING 2010:197)¹¹

LESSING argumentiert, dass die Seele des Schauspielers ganz gegenwärtig bei der Rolle sein muss, weil er sonst mechanisch redet wie ein Papagei. Der

¹¹ Die folgenden LESSING-Zitate stammen aus dem 3., 4. und 5. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*.

Schauspieler soll die Sätze nicht mühsam aus seinem Gedächtnis auskramen; seine Worte und Gesten sollen vielmehr „unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage“ sein; er soll „den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen“ haben (LESSING 2010:197). Was spricht nun gegen den heißen Schauspieler, dessen Hitze LESSING ja offenbar begrüßt? Es ist nicht gewährleistet, dass das, was der Schauspieler empfindet, auch entsprechend auf das Publikum wirkt: „Aber auch dann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen“ (LESSING 2010:197). Innen und Außen können LESSINGS Bedenken zufolge dergestalt auseinanderklaffen, dass das Publikum den Akteur nicht überzeugend findet, obwohl er echt fühlt, was er spielt:

Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urteilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. (LESSING 2010:197)

Daher hält LESSING den kalten Schauspieler für theatertauglicher, weil dieser in der Körpersprache treffsicher ist, auch wenn er nichts empfindet. Ihm gelingt es, beseelt zu erscheinen, auch wenn er nur mechanisch nachhäft:

Gegenteils kann ein anderer so glücklich gebauet sein; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgendeinem guten Vorbilde spielet, von der innigsten Empfindung beseelt scheinen wird, da doch alles, was er sagt und tut, nichts als mechanische Nachäffung ist. Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer, als jener. (LESSING 2010:198)

Doch mit dieser Alternative gibt LESSING sich nicht zufrieden. Er fordert explizit eine „Mischung“ aus „Feuer und Kälte“: „Folglich mit Begeisterung und Gelasenheit, mit Feuer und Kälte? – Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber, nach Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes hervorsteicht“ (LESSING 2010:199).

Der Akteur wird durch sein Spiel dahin gebracht, sich in den Zorn, den er darstellt, hineinzusetzen, so dass der Körper den rechten Ausdruck des Zorns annehmen wird:

Was leistet die Kälte des Schauspielers bei Lessing und Diderot?

Und ich sage; wenn er nur die allergrößten Äußerungen des Zornes einem Akteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat und getreu nachzumachen weiß – den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen, bald kreischenden bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne usw. – wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt. (LESSING 2010:199)

Während bei Sainte-Albine der körpersprachliche Ausdruck zwangsläufig aus der echten Empfindung hervorgeht, dreht LESSING die Kausalität um: Der Schauspieler ahmt sozusagen kalt nach und wird dabei heiß. Damit ist die Kontrolle über das Spiel gewährleistet, wie DIDEROT sie fordert. Zugleich ist der Schauspieler ein beseelter Mensch, der in seinem Spiel emotional ganz gegenwärtig ist. Es kann nach LESSING gar nicht das Problem sein, dass der Schauspieler zu viel Feuer hat:

[M]an erstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig, oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfordern: so haben die, welche es leugnen, recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. (LESSING 2010:209)

Was macht LESSING hier? Er nimmt der Kritik am Empfindungsschauspieler den Wind aus den Segeln, indem er sagt, dass die Empfindung dem mitreißenden Schauspiel gar nicht im Weg stehe. Denn Feuer bedeute nicht wildes „Geschrei“, sondern eine „Lebhaftigkeit“, die Bühnentauglich gesteuert werden müsse:

Überhaupt kommt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Akteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. (LESSING 2010:210)

Diese Steuerung der Gefühle ist wichtig im Hinblick auf die Publikumswirkung, denn unkontrollierte Gefühlsausbrüche erwecken keine Sympathie beim Zuschauer, sondern Missbilligung.

In diesem Punkt ist eine Parallele LESSINGS zu Adam Smith' *Theory of Moral Sentiments* zu sehen, durch die deutlich wird, was die Kälte bei LESSING leistet und von der geforderten Kälte bei DIDEROT unterscheidet. Obwohl es zwischen

LESSING und DIDEROT Gemeinsamkeiten gibt – beide verlangen ein kontrolliertes Spiel ohne Gefühlsausbrüche und sehen darin die zu erzielende packende Wirkung auf das Publikum gesichert – kann DIDEROT keinen Gewinn darin sehen, wenn der Schauspieler durch seine Darstellung echte Empfindungen seiner Rolle entwickelt. LESSING auf der anderen Seite begrüßt das Feuer des Akteurs, fordert aber eine gewisse Kälte, welche die Flamme reguliert. Bei LESSING sorgt die Kälte dafür, dass das Publikum nicht mit Heftigkeiten überfordert wird, denn es soll ja Mitgefühl entwickeln und sich nicht vom Helden befremdet fühlen. LESSINGS Appell für Kälte liegt demnach auf der aufklärerischen Linie von Adam Smith, derzufolge moralische Gefühle im Mitleiden entstehen können, sofern das gezeigte Leiden maßvoll und nachfühlbar ist. LESSING hat im *Laokoon* (1766) Smith' *Theory of Moral Sentiments* (1759) explizit kommentiert. Der schottische Aufklärungsphilosoph macht geltend, dass unser moralisches Urteil über andere davon abhängt, inwieweit wir uns in seine Empfindungen hineinversetzen können. Mitleid empfinden wir dann, wenn die Gebärden des Anderen Leiden ausdrücken, ohne dass diese allzu körperlich und unverhältnismäßig sind. Wir billigen sein Verhalten, sofern es nicht unangemessen ist, und sofern wir uns in seine Lage versetzen können:

When we judge in this manner of any affection, as proportioned or disproportioned to the cause which excites it, it is scarce possible that we should make use of any other rule or canon but the correspondent affection in ourselves. If, upon bringing the case home to our own breast, we find that the sentiments which it gives occasion to, coincide and tally with our own, we necessarily approve of them as proportioned and suitable to their objects; if otherwise, we necessarily disapprove of them, as extravagant and out of proportion. (SMITH 2000:17f.)

Smith entwickelt keine Theatertheorie, aber die Empathie des Zuschauers mit dem Helden auf der Bühne kann analog beurteilt werden. Und so wird deutlich, was bei LESSING die Kälte des Schauspielers leistet: durch sie werden die Leidenschaften des Helden emotional nachvollziehbar; und damit wird die Empathiefähigkeit des Zuschauers ausgebildet.

Die Kälte steht bei LESSING also im Dienst der Moral und auf der Traditionslinie der aufklärerischen Moralphilosophie. Kälte ermöglicht eine Regulierung der Emotionen auf ein nachvollziehbares Maß, damit ein Mitgefühl ermöglicht wird, das den Zuschauer zu einem besseren, gerechteren, wohlthätigeren Menschen macht. LESSING plädiert nicht für den kalten Schauspieler, sondern für eine Mischung aus Herz und Kopf, Feuer und Kälte. Er sagt einerseits: „Jede Moral [...] will mit einer gewissen Kälte gesagt sein“ (LESSING 2010:199). Und andererseits: „Alle Moral muss aus der Fülle des Herzens kommen“ (LESSING 2010:197). Das ist sozusagen LESSINGS Paradox über den Schauspieler: dass

ihm beides abverlangt werden muss. Und es wird deutlich, wie und warum das so sein soll: Das Feuer garantiert „Licht und Leben“ (LESSING 2010:204), also Beseeltheit gegenüber dem sentenzenhaften Auftragen, und die Kälte ist dazu da, den „Affekt in Raisonnement sich auskühlen“ zu lassen (LESSING 2010:200).

Bei DIDEROT hingegen steht die Kälte nicht im Dienst der Moral. Der ‚sang-froid diderotien‘ dient allein der praktischen Kunstfertigkeit der Darstellung, welche eine Reproduzierbarkeit sowie eine Kontrolle über das Schauspiel und dessen Wirkung auf das Publikum gewährleistet. Die Wahrheit der Nachahmung erfolgt nicht über emotionale Identifikation, sondern über ein kaltes Studium der menschlichen Natur. DIDEROTS Ziele sind auch aufklärerisch, aber weder moralisch noch empathiefreundlich. Aufklärerisch sind zwei Karten, die er ausspielt, erstens die Verstandesherrschaft, zweitens die handwerkliche Gemachtheit des Schauspiels. Es soll eine mitreißende Wirkung beim Publikum erzielt werden, und das Mittel zu diesem Zweck ist der kalte, technisch professionelle Schauspieler, und nicht der heiße, der seinen spontanen Eingebungen folgt. Nur das kalkulierte, handwerklich gemachte Spiel ist nach DIDEROT genial.¹² Die moralische Wirkung auf das Publikum spielt dabei keine Rolle.

In einem kürzlich erschienenen Sammelband wird DIDEROTS Schauspielertext politisch und moralisch gedeutet. Dies ist m. E. nicht überzeugend. Beispielsweise wird es als aufklärerisch bezeichnet, dass DIDEROT vor der manipulativen Kraft der Gefühle warnt (vgl. ABBT / FESTL 2018:63). In Wahrheit äußert sich DIDEROT in dem Text aber nicht skeptisch gegenüber einer Manipulation des Publikums mittels Emotionen. Im Gegenteil, die Gefühlsherrschaft über das Publikum soll der Schauspieler ja unbedingt erzielen. Er soll Meister der Geister werden. DIDEROT verwirft dabei die Empfindungen, weil er sie für dilettantisch und unverlässlich hält – weil sie also gerade nicht zuverlässig ‚manipulieren‘. In diesem Punkt geht es DIDEROT gar nicht um Moral – und auch nicht, mit Schiller gesprochen, um die republikanische Freiheit des Rezipienten, die ja ebenfalls moralisch begründet ist.

Als Ausblick sei zum Schluss eine Linie in die Gegenwart skizziert: Die Verfechter des kalten Schauspielers sagen, dass echte Gefühle auf der Bühne nichts zu suchen haben. Riccoboni behauptet sogar, dass ein Schauspieler, wenn er

¹² Damit steht DIDEROT quer zum irrationalistischen Geniebegriff seiner Zeit, insofern die Geniezeit sich im Namen schöpferischer Spontaneität gegen die ‚Regeln‘ auflehnt. Vgl. zum Geniekonzept SCHMIDT (1985:82).

zum Beispiel echte Raserei empfinden würde, eigentlich seinen Mit-Schauspieler auf der Bühne töten müsste. Und wenn er das nicht täte, dann sei seine Raserei auch nicht echt:

Da sieht man ja einen Menschen, welcher von seiner Rolle so durchdrungen zu sein scheint, dass er sogar die Raserei empfindet! Aber warum tötete er denn niemals einen Schauspieler, welcher mit ihm spielte? [...] Seine Raserei war also nicht wahr, weil sie seiner Vernunft die Freiheit zu wählen ließ. (RICCOBONI 2017:118)

Diese Folgerung, dass Gefühle nur dann echt sind, wenn sie durch reale Umstände ausgelöst werden, ist aus der Sicht der heutigen Emotionsforschung nicht haltbar. Zwar vertreten auch einige Philosophen des 20. Jahrhunderts noch die Position, dass Emotionen, die wir angesichts von fiktionalen Erzählungen empfinden, keine echten Emotionen seien. Kendall Walton z.B. argumentiert, dass man sich mit Fiktionalität auf ein „game of make-belief“ einlasse und nur Quasi-Gefühle, also z.B. „quasi-fear“ angesichts einer Gefahr innerhalb der Geschichte empfinden könne (WALTON 1978:10 und 6). Es ist jedoch inzwischen neurologisch erwiesen, dass unser Gehirn reale von virtuellen Auslösereizen kaum unterscheiden kann (vgl. VOLAND 2007:8). Es wird dasselbe Emotionsprogramm initialisiert, ohne dass eine Handlung freigesetzt wird (vgl. MELLMANN 2006:149). In der gegenwärtigen Emotionsforschung besteht ein breiter Konsens darin: Das Wissen um Fiktionalität schwächt nicht die Emotionen ab, sondern reguliert nur die Verhaltensreaktion.¹³ Dasselbe gilt fürs Theater, und zwar sowohl für das Publikum als auch für die Akteure. Der heiße Schauspieler kann echt wütend sein, ohne seinen Mitspielern echten Schaden zuzufügen. Und der kalte Schauspieler kann mit seinem bloßen „dream of passion“ vollkommen fesselnd sein und beim Publikum echte Gefühle des Mitleids um Hekuba auslösen, die er selbst nicht empfindet. Dieses Ziel soll sowohl bei DIDEROT als auch bei LESSING erreicht werden. Ob es besser heiß oder kalt erreicht werden kann, bleibt bis heute eine unabgeschlossene Debatte.

¹³ „Grodal erklärt die emotionale visuelle Wirkung des Films neuropsychologisch mit der identischen Beschaffenheit und Intensität der Eindrücklichkeit realer und fiktionaler visueller Reize: In beiden Fällen werde im Gehirn die gleiche lokale Realität (*local reality*) abgebildet, während die Einschätzung der Reize als fiktional im Rahmen von Denkprozessen vorgenommen werde, die Grodal als global (*global reality*) bezeichnet“ (PALMIER 2014:78).

Literatur

- ABBT, CHRISTINE / FESTL, MICHAEL G. (2018) (eds.): *Politik, Schauspiel, Philosophie. Eine Auseinandersetzung mit Denis Diderots Paradox über den Schauspieler. Studia Philosophica* Vol. 77. Schweizerische Zeitschrift für Philosophie.
- DIDEROT, DENIS (1981): *Erzählungen und Gespräche*. Aus dem Französischen von Katharina Scheinfuß. Leipzig.
- GOLAWSKI-BRAUNGART, JUTTA (2005): *Die Schule der Franzosen. Zur Bedeutung von Lessings Übersetzungen aus dem Französischen für die Theorie und Praxis seines Theaters*. Tübingen / Basel.
- JAUB, HANS ROBERT (1961): *Diderots Paradox über das Schauspiel (Entretiens sur ‚Le Fils Naturel‘)*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NF, XI, 380-413.
- LEHMANN, JOHANNES FRIEDRICH (2000): *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM (2010): *Minna von Barnhelm/Hamburgische Dramaturgie. Text und Kommentar*, ed. BOHNEN, KLAUS. Berlin.
- MELLMANN, KATJA (2006): *Literatur als emotionale Attrappe: eine evolutionspsychologische Lösung des „paradox of fiction“*. In: KLEIN, UTA / MELLMANN, KATJA / METZGER, STEFFANIE (eds): *Heuristiken der Literaturwissenschaft: disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn, 145-166.
- PALMIER, JEAN-PIERRE (2014): *Gefühlte Geschichten*. Paderborn.
- RICCOBONI, FRANCESCO (2017): *Die Schauspielkunst*. In: ROSELT, JENS (ed.): *Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. Mit einer Einführung von Jens Roselt. Berlin, 116-123.
- ROSELT, JENS (2017) (ed.): *Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. Mit einer Einführung von Jens Roselt. Berlin.
- SAINTE-ALBINE, PIERRE RÉMOND DE (2017): *Der Schauspieler*. In: ROSELT, JENS (ed.): *Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. Mit einer Einführung von Jens Roselt. Berlin, 102-111.
- SCHMIDT, JOCHEN (1985): *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*: Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Darmstadt.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1984): *Hamlet*. Englisch/Deutsch, ed. und aus dem Englischen übers. von KLEIN, HOLGER M. Stuttgart.
- SMITH, ADAM (2000): *The Theory of Moral Sentiments*. New York.
- STEPHAN, ULRIKE (1986): *Gefühlsschauspieler und Verstandesschauspieler. Ein theatertheoretisches Problem des 18. Jahrhunderts*. In: KÖRNER, HANS / PERES, CONSTANZE / STEINER, REINHARD / TAVERNIER, LUDWIG (eds.): *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim / Zürich / New York, 99-116.

Susanne Kaul

VOLAND, ECKART (2007): *Virtuelle Welten in realen Gehirnen. Evolutionspsychologische Aspekte des Umgangs mit Medien*. In: *LiLi* 146:7-22.

WALTON, KENDALL L. (1978): *Fearing Fictions*. In: *The Journal of Philosophy* 75:5-27.

BEATE PETRA KORY

JULIAN PÖLSLERS Verfilmung von MARLEN HAUSHOFERS Roman *Die Wand* als unabgeschlossener Wandlungsprozess

2012 verfilmte der österreichische Drehbuchautor und Regisseur JULIAN ROMAN PÖLSLER sein ‚Lebensbuch‘ *Die Wand*, MARLEN HAUSHOFERS 1963 erschienenen Roman. Da PÖLSLER sich exakt an die Romanvorlage halten wollte, entschied er sich für den Einsatz des Voice-overs, die ihm massive Kritik seitens der Filmtheoretiker einbrachte. Dem Film wurde in der Folge als ‚Hörbuch mit Bildern‘ jegliche Originalität abgesprochen. Daher setzt sich dieser Beitrag zum Ziel, durch den Vergleich des Films mit der Romanvorlage den persönlichen Beitrag des Regisseurs zur Deutung des Romans hervorzuheben, wobei auch auf die Funktion der Unterschiede des Films im Vergleich zum Roman im Filmgefüge eingegangen wird.

JULIAN PÖLSLER’S Film Adaptation of MARLEN HAUSHOFER’S *Die Wand* as an Unfinished Process of Transformation

In 2012 the Austrian screenwriter and film director JULIAN ROMAN PÖLSLER adapted his “life book”, MARLEN HAUSHOFER’S novel *The Wall*, first published in 1963, for the screen. Because PÖLSLER wanted to stay faithful to the novel, he decided to use Voice-over, which was strongly criticized. As a result the film was attacked for being merely “a well-illustrated audiobook”. Reviewers claimed the production was devoid of originality. In contrast, the article tries to point to the personal input of the film director in the interpretation of the source text, through a comparison between film and novel; and also analyses the function of differences between film and literary versions in terms of the film’s structure.

Filmowa adaptacja JULIANA PÖSLERA powieści *Die Wand* MARLEN HAUSHOFER jako niezakończony proces przemiany

W 2012 r. austriacki reżyser i scenarzysta JULIAN ROMAN PÖLSLER nakręcił adaptację swej „książki życia”, powieści MARLEN HAUSHOFER *Die Wand* (*Ściana*) z 1963 roku. PÖLSLER zamierzał wiernie oddać powieść, zdecydował się wobec tego na zastosowanie metody voice-over. Spowodowało to gruntowną krytykę filmu, który nazwany został

„zobrazowanym słuchowiskiem”. Recenzenci twierdzili, że adaptacja nie jest w żadnym stopniu oryginalna. Artykuł przeciwstawia się tym tezom i podkreśla własny wkład reżysera w interpretację powieści. Tekst powieści porównany jest z adaptacją filmową i omówiona jest funkcja różnic między literacką i filmową wersją utworu.

2012 erlebte der Film *Die Wand* des österreichischen Drehbuchautors und Regisseurs JULIAN ROMAN PÖLSLER nach MARLEN HAUSHOFERS gleichnamigem erstmals 1963 erschienenem Roman seine Uraufführung bei den 62. Internationalen Filmfestspielen in Berlin und wurde mit dem Preis der Ökumenischen Jury¹ ausgezeichnet (vgl. KINO & CURRICULUM O.J.).

Für den Regisseur war die Romanvorlage sein „Lebensbuch“ (OBERT 2014). Seit der ersten Lektüre vor 25 Jahren, 1986, habe es ihn nicht mehr losgelassen, und er habe sich Gedanken darüber gemacht, wie er es verfilmen könnte (vgl. OBERT 2014). In einem Interview mit Lida Bach spricht er über seine ursprüngliche Absicht, eine Plattform für diesen großartigen Text zu schaffen. Obwohl der Roman in 19 Sprachen übersetzt und über eine Million Mal verkauft wurde, findet er, dass ihn gerade in unserer Zeit viel mehr Menschen lesen sollten (vgl. BACH 2012).

HAUSHOFERS Roman, der erst durch seine Neuauflage 1983 in einer durch die Angst vor dem Atomtod geprägten Gesellschaft die gebührende Aufmerksamkeit erhielt (vgl. VENSKE 1986:51), wurde zunächst als Metapher für eine atomare Bedrohung gelesen. Darauf folgten unterschiedliche Deutungsansätze. Er wurde mit der Biografie HAUSHOFERS in Verbindung gebracht und als Befreiung von der fremdbestimmten Rolle der Ehefrau und Mutter gedeutet, zivilisationskritisch rezipiert oder als Überlebenskampf einer Frau inmitten der Natur, als weibliche Robinsonade gelesen (vgl. PREDOIU 2016a:68-70). Der Autor und Kinderpsychiater Paulus Hochgatterer, mit dem sich PÖLSLER unterhielt, interpretierte den Text als exakte Beschreibung einer Depression (vgl. SCHIEFER 2011).

In dem oben genannten Interview mit Lida Bach bringt PÖLSLER zur Sprache, dass er zwar eine eigene Interpretation des Romans vorgenommen habe, diese sei jedoch einer stetigen Wandlung unterworfen gewesen. Die einzige Konstante sei der Ansatz gewesen, dass es um eine Verwandlung gehe, nicht nur weil das

¹ Seit 1992 sind die internationalen Filmorganisationen der evangelischen und katholischen Kirche durch eine gemeinsame ökumenische Jury vertreten. Diese unabhängige Jury ehrt mit dem Preis Filmschaffende, die das Publikum für spirituelle, menschliche und soziale Werte sensibilisieren. (vgl. PREISE UNABHÄNGIGER JURYS O.J.).

Wort „Wand“ in „Verwandlung“ vorkomme, sondern weil sie seiner Meinung nach das große Thema des Romans sei. Bei Festivals rund um die Welt habe er neue Interpretationen der Menschen erfahren, zu 90% von Frauen, sodass der Verwandlungsprozess im Sinne eines Deutungsprozesses noch immer nicht abgeschlossen sei. Damit begründet PÖLSLER seine Entscheidung, mit der Verfilmung keine Interpretation vorzugeben (vgl. SCHIEFER 2011).

Der Regisseur wollte sich exakt an die Buchvorlage halten: „Es war mir klar, dass der Film niemals besser sein kann als das Buch“ (ZYLKA 2012). Andernorts nennt er Filmemacher*innen, die sich der Verfilmung von Literatur widmen, „Zwerge auf den Schultern von Riesen“ (vgl. SCHIEFER 2011), und bekundet damit seine Hochachtung vor dem Buch. Auch habe er alle seine Lieblingsstellen aus dem Buch in den Film aufnehmen wollen mit der Absicht, der großartigen Sprache des Romans Raum zu geben, um damit der heutigen Verarmung der Sprache entgegenzuwirken. So habe er sich für das Voice-over entschieden, wohlwissend dass ihm dies als Kritikpunkt angerechnet werden würde. Er erwähnt auch das Vorhandensein einer Drehbuchfassung komplett ohne Off-Text, die er aber verworfen habe, da daraus bloß ein mittelmäßig brauchbarer Fernsehfilm entstanden wäre (vgl. BACH 2012).

In der Tat erntete PÖLSLER vor allem wegen des Voice-over-Einsatzes Kritik. So bezeichnet die Filmwissenschaftlerin und Germanistin Birgit Glombitza die von PÖLSLER eingesetzte Technik des Voice-overs, bei welcher die Stimme Martina Gedecks aus dem Off zu hören ist, als „filmische Tautologie“, da sie das Betrachtetwerden im Filmbild und die innere Reflexion übereinanderlege. Da die Bilder des Films keinen Mehrwert zum gesprochenen Wort darstellen würden, bewertet sie den Film als „eine bebilderte Lesung“ (GLOMBITZA 2012) und spricht dadurch der Verfilmung jegliche Originalität ab. Auch der Medienwissenschaftler Martin Gobbin ist der Auffassung, dass der textgetreue Voice-over-Kommentar die Bilder des Films, die gar keiner Ergänzung durch Sprache bedurft hätten, allzu sehr erdrücke und die Verfilmung dadurch zu einem „Hörbuch mit Bildern“ werde (GOBBIN o.J.).

Es ist aber bei weitem nicht so, dass der Einsatz des Voice-overs sowie die allzu große Reverenz angesichts der literarischen Vorlage, die PÖLSLER vorgeworfen wird (vgl. GOBBIN o.J.), den eigenen Zugang des Regisseurs zum Text verhindert hätte.

Angesichts dieser eher negativen Bewertungen des Films aus filmtheoretischer Perspektive stellt sich der vorliegende Aufsatz die Aufgabe, den persönlichen Beitrag des Regisseurs zur Deutung des Romans herauszustreichen. Hierfür

soll PÖLSLERS Verfilmung mit der Romanvorlage verglichen werden, um dadurch die wichtigsten Unterschiede im Vergleich zu HAUSHOFERS Text hervorzuheben. Desgleichen soll auch auf die Funktion der Unterschiede des Films im Vergleich zum Roman im Filmgefüge eingegangen werden. Der später des Öfteren herangezogene Beitrag von Graziella Predoiu aus dem Jahr 2016 geht vornehmlich auf die Parallelen zwischen der literarischen Vorlage und der filmischen Umsetzung ein (vgl. PREDOIU 2016b).

Bei dem Voice-over wird eine Stimme hörbar, die der Zuschauer nicht direkt einer im Bildausschnitt sichtbaren Person zuordnen kann (vgl. FILMLEXIKON o.J.). In PÖLSLERS Verfilmung ist die kommentierende Stimme der Protagonistin selbst zuzuschreiben. Die grundsätzliche Kritik am Einsatz des Voice-over-Verfahrens im Film besteht darin, dass statt verbaler Mittel filmspezifische Mittel wie Bildmotive, Kamerabewegung und Montage eingesetzt werden sollen (vgl. SCHULKINO o.J.).

In dem Film *Die Wand* ergibt sich aber das Voice-over wie selbstverständlich aus der Erzählsituation der literarischen Vorlage. Zur Spannung des Textes tragen gerade die Reflexionen und Erinnerungen des erzählenden Ichs bei, das das Geschehene aus einem zeitlichen Abstand von etwa zweieinhalb Jahren überblickt und neu bewertet. Vielleicht hätten lediglich die berichtenden Passagen aus dem Filmskript gestrichen werden können, damit sich filmische Darstellung und Bericht nicht überlappen und nur die Reflexionen und Erinnerungen der Schreibenden mitgeteilt werden.

Martina Gedeck, deren schauspielerische Leistung wesentlich zur Spannung des Films beiträgt, spricht sich eindeutig für das verwendete Voice-over aus, indem sie vor der Filmarbeit ihre Hoffnung auf „eine strenge Form“ und „innerhalb d[ies]er Form [auf] höchstmögliche konzentrierte Emotion“ zum Ausdruck bringt (OBERT 2014). Sie bekennt, dass es gerade diese Form gewesen sei, die ihr „eine große Konzentration auf das Wesentliche“ (OBERT 2014) ermöglicht habe: „Und es war wunderbar für mich als Schauspielerin, dass ich nicht ständig sprechen musste. Ich bin raus aus dem rationalen Sprachraum, in dem man sich immer viel zu sehr aufhält“ (OBERT 2014).

Lange Zeit galt der Roman als unverfilmbar. Zum einen steht eine einzige Figur im Mittelpunkt der Handlung, über deren Seelenwelt die Leser*innen mittels der in ihren Bericht eingeschobenen Reflexionen, Kommentare und Erinnerungen Aufschluss erhalten. Zum anderen lebt der ganze Roman von der Spannung zwischen dem in der Gegenwart schreibenden und dem in der Vergangenheit erlebenden Ich. Der Text ist zwischen zwei Katastrophen angesiedelt: einer

kollektiven Menschheitskatastrophe am Anfang, welche die im Laufe des Romans namenlos bleibende Frau von der restlichen Welt, in der alle Lebewesen versteinert sind, mittels einer durchsichtigen, nur taktil wahrnehmbaren Wand trennt; und einer individuellen am Ende, die ihr ihren wichtigsten Dialog- und Lebenspartner, den Hund Luchs nimmt, nebst einem männlichen Kalb, das mit ihrer Hilfe zur Welt kam und für welches sie täglich Sorge trug - wie übrigens für alle Tiere in ihrer kleinen Welt. Auf diese Tötungsszene am Ende steuert der Bericht stetig zu und lässt so eine Angst entstehen, „die von der untergründig wie Sprengungsdonner sich fortpflanzenden Vorahnung der Katastrophe“ (SCHWEIKERT 1986:15) nur noch verstärkt wird.

Auf die mehrfache Funktion des Schreibens wird schon am Anfang des Romans hingewiesen. Die Frau verfasst ihren Bericht zwischen dem 5. November und dem 25. Februar, um „ganz allein“, ohne ihren Hund Luchs, „die langen dunklen Wintermonate zu überstehen“ (HAUSHOFER 1990:7), um den Verstand nicht zu verlieren, um die Furcht vor der einbrechenden Dunkelheit zu bewältigen (vgl. HAUSHOFER 1990:8), aber auch, wie zwischen den Zeilen deutlich wird, um den tiefen Schmerz des Verlusts zu verarbeiten sowie um friedliche Momente des harmonischen Lebens mit ihren Tieren wiederbeleben zu können. Nicht zuletzt richtet sich die Schreibende nach dem Verlust ihres geliebten Hundes an ein Du und geht daher, wie Graziella Predoiu betont, „den Weg zurück aus dem Naturraum in die Kultur“ (PREDOIU: 2016b:82).

Die Weigerung des Regisseurs, die Interpretation des Romans in eine bestimmte Richtung zu lenken, erweist sich am deutlichsten am Filmanfang und -ende. Die Titelsequenz des Films zeigt ein dicht mit schwarzen Buchstaben beschriebenes gelbliches Blatt,² auf das schwarze Schatten projiziert werden. Aus diesen lösen sich dann kunstvoll die weißen Buchstaben des Filmtitels *Die Wand* heraus. So wird schon ganz am Anfang des Films durch die schwarzen Buchstaben auf weißem Hintergrund auf Schrift und damit auf Literatur verwiesen, denn Schwarz gilt aufgrund seiner Nähe zur Tinte bzw. Druckerschwärze als Symbol für die grafische Materialität eines Textes (vgl. BUTZER / JACOB 2008:337). Dabei lässt sich sowohl an die Literaturverfilmung des Regisseurs selbst denken als auch an die Rolle der Niederschrift des traumatischen Erlebnisses in HAUSHOFERS Roman. Im Hintergrund ist das Gekrächze eines Krähenschwarms zu hören. Graziella Predoiu bemerkt in ihrem Beitrag zu Julian PÖSLERS Verfilmung, dass die Geräusche und die Schwarzweiß-Chromatik der Szene die Ausweglosigkeit

² Später wird erklärt, dass die Frau „auf der Rückseite alter Kalender und auf vergilbtem Geschäftspapier“ (HAUSHOFER 1990:8) schreibt.

und Verzweiflung der Frau unterstreichen, die als Schreibende dargestellt werde (PREDOIU 2016b:56). Der krächzende Schrei der Krähe, der hier auch onomatopoeisch eingesetzt wird, dient häufig als Ankündigung eines Unheils, transportiert in jedem Fall aber eine wichtige Botschaft. Die Krähe ist wie der Rabe ein ambivalentes Symboltier. Einerseits ist sie ein solares Symbol und als Botin des Sonnengottes Helios mit dem Logos-Prinzip verbunden, andererseits wird der Vogel aber auch mit einem bevorstehenden Unheil und mit dem Tod assoziiert und ist daher Begleiter von Totengöttern, Zauberern und Hexen (vgl. SYMBOLONLINE, RABE o.J.) In der Alchemie ist die Krähe ein Bild für die Nigredo. Die Nigredo, vom lateinischen ‚niger‘ (schwarz) wird in der Alchemie als die erste Stufe im Großen Werk (opus magnum) bei der Bereitung des Steins der Weisen betrachtet. Die nächste Hauptstufe ist die Albedo (lateinisch: Weißung), bei welcher die Grundsubstanz von Verunreinigungen gereinigt wird. Sie folgt der Nigredo, dem Chaoszustand und dem Untergang. Die höchste und letzte Stufe ist die Rubedo (lateinisch: Rötung; EWIGE WEISHEIT.DE o.J.). So steht der Filmanfang zwar im Zeichen der Finsternis, der Dunkelheit, der Düsterei, der Leiden und der Verzweiflung, durch die ambivalente Symbolik der Krähe und durch die Verbindung des Schwarzen mit dem Weißen ist jedoch schon von allem Anfang an ein Hoffnungsschimmer angedeutet.

Während der Autofahrt in die Berge zum Jagdhaus ist ein fröhliches Lied aus dem CD-Spieler des Autos zu hören. Dass das Lied nicht aus dem Radio erklingt, wird deutlich, als die Frau im weiteren Verlauf des Films zum Auto geht, mit dem sie gegen die Wand gefahren ist, und den CD-Spieler einschaltet, wodurch der Pop-Song noch einmal erklingt. Den Text zu dem Song schrieb PÖLSLER selbst: „Freedom is a journey, a journey to yourself“ (ARTE.TV 2014). Predoiu hebt hervor, dass die laute Musik in deutlichem Gegensatz zur Stille und zum Vogelgezwitscher ertöne (PREDOIU 2016b:65). Am Anfang des Films wird die Freiheit der drei eingeblendeten Personen im Auto (die namenlos bleibende Frau, ihre Cousine Luise und deren Ehemann) mit ihrer Freude über die im Gebirge fern von der Stadt zu verbringenden Tage musikalisch unterstrichen. Am Ende des Films wird ersichtlich, dass der Song eigentlich eines der Hauptthemen des Films vorwegnimmt, nämlich die Selbstfindung der Protagonistin inmitten der abgeschiedenen natürlichen Umwelt und frei von gesellschaftlichen Zwängen.

Das Herabsinken der Wand in der Nacht vom 30. April auf den 1. Mai wird im Film als akustisches Phänomen wahrnehmbar. PÖLSLER erzählt in einem Interview mit Karin Schiefer, er habe durch Zufall erfahren, dass es Menschen gebe, die stets ein Brummen im Ohr hören. Eine Theorie dazu besage, dass es sich um

besonders sensible Menschen handelt, die die Erdrotation wahrnehmen. Mit Bezug darauf meinte ein Wissenschaftler, mit dem PÖSLER sich beraten habe, dieses Brummen könnte wie ein elektromagnetisches Feld klingen (SCHIEFER 2011). So ist dann dieser Wand-Sound eine Art elektromagnetisches Brummen entstanden. Im Gespräch mit Jenni Zylka sagt PÖSLER: „Es sollte gleichzeitig Geräusch und Stille sein“ (ZYLKA 2012). Das unheilvolle Geschehen in der Nacht vom 30. April auf den 1. Mai wird so gefilmt, dass es auch als Alptraum der Frau verstanden werden kann, denn das Herabsinken der Wand geschieht, während sie schläft, und wird eingerahmt von dem schlafenden Gesicht am Anfang und einer Situation, in der sie von ihrem winselnden Hund am Morgen aufgeweckt wird. Zu Beginn des Romans geht HAUSHOFER nicht explizit auf Kleidung und Schuhwerk ihrer Protagonistin ein. Es gibt im Text einen Hinweis auf unpassende Schuhe, als die Frau in der Nacht nach der Katastrophe ins Dorf gehen möchte, um ihre Gastgeber zu suchen: „Ich hatte nicht daran gedacht, meine Bergschuhe anzuziehen, und stolperte ungeschickt über die scharfen Steine hinter ihm [dem Hund; B.P.K.] her“ (HAUSHOFER 1990:14). Erwähnt wird auch die Behinderung durch den Mantel beim Abstecken der Grenze (HAUSHOFER 1990:28).

Erst gegen Ende des Romans, als die Frau sich dem Ausbessern ihrer Kleidung für den Sommer widmet, erwähnt sie auch den üblen Zustand ihrer Halbschuhe, mit denen sie angekommen war und die ihrer Ansicht nach kaum noch einen Sommer aushalten können (vgl. HAUSHOFER 1990:257). Für den Regisseur ist das städtische Aussehen der Frau am Anfang des Films wichtig, um ihre äußere Wandlung im Laufe des Films aufzuzeigen, wie auch um den großen Unterschied zwischen der Schreibenden in der Gegenwart und der Erlebenden in der Vergangenheit zu verdeutlichen. So fällt die Frau bei der Anfahrt mit dem Auto durch ihre Designerbrille auf. Am Abend vor der Katastrophe trägt sie eine Gesichtsmaske zur Verschönerung auf. Im Roman selbst ist nur eine Textstelle zu finden, in welcher sich die Frau über die „seitenlangen Abhandlungen über Gesichtsmasken“ (HAUSHOFER 1990:129) in den Magazinen ihrer Cousine Louise ärgert. Am nächsten Tag macht sie sich im weißen Kleid und weißen Mantel sowie mit hochhackigen Schuhen auf den Weg ins Dorf und trippelt vorsichtig hinter Luchs her. Die elegante Kleidung, die für einen Gebirgsausflug völlig unpassend ist, verweist auf ihren fehlenden Kontakt zur Natur.

Die äußere Wandlung der Frau während der mehr als zwei Jahre, die zwischen den beiden Katastrophen liegen, wird durch ihr kurz geschorenes Haar und durch die kurzen, infolge der schweren Landarbeit schmutzigen Fingernägel angedeutet, im Kontrast zu den langen Haaren und den gepflegten lackierten

Nägeln am Anfang. Auf die große innere Wandlung durch die harte Arbeit, die sie verrichtet, um sich selbst und ihre Tiere am Leben zu erhalten, verweist ihr männlich anmutendes Gesicht.

Filmisch und vor allem schauspielerisch herausragend gestaltet ist die Szene, in welcher die Frau jenseits der Wand ein kleines Gehöft mit einem leblosen alten Mann am Brunnen und einer reglos sitzenden Frau auf der Bank vor dem Haus erblickt. Im Versuch Kommunikation herzustellen, spricht sie zuerst den Mann an, klopft dann immer verzweifelter an die Wand, um auf sich aufmerksam zu machen und weicht dann in Einsicht der Vergänglichkeit ihrer Aktionen entsetzt zurück. Diese Szene erzeugt beim Zuschauer den Eindruck des In-sich-selbst-Gefangenseins der Frau, sodass die Wand als psychische Barriere zur Außenwelt wahrgenommen werden kann. Im Unterschied zu dieser emotionsgeladenen Szene schließt die Frau im Roman nur die Augen und wartet, um dann wieder zum alten Mann hinzublicken und zu prüfen, ob dieser sich bewegt habe. Sie schlägt mit der Faust gegen die Wand, wie um diese zu zerschlagen. Sie erkennt aber rasch die Sinnlosigkeit eines solchen Vorgehens: „Ich schlug mit der Faust gegen die Wand. Es schmerzte ein wenig, aber nichts geschah. Und plötzlich hatte ich auch nicht mehr das Verlangen, die Wand zu zerschlagen, die mich vom Unbegreiflichen trennte, das dem alten Mann am Brunnen widerfahren war“ (HAUSHOFER 1990:17). Die Präsenz des Todes jenseits der Wand hält die Frau vor unüberlegten Handlungen zurück. Später wird auf eine Szene eingegangen, die der Regisseur zusätzlich zur Romanvorlage einführt und in welcher die Frau mit dem Auto gegen die Wand fährt, beherrscht von dem Wunsch, diese zu zerstören.

Am Abend nach der Katastrophe, am 1. Mai, entscheidet sich die Protagonistin des Romans dagegen, Schlaftabletten zu nehmen, weil sie fürchtet, irgendetwas zu überhören:

Dann fiel mir ein, dass die schreckliche Wand in der Stille und der Dunkelheit der Nacht vielleicht langsamer näher rücken mochte. Aber ich war viel zu müde, um mich zu fürchten. [...] Nach allem, was sich ereignet hatte, musste ich mich auf eine schlimme Nacht gefasst machen. Aber als ich mich mit diesem Gedanken abgefunden hatte, war ich schon eingeschlafen (HAUSHOFER 1990:26).

Danach heißt es aber ausdrücklich im Text: „Ich träumte nicht und erwachte ausgeruht gegen sechs Uhr, als die Vögel zu singen anhoben“ (HAUSHOFER 1990:26). PÖLSLER nimmt den Satz von der schlimmen Nacht zum Anlass, einen Alptraum der Protagonistin einzuschalten, in welchem die Wand bis vor die Haustür des Jagdhauses vorrückt und die Träumende einen fast unmenschlichen Schrei ausstößt. Dieser Alptraum, der den Zuschauer mit den Ängsten der Protagonistin konfrontiert, dient der Einfühlung in das Seelenleben der Frau. Einer distanzierten, gefühllosen Figur, wie sie der trockene, fast emotionslose Bericht im Roman verlangt, wäre den Zuschauer*innen mit Befremden und Verständnislosigkeit begegnet. In der Romanvorlage zwingen sie die Alpträume von Toten, die die Schreibende seit dem Einbruch des Winters plagten, kurz vor dem ersten Weihnachtsfest im Jagdhaus ihre Gefasstheit als „nur eine Art Betäubung“ (HAUSHOFER 1990:131) zu erkennen und sich endlich den Erinnerungen an ihre Familie zu stellen. Da PÖLSLER die individuelle Vorgeschichte der Frau ausklammert und die Auseinandersetzung der Frau mit dem Vergangenen im Film sich daher erübrigt, sucht er nach anderen Mitteln, die das Seelenleben der Protagonistin beim Zuschauen näherbringen.

Die Ausklammerung der individuellen Vorgeschichte der Frau ermöglicht eine Konzentration auf die existenzielle Situation, auf die Überlebensversuche inmitten der Natur und auf die enge Beziehung der Frau zu ihren Tieren, vor allem zu dem Hund. Dabei geht nicht nur die biografische Komponente des Romans verloren, sondern auch die Gesellschaftskritik aus feministischer Perspektive, die eng mit der biografischen Komponente verbunden war. Meines Erachtens stellt der Verzicht auf diese beiden Aspekte für den Film einen Gewinn dar, vor allem da diese beiden Deutungsansätze die Rezeption des Romans bis in die 1980er Jahre hinein bestimmt haben. Durch das Weglassen der biografischen und gesellschaftskritischen Aspekte in der Vorlage verleiht der Regisseur seiner Geschichte eine universelle Aussage, und ihm gelingt eine Konzentration auf das Wesentliche: die existenzielle Erfahrung.

PÖLSLER spricht in einem Interview mit Lida Bach von einer Szene, die er zusätzlich zum Buch gedreht hat, und zwar das Rasen mit dem Auto gegen die Wand, um das Hindernis zu durchbrechen. Dieses Bild soll gemäß PÖLSLER verdeutlichen, dass es für die Frau kein Entkommen gebe (vgl. BACH 2012). Die Notwendigkeit der Einführung dieser Szene ergibt sich höchstwahrscheinlich aus der Umgestaltung der ersten Begegnung der Frau mit Menschen jenseits der Wand, im Vergleich zur Romanvorlage. Hier wird nun der Versuch der Protagonistin, die Wand zu zerschlagen, ausgestaltet. In einer späteren Szene wird das zu Schrott gefahrene Auto in der Nähe der Jagdhütte noch einmal gezeigt, was

verdeutlicht, dass es sich nicht um eine Traumszene gehandelt hat wie Predoiu (vgl. 2016:59) annimmt. In Bezug auf den Wagen gibt es einen Unterschied im Vergleich zum Buch. Während im Film das schrottreife Auto die Entbehrlichkeit der Technik inmitten der Natur andeutet, dient in HAUSHOFERS Roman Hugos schwarzer Mercedes als Symbol der zum Götzen erhobenen Technik, und später als Nistplatz für Vögel und Mäuse (vgl. HAUSHOFER 1990:222). So wird die Technik, durch welche der Mensch die Natur bedroht hat, nun von dieser aufgenommen und zu ihren eigenen Zwecken eingesetzt:

Heute ist er [der Mercedes; B.P.K.] ein grünüberwuchertes Nest für Mäuse und Vögel. Besonders im Juni, wenn die Waldrebe blüht, sieht er sehr hübsch aus, wie ein riesiger Hochzeitsstrauß. Auch im Winter ist er schön, wenn er im Raureif glitzert oder eine weiße Haube trägt. Im Frühling und Herbst sehe ich zwischen den braunen Stängeln das verblasste Gelb der Polsterung, Buchenblätter, Schaumgummistückchen und Rosshaar, von winzigen Zähnen herausgerissen und zerzupft. (HAUSHOFER 1990:222)

Einen anderen Unterschied zur Romanvorlage stellt die Verbildlichung des zehnten Tages dar, an dem die Frau ihre Hoffnung auf das Gefundenwerden aufgibt und ihrer Verzweiflung durch heftige Weinkrämpfe Ausdruck verleiht. Auch diese Szene soll bei den Zuschauern eine emotionale Bindung zu der Frau aufbauen. Im Roman sitzt sie fröstelnd im Bett und lässt sich die verschiedenen Möglichkeiten, die ihr zur Verfügung stehen durch den Kopf gehen: „Ich konnte mich umbringen oder versuchen, mich unter der Wand durchzugraben, was wahrscheinlich nur eine mühevollere Art des Selbstmords gewesen wäre. Und natürlich konnte ich hier bleiben und versuchen, am Leben zu bleiben“ (HAUSHOFER 1990:40).

Nach Jenni Zylka ist PÖLSLERS größter Input als Regisseur die Auswahl der Bach-Partiten für Solo-Violine, die von der deutschen Geigerin Julia Fischer gespielt werden. Obwohl diese Behauptung so nicht stimmt, da PÖLSLER auch andere originelle Beiträge zum Verständnis des Romans eingeführt hat, wie im Verlauf des Beitrags aufgezeigt wurde, spielt der Einsatz der Musik von Johann Sebastian Bach eine wichtige Rolle im Film. Die Bach-Partiten fungieren aber nicht als Untermalung, wie PÖLSLER erklärt, „sie sind nicht Filmmusik, sondern eine andere Form des Voice-overs. In ihrer mathematischen und schematischen Struktur sind sie eine eigene Sprache“ (ZYLKA 2012). Martina Gedeck äußert sich zu dem Erklängen der Auszüge aus Bachs Partiten für Solo-Violine folgendermaßen: „Das ist, als würde die Stille selbst anfangen zu sprechen“ (ARTE.TV 2014). Durch die Musik wird, ähnlich wie durch das herausragende Spiel Martina Gedecks, eine Reduktion auf das Wesentliche, eine „höchstmögliche konzentrierte Emotion“ (OBERT 2014) umgesetzt. Zum ersten Mal erklingt die Musik Bachs vor

der Gebirgsszenarie, während die Frau die unsichtbare Wand zum wiederholten Male abtastet. Jedoch erfüllt die Musik ihre Hauptfunktion während des ersten Sommers auf der Alm zusammen mit Luchs, wo inmitten der majestätischen Gebirgsszenarie und des sternenfunkelnden Martin Gobbin spricht von einem „ozeanischen Gefühl“ (GOBBIN o.J.), das durch die Isolation der Protagonistin begünstigt wird, die nicht mehr an die Interaktion mit Menschen gewöhnt ist und daher eine Auflösung ihrer Individualität in einem kosmischen Einheitsempfinden erfährt. Ähnlich wie das Voice-over der Erzählerin ihre vergangenen Gefühlszustände beschreibt, so wird durch die Musik das Gefühl der Ruhe und der Ausgefülltheit der Existenz vermittelt, wofür HAUSHOFER im Roman den Zustand des Besänftigtseins findet: „Zum erstmal in meinem Leben war ich besänftigt, nicht zufrieden oder glücklich, aber besänftigt“ (HAUSHOFER 1990:191).

Bachs Musik erklingt auch während der Tötungsszene, in welcher die Frau den Mann, der ihren Stier und den Hund umgebracht hat, erschießt. Diese Szene wird in Zeitlupe gefilmt, wie um zu zeigen, dass jede einzelne Bewegung sich schmerzhaft und unauslöschbar in die Erinnerung der Protagonistin einbrennt. Auf diese Szene steuert der ganze Bericht der Schreibenden zu, die in der Niederschrift ihrer Erlebnisse nicht zuletzt auch nach der Antwort auf die Frage sucht, weshalb der Mann ihre Tiere getötet hat. In dieser Hinsicht bleibt aber ihre Suche unbefriedigend, denn, wie es im Text heißt, kam nichts dabei heraus, dass sie sich ihren Gedanken stellte (vgl. HAUSHOFER 1990:275). Bachs Musik lässt sich als beruhigendes Gegengewicht zur brutalen Gewalt der Szene verstehen. Danach sieht die Frau in ihrer Erinnerung Luchs freudig mit fliegenden Ohren über die Almwiese tollern, wozu erneut Bachs Musik erklingt. Diese meisterhaft ins Bild gesetzte Szene suggeriert die schmerzliche Erfahrung des unwiederbringbaren Verlusts, ein Verlust, der im Roman den gesamten Bericht überschattet. Dort wird die Protagonistin von mehreren Verlusterfahrungen geprägt: zunächst die des weißen Kätzchens Perle, das sterben muss, weil „einer ihrer Vorfahren eine überzüchtete Angorakatze war“ (HAUSHOFER 1990:127); darauf folgt der Tod zweier weiterer Kätzchen und schließlich der des kleinen Katers namens Tiger, mit dem sie den ersten Almsommer verbringt. Wegen dieses Verlusts erlebt sie den zweiten Almsommer viel distanzierter. Zum letzten Mal erklingt Bachs Musik im Nachspann.

Auch die Beziehung der Frau zu ihren Tieren wird im Film etwas anders als im Roman gestaltet. Laila Mahfouz bemängelt das Fehlen der Katzen-Szenen im Film, vor allem die Szenen mit Tiger, obwohl sie zugibt, dass diese nahezu unverfilmbar sind. Aufgrund der fehlenden Katzen schlussfolgert sie, der

Regisseur sei eindeutig ein Hundemensch und kein Katzenmensch (MAHFOUZ 2012). Man muss Mahfouz darin beipflichten, dass „die Leichtigkeit und die überschäumende Lebenslust von Stier“ und die Episoden mit dem Kater Tiger bei der Verfilmung des ersten unbeschwerten Sommers auf der Alm fehlen (MAHFOUZ 2012).

Ähnlich wie PÖLSLER im Film durch das Äußere der Frau den Gegensatz zwischen ihrem früheren und jetzigen Leben verdeutlicht, setzt er auch bei der Verfilmung der Beziehung der Frau zu dem Hund und zu der Kuh auf die Darstellung einer Entwicklung. Während im Buch die Beziehung der Frau zum Jagdhund von Anfang an positiv ist, zeigt der Regisseur zu Beginn des Films das Zurückschrecken des Hundes bei der ersten Berührung. Als die Frau die Kuh erblickt, versteckt sie sich in einem ersten Impuls vor ihr.

Im Gegensatz zur Schwarzweiß-Chromatik am Anfang des Films steht das Ende als helles, fast weißes Bild. Im Hintergrund sind das Rauschen des Windes und das Gekrächze der Krähen zu hören. Auch das Weiß ist ambivalent wie die schwarzen Krähen am Filmanfang. Vor allem im fernöstlichen Kulturraum gilt es als Farbe des Todes (vgl. BUTZER / JACOB 2008:421). Es kann aber auch mit positiven Konnotationen verbunden werden: So ist es ein Symbol der Unschuld, Jungfräulichkeit und Tugend, des Heiligen und Erhabenen (vgl. BUTZER / JACOB 2008:420). Gleichzeitig kann es als Ausdruck des Absoluten, der Offenheit, der Freiheit verstanden werden. Als Farbe des Lichts bedeutet das Weiße Erleuchtung und Vollkommenheit (SYMBOLONLINE, WEISS o.J.).

Sowohl der Roman als auch der Film lassen das Ende offen und bieten damit Raum zu gegensätzlichen Interpretationen. Liest man den Roman als Metapher für eine existenzielle Situation, so bedeutet das Ende eindeutig den Tod. Von der wie HAUSHOFER ebenfalls in Steyr lebenden Schriftstellerin Dora Dunkl befragt, ob sie angesichts „der tragischen Grundsituation des menschlichen Daseins“, das sie immer wieder in ihren Texten gestalte, keine Hoffnung für den Menschen sehe, antwortet HAUSHOFER wie folgt: „Ich wüsste nicht, welche Hoffnung ich sehen sollte. Schon die Tatsache des Todes lässt ja alles, was wir tun, vergeblich erscheinen“ (HAUSHOFER 1986:135). Der Wortlaut des Romans lässt aber ein wenigstens vorläufiges optimistisches Ende in dem Sinne zu, dass der Frau noch eine kleine Frist auf der Erde gegönnt ist: „Jetzt bin ich ganz ruhig. Ich sehe, dass dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter“ (HAUSHOFER 1990:275). Sowohl für PÖLSLER als auch für Martina Gedeck ist das Ende hoffnungsvoll (vgl. 3SAT o.J.). Die Schauspielerin interpretiert die Tötungsszene zwar als Tragödie, sieht sie aber nicht als einen Endpunkt: „Das ist eine Reise aus dem Schatten nach oben, ins Helle, ins

Goldene“ (ARTE.TV 2014). Bei dieser Interpretation kann man an die beiden ersten Stufen des alchemischen Werks denken, an die Ablösung der Nigredo von der Albedo. Dabei ist auch von Bedeutung, dass das Weiße auch als Farbe des Goldes betrachtet wird (vgl. CHEVALIER / GHEERBRANT 1995:337). Sowohl Gedeck als auch PÖSLER setzen daher auf den Aspekt der Wandlung und Verwandlung.

PÖSLERS kongeniale Verfilmung seines Lebensbuchs *Die Wand* rückt zwei ihm nahestehende Aspekte in den Vordergrund: die majestätische Naturszenerie und die Beziehung des Menschen zum Hund. Trotz seiner ehrerbietigen Reverenz vor HAUSHOFERS Meisterwerk, die vornehmlich durch den Einsatz der Voice-over-Technik zum Ausdruck kommt, scheut der Regisseur nicht davor zurück, die individuelle Vorgeschichte der Protagonistin auszuklammern, um die Konzentration auf die existenzielle Situation, auf die Überlebensversuche inmitten der Natur und auf die enge Beziehung der Frau zu ihren Tieren, vor allem zu dem Hund zu ermöglichen. Desgleichen fügt er auch eigene Deutungen ein, durch die sich der Film von seiner Vorlage distanzieren und eigene Wege einschlagen kann. So steht die Schwarz-Weiß-Chromatik am Anfang und Ende des Films durch die Ambivalenz der Farbsymbolik im Sinne der Offenheit des Deutungsprozesses, die der Regisseur anstrebt, während der Text des aus dem CD-Player des Autos erklingenden Liedes, das städtische Aussehen der Frau am Anfang des Films, das Hinzufügen der Szene, in welcher die Frau mit dem Wagen gegen die Wand fährt, und nicht zuletzt der Einsatz von Auszügen aus Bachs Solo Partiten für Violine dem Roman zusätzliche Deutungskomponenten hinzufügen.

Literatur

BACH, LIDA (2012): *Interviews mit Julian Pöslers und Martina Gedeck* am 1. Oktober 2012; <http://www.negativ-film.de/die-wand-interviews-mit-julian-polsler-und-martina-gedeck/> (10.05.2019).

BUTZER, GÜNTER / JACOB, JOACHIM (eds.) (2008): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart.

CHEVALIER, JEAN / GHEERBRANT, ALAIN (1994): *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Band 1. București: Artemis [Lemma Alb].

CHEVALIER, JEAN / GHEERBRANT, ALAIN (1995): *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Band 2. București: Artemis [Lemma Negru].

GLOMBITZA, BIRGIT (2012): *Romanverfilmung „Die Wand“*. *Der Raum zwischen ihr und dem Rest*, 11.10.2012; <http://www.taz.de/15082122/> (07.05.2019).

GOBBIN, MARTIN (O.J.): *Im Spiegelkabinett. „Die Wand“*; <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/die-wand> (10.05.2019).

HAUSHOFER, MARLEN (1986): „*Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder*“. *Ein Gespräch mit Dora Dunkl*. In: DUDEN, ANNE (ed.): „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“ *Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt a. M., 134-136.

HAUSHOFER, MARLEN (1990): *Die Wand*. Roman. Mit einem Nachwort von Klaus Antes. Frankfurt a. M. / Berlin.

MAHFOUZ, LAILA (2012): „*Die Wand*“: *Ein genialer Roman, den Julian Pölsler in ausdrucksstarken Bildern auf die Leinwand zauberte*, 9.11.2012; <https://www.kultumea.de/2012/11/09/die-wand-ein-genialer-roman-den-julian-posler-in-ausdrucksstarken-bildern-auf-die-leinwand-zauberte/> (06.06.2019).

OBERT, ANGELIKA (2014): *Leben jenseits der Welt. Interview mit Julian Pölsler (Regisseur) und Martina Gedeck zu „Die Wand“* v. 01.10.2014; <https://www.inter-film.org/de/artikel/leben-jenseits-der-welt/5266> (10.05.2019).

PREDIOU, GRAZZIELLA (2016a): *Raumkonstellationen in Marlen Haushofers „Die Wand“*. In: *Germanistische Beiträge* 38. Hermannstadt, 66-88.

PREDIOU, GRAZZIELLA (2016b): *Isolation oder Geborgenheit. Zwei Facetten der Realität. Von Marlen Haushofers Roman „Die Wand“ zu Julian Pöslers Verfilmung „Die Wand“*. In: KNAFL, ARNULF (ed.): *Medium. Medialität, Intermedialität. Beiträge zur österreichischen Kulturgeschichte*. Anlässlich der Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 27./28. März 2015 in Wien. Wien, 53-67.

SCHIEFER, KARIN (2011): *Interview mit Julian R. Pölsler über die Adaptierung von Marlen Haushofers „Die Wand“*; http://www.austrianfilms.com/news/julian_r_poelsler_ueber_die_adaptierung_von_marlen_haushofers_die_wand (10.05.2019).

SCHWEIKERT, UWE (1986): *Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofers Roman „Die Wand“*. In: DUDEN, ANNE (ed.): „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“ *Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt a. M., 11-20.

VENSKE, REGULA (1986): „*Vielleicht, dass ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte ...*“. *Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers*. In: DUDEN, ANNE (ed.): „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“ *Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt a. M., 43-66.

ZYLKA, JENNI (2012): *Kinodrama Die Wand. Halb lebt sie im Paradies, Halb in der Hölle* v. 14.10.2012; <https://www.spiegel.de/kultur/kino/die-wand-romanverfilmung-mit-martina-gedeck-nach-marlen-haushofer-a-860463.html> (10.05.2019).

3SAT (o.J.): <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=32833> (06.06.2019).

ARTE.TV (2014): <https://www.arte.tv/sites/de/das-arte-magazin/2014/10/03/martina-gedeck-in-die-wand/> (12.05.2019).

EWIGWEISHEIT.DE (O.J.): <https://www.ewigweisheit.de/geheimwissen/hermetik-alchemie/opus-magnum/nigredo> (23.09.2019).

FILMLEXIKON (O.J.): <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1637> (10.05.2019).

Julian Pöslers Verfilmung von Marlen Haushofers Roman Die Wand...

JUGENDOHNEFILM (2012): <http://jugendohnefilm.blogspot.com/2012/10/der-erzählte-film-die-wand-von-julian.html> (10.05.2019).

KINO & CURRICULUM (o.J.): http://www.film-kultur.de/glob/die-wand_kc.pdf (31.10.2019).

PREISE UNABHÄNGIGER JURYS (o.J.): https://www.berlinale.de/de/das_festival/preise_und_juries/preise_unabh_ngigen_jurys/index.html (31.10.2019).

SCHULKINO (o.J.): <https://www.schulkino.at/fileadmin/Schulmaterial/Die%20Wand%20-%20Von%20Julian%20Roman%20P%C3%B6sler/DW-SCHULMATERIAL-01.pdf> (10.05.2019).

SYMBOLONLINE, NIGREDO (o.J.): <https://symbolonline.de/index.php?title=Nigredo> (12.05.2019).

SYMBOLONLINE, RABE (o.J.): <https://symbolonline.de/index.php?title=Rabe> (12.05.2019).

SYMBOLONLINE, WEISS (o.J.): <https://symbolonline.de/index.php?title=Wei%C3%9F> (06.06.2019).

TORSTEN VOß

„Ent-Spatialisierung“? oder: Das Scheitern der insularen Existenz in THEODOR STORMS Novelle *Waldwinkel*, mit Seitenblicken auf RAABE und STIFTER

Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Gelingen und Scheitern der insularischen Utopie (die aber nicht an die reale Insel gebunden ist wie so viele Entwürfe des Jahrhunderts, auf die allerdings knapp Bezug genommen wird) unter narratologischen Betrachtungen und Ansätzen aus dem Spatial Turn und bringt sie in Verbindung mit Auflösungstendenzen der romantischen ‚Waldeinsamkeit‘. Zur Diskussion stehen dabei RAABES *Das Odfeld* (1889), ADALBERT STIFTERS *Die Narrenburg* (1844) und als garstiges und daher innovatorisches Gegenmodell vor allem THEODOR STORMS stark unterschätzte und wenig interpretierte Novelle *Waldwinkel* von 1874, die offen vorführt, wie Zeit und Geschichte selbst in die räumliche Utopie einbrechen und sie damit auf eine realistische Ebene transferieren.

“De-spatialization”? or the Fall of Insular Existence in THEODOR STORM’S *Waldwinkel* in Reference to Prose by RAABE and STIFTER

The article deals with successful and unsuccessful constructions of the island utopia (which, however, are not bound to any real island, as in so many designs of the century, which are, however, briefly referred to), in terms of narrative issues and approaches from the Spatial Turn, and connects them with resolution tendencies of the so-called romantic “loneliness of the forest.” *Das Odfeld* (1889) by RAABE and *Die Narrenburg* (1844) by ADALBERT STIFTER’S are discussed, and in particular THEODOR STORM’S greatly underrated and little-interpreted novel *Waldwinkel* (1874), as an unattractive and therefore innovative counter-model, which shows openly how time, and history itself, break into the spatial utopia, and thereby transfer it to a realistic level.

**„Odprzeżrzenie“ czyli upadek insularnych egzystencji w *Waldwinkel*
THEODORA STORMA z odniesieniami do prozy RAABEGO i STIFTERA**

Artykuł zajmuje się sukcesem i porażką utopii insularnej w kontekście refleksji narratologicznych oraz teorii *spatial turn*. Nie chodzi w tym przypadku o przedstawienie życia na wyspie, jak to czyni wiele projektów literackich dziewiętnastego wieku, do których krótko artykuł nawiązuje. Dyskutowany jest natomiast kryzys romantycznego toposu „Waldeinsamkeit“ (osamotnienie w lesie). Analizie poddane zostały utwory *Das Odfeld* (1889) WILHELMA RAABEGO, *Die Narrenburg* (1844) ADALBERTA STIFTERA oraz niedoceniona i rzadko interpretowana nowela THEODORA STORMA *Waldwinkel* z 1874, będąca szorstkim i z tego powodu innowacyjnym przeciwieństwem do propozycji literackich Raabego i Stiftera. Tekst ten przedstawia, w jaki sposób czas i historia ingerują w utopię miejsca i przenoszą ją na płaszczyznę realistyczną.

Vorab

Reif für die Insel, selbst wenn sie gar nicht mehr im Meer, sondern im Wald liegt, sind auch noch in der realistischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts einige Protagonist*innen, die in diesem Motiv bzw. Narrativ eine Alternative zu städtischen, merkantilistischen oder einfach auch nur pragmatisch-funktionalen Lebensformen und Denkauffassungen zu erreichen vermuten. Der Wunsch, diskursiven Zwängen zu entgehen, dominiert damit nicht nur den spätrömantischen Künstlertypus, sondern auch die bürgerliche Existenzweise, wobei die Grenzen zwischen räumlicher Utopie und biedermeierlichem Idyll dabei teilweise fließend ausfallen können. Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Gelingen und Scheitern der insularischen Utopie (die aber nicht an die reale Insel gebunden ist wie so viele Entwürfe des 18. Jahrhunderts, auf die allerdings knapp Bezug genommen wird) unter narratologischen Betrachtungen und Ansätzen aus dem Spatial Turn. Zur Diskussion stehen dabei WILHELM RAABES *Das Odfeld* (1889), ADALBERT STIFTERS *Die Narrenburg* (1844) und als garstiges und daher innovatorisches Gegenmodell vor allem THEODOR STORMS stark unterschätzte und wenig interpretierte Novelle *Waldwinkel* von 1874, die offen vorführt, wie die Zeit selbst in die räumliche Utopie einbricht und sie damit auf eine realistische Ebene transferiert.

1. Die Insel als der andere Raum

In Bezug auf Bernardin de Saint-Pierre und vor allem Chateaubriand lassen sich unter dem Kriterium des Unbekannten und Unentdeckten deren begeisterte Aufnahme, Bereisung und vor allem Schöpfung exotischer Ländereien und Inseln

subsumieren, die außerhalb des europäischen Kontinents liegen, sei es die neue Welt Amerika oder ein mystisch und mythologisch verklärter Orient. Innerhalb der frühromantischen und vor allem von Friedrich Schlegel geprägten Kategorien des ‚Interessanten‘ und des ‚Außergewöhnlichen‘ scheinen die exotischen Inseln einen besonderen Raum einzunehmen. Sie symbolisieren einen Gegenentwurf zum Alltäglichen der lebensweltlichen Realität und scheinen deshalb als freie Imagination- und Gestaltungsräume für das Selbstverständnis der romantischen Dichtung von großer Bedeutung zu sein.

Auch noch Friedrich Schlegel, der sich dem restaurativen Metternichschen System angeschlossen hatte, feiert in seinen Wiener Vorlesungen über die *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812) den Vorstoß ins Neue durch die französischen Frühromantiker, die auf diese Weise den formerstarrten Klassizismus und die permanente Verklärung der griechischen Philosophie hinter sich gelassen haben. Damals „flüchteten Bernardin de St. Pierre und Chateaubriand ihre Einbildungskraft und Darstellung in die amerikanischen Wildnisse, wosie nun von jenen unerbittlichen Tyrannen des französischen Mutterlandes, dem Aristoteles und Boileau nichts mehr fürchten durften“ (SCHLEGEL 1988:188). Vor dem Zugriff der Formenstrenge und der ‚Imitation des Anciens‘ wird in die exotischen Gefilde ausgewichen. Die exotische Insel wird nicht nur zur sozialen oder erotischen Utopie, sondern auch zur Spatialisierung eines neuen, sich ganz und gar der freien Imagination überlassenden Kunstverständnisses, zum räumlich fassbaren Narrativ einer neuen Mythologie. Die Verräumlichung einer Kunst- und Sozialutopie postuliert noch auf idealistische Weise die Möglichkeit zur Konstituierung eines Fluchtraums. Es scheint möglich zu sein, Kunst- und Lebenskonzepte visualisierbar zu machen. Doch das ändert sich. Die exotischen Hütten werden nicht nur durch die typischen Korrespondenzverhältnisse mit der Außenwelt in ihrer idyllischen Funktion relativiert, ihre Bewohner*innen tragen selbst den Bezug zum Außen a priori in sich, was jegliche Verklärung der Isolation ad absurdum führt, auch schon in Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie* und dem René Chateaubriands (1962), welcher in seiner Sehnsucht nach Entgrenzung den Tod auf dem Schlachtfeld findet (vgl. MALER 1978). Eine Ausnahme könnte jedoch der andere Hütten-Roman Saint-Pierres bieten, also *La chaumière indienne* von 1791. Aufgrund der damaligen Bekanntheit des Rousseau-Schülers, die vielleicht sogar bis nach Husum, Wien und Wessalburen durchgedrungen ist, könnte die dort entworfene insularische Existenz der vorbildhafte Intertext für STORMS pessimistische Narration sein, zumal auch hier schon an die Stelle des Meeres der Wald getreten ist. Die Familie eines

ausgestoßenen Parias bildet dort mit Hund und Katze eine kleine Gemeinschaft. In der Abgeschlossenheit des Waldes suchen die Liebenden, also der Paria und eine Brahminenwitwe, die der Einsiedler vor der Verbrennung bewahrt und aufnimmt, die *solitude à deux*, die nur vom Feuer der Liebe erfüllte Natur, wie sie bereits von Rousseau entworfen wurde. Oder wie es Anselm Maler auf den Punkt bringt: „In der Einsamkeit sind sie einander alles. Unbelastet vom Wissen um die vergangenen Dinge leben beide in geschichtslosem Glück“ (MALER 1978:193).

Diese Entdiskursivierung scheint auch das sich bereits selbst überlebende Ziel des ehemaligen Revolutionärs Richard zu sein, der sich mit seinem Mündel Franziska in den von ihm besorgten Waldwinkel in THEODOR STORMS gleichnamigen Erzähltext zurückziehen möchte. „Der umschlossene Naturschauplatz, ein Raum geschichtsloser Privatheit; der konzentrisch errichtete *locus amoenus*, Reservat intimer Geselligkeit, sie bilden den Aufenthalt der von der Großen Welt Abgewandten seit dem späten Rokoko“ (MALER 1978:191), wie es Maler formuliert – und wohl auch noch im industriellen und bürgerlichen Zeitalter des späten 19. Jahrhunderts. Doch was ist dabei Utopie, Lebensweise oder nur noch Zitat fernab jeglicher Realisierung im *Waldwinkel* von Richard und Franziska? Wovon werden die Bewohner*innen der Klause geleitet? Wodurch erfährt der Hüttenentwurf Bernardin de Saint-Pierres seine Pervertierung bzw. seine desillusionierende Entmythologisierung, so dass die Insel am Ende nur noch als „Symbol der existentiellen und unüberwindbaren Einsamkeit und Selbstbegegnung“ (BROSER 2012:200) in Anspruch genommen werden kann, wie es Patricia Broser für das moderne Inselverständnis postuliert hat (vgl. auch die ältere Monographie v. BRUNNER 1967)? Eine Problematik utopischer Habitate und Existenzweisen bezüglich der eigenen Lebensgestaltung hat Ralph Rainer Wuthenow bereits in den achtziger Jahren herausgearbeitet: Für viele Entdeckungsreisende gilt, dass „die Erwartungen der Reisenden nicht selten schon quasi utopisch verformt sind“ (WUTHENOW 1985:324). Der fiktive Entwurf der Insel ist die Schablone, an welcher die Realität gemessen und vielleicht sogar ausgestaltet wird. Insofern sollte eine Verknüpfung mit narrativen Verfahren nicht überraschen.

2. Die Insel als Kasten? THEODOR STORMS *Waldwinkel* in der Kritik

Auch wenn STORMS Novelle von 1874 keine konkreten Hinweise über eine mögliche Bernardin de Saint-Pierre-Lektüre Richards liefert, wird er von einer Vision geleitet, die es architektonisch, sozial und habituell umzusetzen gilt. Das

heißt: Er übernimmt wie die mitunter enttäuschten Reisenden des späten 18. Jahrhunderts ein Modell, an dem sich die reale Lebensführung wie an einem Entwurf auszurichten hat.¹ Das Ziel ist auch für STORMS Waldbewohner*innen immer noch „ein Zustand, wie die europäische Gegenwart ihn verweigert, [...] Wunsch und Traum und Denken drängen über das bestehende Wirkliche hinaus“ (WUTHENOW 1985:323) oder schreiben sich in eben dieses Wirkliche mehr oder weniger erfolgreich hinein, um das Titelgefüge, also den *Waldwinkel* zu konzipieren – und das vor dem Hintergrund einer modernen Industrie- und Kapitalgesellschaft. Es verwundert also nicht, dass STORMS Umfeld dem Text bisweilen irritiert gegenüberstand.

Auf die Novelle *Waldwinkel* von 1874, die STORMS mittlerer Schaffensperiode zuzurechnen ist, hat die zeitgenössische Kritik alles andere als begeistert reagiert, vor allem in Gestalt der Dichterkollegen Turgenjew und Fontane. Der erste schreibt am 27. November 1874 an den Maler und Kritiker Ludwig Pietsch:²

Ich habe mich über den *Waldwinkel* hergestürzt ... und ... und muß bekennen, daß ich Ihren gewöhnlichen Scharfsinn vermißt habe. – Mein Freund, dieses Stormsche Produkt ist schwach – ‚Ich schwör es bei unserer Liebe‘ wie Ottavio im *Don Juan* singt. – Alles ist hart, unmotiviert – man wird von keiner der drei Figuren gewonnen, selbst vom Hund nicht, der auch etwas literarisch aussieht, und die Poesie wird wie Butter aufgeschmiert. Vielleicht irre ich – aber vielleicht auch Sie. (TURGENJEW 1968:95)

Einige der wichtigsten Faktoren novellistischen Geschehens, also Dynamik der Handlung, klar erkennbare Leit motive und ein wesentlicher Konflikt, sind

¹ Genau das wäre nach Wuthenow problematisch. Das wahre Arkadien existiert unabhängig von Schemata und Vorgaben. Mit Blick auf die Tahiti-Erlebnisse der Weltreisenden Georg Forster und Bougainville kommt er zu der Beobachtung: „Das glückliche Dasein war hier nicht Erinnerung oder Traum in die Zukunft hinein, sondern ganz gegenwärtiges Dasein“ (WUTHENOW 1985:229). Es fällt also aus der Zeit heraus und wird geschichtslos, kann aber gerade deshalb nicht dauerhaft von den Seeleuten als Existenzweise gelebt werden. Denn diese sind Teil der Geschichte und der Kontinuität, versinnbildlicht auch in der Reise. Dadurch bleibt der Inselraum Utopie, von der nur gekostet werden darf. Das stellt übrigens eine große Disparität zu STORMS Erzählung von 1874 dar. Richard will seiner Utopie, dem *Waldwinkel*, dauerhaft teilhaft bleiben. Es kommt zur Stagnation, der sich die junge Franziska letztendlich verweigern wird, zumal die Realisierung der Utopie das utopische (und damit auch kritische) Denken – gemäß dem *Prinzip Hoffnung* Ernst Blochs – beenden würde.

² Dieser hatte STORMS neues Werk am 07. Oktober 1874 emphatisch begrüßt und später auch gegenüber Iwan Turgenjew, der selbst mit STORMS brieflich korrespondierte, empfohlen.

folglich nach Turgenjew beim *Waldwinkel* nicht erfüllt. Auch wird hier, im Gegensatz zu den maritimen Inselutopien und zu den romantischen Waldeinsamkeiten, nicht gereist. Der Ort wird errichtet und alles bleibt daraufhin merkwürdig statisch. Ebenso kann er auch keine Verbindung zu den handelnden Figuren herstellen, also zum Besitzer des Waldwinkels Richard, der jungen Franziska und dem jungen Försterburschen, welcher schließlich die junge Frau dem Waldwinkel abspenstig macht. Auch das würde gegen STORMS eigene Novellentheorie verstoßen, welche in der anthropologischen Relevanz der Schicksale seiner Figuren auch den eigentlichen Anreiz für das Interesse des Publikums sieht. Theodor Fontane geht sogar noch härter mit dem ansonsten so geschätzten Kollegen ins Gericht. In seinen unvollendet gebliebenen *Erinnerungen an Theodor Storm* fasst er zusammen:

Was Landschaft, Lokalschilderung (das alte Haus *Waldwinkel*), Stimmung, Schwüle, Bibber angeht, so hat er hier sein Äußerstes geleistet, weit über *Immenssee* hinaus. Das Ganze ist aber der reine Quatsch, unwahr, eklig, raffiniert. Daß ein Mann von 48 eine junge Person von 18 mit in seinen *Waldwinkel* nimmt, um hier wie drei Auerhähne zu balzen, mag geschehen und auch novellistisch behandelt werden. Wenn sich der rechte Mann dazu findet, so kann es famos, unter Umständen großartig sein, – hier aber wirkt alles dünn, kläglich, impotent, im höchsten Maße unerquicklich. Nicht bloß das Liebesverhältnis, mehr noch das, was drum herum ist, ist aufs äußerste raffiniert. Das Ganze ein wahres Musterstück, wie man's nicht machen, wie Kunst nicht sein soll. (FONTANE, zit. nach STORM 1987:864)

Während Turgenjews Vorwürfe sich eher auf angebliche stilistische Mängel beziehen, argumentiert der große Geschichtenerzähler und Dialogliebhaber Theodor Fontane inhaltlich, bisweilen sogar auf der moralischen Ebene.

Zu konstruiert kommt Fontane anscheinend der von jüngeren Frauen angezogene Richard vor, der am Ende der Novelle von seiner Geliebten aufgrund eines forschen und frischen Nebenbuhlers verlassen und allein in seiner Waldinsel zurückgelassen wird und damit einen Stoff kultiviert, der nach Fontane der hohen Literatur nicht angemessen ist. Auch die damalige Leserschaft warf dem Novellisten STORM einen unüberbietbaren Pessimismus hinsichtlich des Finales der Erzählung vor. In einem Brief an Paul Heyse vom 25. November 1874 zitiert STORM das Urteil einer jungen Leserin, der Baronin Hermione von Preuschen: „Die Geschichte ist nicht melancholisch, sie ist pessimistisch!“ (FONTANE, zit. nach STORM 1987:865) Recht hat sie und auch FONTANE ist mit seiner vernichtenden Wertung von der Wahrheit nicht weit entfernt. Denn sowohl einem Raum als auch einem Sozialkonzept wird eine radikale Absage durch den Erzähler erteilt bzw. beides erfährt seine Karikatur.

Allerdings wäre es verfehlt, der Novelle aufgrund einer Stagnation des Plots und mangelnder Emphase gegenüber den Akteuren Qualität abzusprechen, denn die Narration muss ihre Dynamik zwangsläufig aufgeben, das Ende muss hoffnungslos sein und der alternde Richard muss an seinen Ansprüchen, Zeit und Geschichte aus der Klause zu verbannen, scheitern, um zur tragischen Figur im Sinne von STORMS Novellenpoetik zu werden. Nur so kann sein Schicksal berühren und als anthropologisch relevante Krise verstanden werden, hier versinnbildlicht am Versagen einer räumlichen Utopie, die zugleich das Narrativ in seiner Stagnation bestimmt, ja das tatsächlich das Narrativ selbst und nicht nur Teil der Diegese ist, wie beispielsweise die Figuren und deren Handlungen (dazu mehr in MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2016:153-158). Vielmehr geht alles von der Raumvorstellung selbst aus. Sie greift in die Entwicklung des Plots und der in ihm agierenden Figuren ein.³ Denn anhand der spatialen Projektion Richards und der in sie inkludierten Franziska konstruiert STORM den Dualismus von Außen und Innen, von Raum und Zeit.

Diesen wird später Jurij Lotman als semiotisches und strukturierendes Grundprinzip von Raumerzählungen unter dem Aspekt der Grenze bestimmen (vgl. LOTMAN 1974:200-271). Grenzsetzungen und Grenzüberschreitungen sind auch die Regularien, mit denen die Protagonisten Richard und Franziska ihr Habitat zu gestalten versuchen. Richard konstruiert den Waldwinkel. Franziska wird ihn durchbrechen und damit den Konstrukteur der Grenze zurücklassen, da beide Grenzvorstellungen nicht miteinander zu fusionieren sind. Man muss daher mit Michael C. Frank feststellen: „Die räumlichen Relationen zwischen Objekten werden zur Basis für die Darstellung nicht-räumlicher Relationen, wenn zum Beispiel ‚hoch/niedrig‘ mit ‚gut/schlecht‘ oder ‚nah/fern‘ mit ‚eigen/fremd‘ gleichgesetzt wird“ (FRANK 2012:221). Sie sind also auf figurale Konstellationen wie Richard und Franziska zu übertragen, da jede Seite eine Relation zur spatialen Titelfigur bei STORM eingeht. Das heißt: „Räumliche Strukturen in der Literatur vermitteln demnach einen Einblick in die Art und Weise, wie die dazugehörige Kultur die ‚Welt‘ konstruiert“ (FRANK 2012:221). Daraus lassen sich Rückschlüsse auf die jeweiligen Konstrukteure ziehen, welche

³ Noch vor allen kulturwissenschaftlichen Modeströmungen im Sinne des Spatial Turn sind Konstellationen dieser Art anhand von STORMS *Waldwinkel* bereits herausgearbeitet worden durch den originellen Aufsatz von JOSEF DE CORT (1971:321-340, bes. 338f.). Eine Kompilation aktueller raumwissenschaftlicher Ansätze (und deren Vorbereitung durch Semiotik und Strukturalismus) findet sich bei HALLET / NEUMANN (2009).

die innere und die äußere Räumlichkeit ebenso verkörpern wie daran gekoppelte Lebensalter und einen disparitären Umgang mit der Zeit.

Immerhin thematisiert STORM über diese Raumvorstellung auch zwei der größten Ängste, welche das menschliche Dasein zutiefst verfinstern, die vor der Einsamkeit oder – noch schlimmer – die vor dem ‚Zurückgelassenwerden‘ und die vor dem Alter. Beides kulminiert in der Figur des Insulaners Richards, welcher sich in leidenschaftlicher und einengender Liebe zu der jungen Franziska verfängt. Er plant mit ihr eine gemeinsame Existenz im von ihm erworbenen und einsam gelegenen Waldwinkel, also eine Art insularisches Dasein, welches nur aus der Liebe zwischen Partner und Partnerin inmitten einer idyllischen Naturkulisse belebt werden soll und auf Kontakte mit dem externen Soziotop zu verzichten hat. In mythologischer Hinsicht versteckt sich dahinter, wie bei den maritimen Insel-Utopien à la Tahiti, „der Wunsch, die Folgen der Austreibung aus dem Paradies wieder rückgängig zu machen“ (WUTHENOW 1985:324), wie es WUTHENOW ausdrückt. Das vorreflexive und ahistorische Leben aus sich selbst heraus ist immer noch der versteckte Intertext, der den enttäuschten Ex-Revolutionär Richard motiviert, als er sich mit seinem Mündel den Waldwinkel einrichten will. Darin unterscheidet er sich stark von den Inselkonstrukteuren anderer Autoren im 19. Jahrhundert. Durch den Modus des Zwangs und des Ausbleibens einer gemeinsamen Konstruktion der Waldinsel ist das Scheitern der spatialen Utopie als romantisches Ideal bereits ihrer Schöpfung inkludiert. Das alternative Lebenskonzept Richards birgt den Tod in sich, was für viele Beziehungsmodelle im novellistischen Werk THEODOR STORMS zu veranschlagen ist. Marianne Wünsch hat herausgearbeitet, dass STORMS Figuren mitunter schon im „Zustand eines metaphorischen Todes zu Lebzeiten“ (WÜNSCH 1999:6) gefangen sind. Der Rückzug in die temporär stagnierende Enge des Waldwinkels vollzieht diesen von Wünsch prognostizierten Tod symbolisch-allegorisch, macht ihn zum anschaulichen Narrativ. Das deckt sich auch mit der Figur Richards, dem zurückgebliebenen und seiner Zeit entzogenen Ex-Revolutionär, an dem die Geschichte vorbeigelaufen ist. Er gehört deshalb zu all den „im Prozess der Liebesfindung, der Ehegründung, der Zeugung oder Erziehung gescheiterten Figuren“ (KÜNG 2015:23), die nach Peter Kungs Einschätzung immer wieder die Novellen STORMS mitbestimmen.

3. Wie man eine Insel anlegen könnte: RAABE und STIFTER

WILHELM RAABES gelehrter Magister Bucchius von Amelungsborn in *Das Odfeld* (1889) wird von ganz anderen Motiven geleitet. Sowohl die eigene klösterliche Existenz in der Schreibstube als auch die für seine auserwählte Fluchtgemeinschaft requirierte Höhle sind Schutzräume eines humanistischen und gelehrten Geistes. Der kauzige Pädagoge wird als ein „vollkommen passiver Held“ (RAABE 1985:21) inszeniert. Das ist spezifisch für RAABES Figuren und Erzählweise im *Odfeld* und darüber hinaus: Passivität (und bei Bucchius mitunter auch Resignation angesichts der Korruptierbarkeit der Menschen) unterbindet Aktionismus und direktes Eingreifen von Seiten des Charakters.⁴ Auf der narratologischen Ebene impliziert es das Verhindern einer geradlinig fortbestehenden, sich rasch entwickelnden Handlung und setzt dagegen Innenbetrachtungen der Figur und Momente des Verweilens und Abschweifens (vgl. RITTERSON 1976:107-132).⁵ So resümiert denn auch Walter Killy: „Es ist dies viel Anciennität für einen armen Teufel, den die praktische Behörde zum Schuldienst untauglich befand, und viel Geschichte für die Schilderung der vierundzwanzig Stunden, die das Buch darstellt“ (KILLY 1963:130). Durch ihre allegorische Inkarnation ausgedrückt wird die Ausdehnung bis hin zur Langeweile zum entscheidenden Stilelement bei WILHELM RAABE, sowohl als Modus der Figuren- und Raumkonzeption als auch des Erzählens. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Personalkonstruktion und narrativem Verlauf sollen nicht nur an Textbeispielen verdeutlicht, sondern auch mit Blick auf RAABE als Autor des Realismus behandelt werden. Charakterzeichnung und Orts- und Zeitgestaltung sind in RAABES *Das Odfeld* als konstitutives Bedingungsverhältnis zu rezipieren.⁶ Die Eigenschaften des Magisters Bucchius von Amelungsborn drücken sich nicht nur

⁴ Genaueres über Verhalten und Selbstverständnis des Magisters Bucchius erfährt man bei OPPERMAN (1967:31-50).

⁵ Der Aufenthalt in klösterlicher Schreibstube und Höhle sind die räumlichen Entsprechungen des Verweilens und Absonderns.

⁶ Meine Ausführungen dokumentieren bereits, dass mein Erkenntnisinteresse sich auf räumliche Konstruktionsprinzipien und figurative Inszenierungsverfahren (Magister Bucchius) ästhetischer, die Lektüre absichtlich erschwerender, Zeitausdehnung zwecks Wirklichkeitserfassung bezieht und eher peripher auf die starke Symbolik von RAABES spätem Roman rekurriert. Eine Darlegung von *Das Odfeld* und das über ihm sich vollziehende geheimnisvolle Prodigium / Praesagium der

über seine Handlungsweise, sondern auch in der Beurteilung durch den Erzähler aus. Dort erscheint der Gelehrte als Relikt der Vergangenheit, einer Zeit außerhalb der Zeit, als etwas Überflüssiges, wenn es über seinen Verbleib im alten Kloster heißt:

Und doch – doch hatten sie ihn bei ihrem Abzuge nicht mit sich genommenach Holzminden, in die neue gelehrte Herrlichkeit, sondern ihn zurückgelassen am alten Ort, allein in den leeren Auditorien und Dormitorien, vor den jetzt so gespenstischen Subsellen und in seiner Zisterziensermönchszelle über dem Hooptale als das unnützte, verbrauchteste, überflüssigste Stück ihres Hausrats! (RAABE 1985:21)

Hierin finden sich, wie noch zu demonstrieren sein wird, die entscheidenden Attribute der eigentlichen Erzählstrategie und Raumgestaltung. Bereits an der Begründung für das Zurücklassen von Bucchius lässt sich so manches ablesen. Sie liegt im Aktivismus begründet, der sich aus den Wirrnissen des Siebenjährigen Krieges ergibt, womit RAABE gleichzeitig auch auf eine Dynamisierung von Existenz und Kommunikation, auf ein Zeitalter der wachsenden Mobilität anspielt. Passivität ist für den frühmodernen Menschen undenkbar, und so wird der Magister von seiner Umwelt quasi zur Insel erklärt. Daraus ergibt sich auch die Zäsur zwischen dem Personal der Klosterschule und dem Magister Bucchius als eine Art Relikt:

Man hatte einfach eben wieder einmal nicht gewußt, was man tat, – wer kann denn aber im Tumult des Lebens und eines Hauswechsels sich recht auf alles besinnen? [...] Dreißig Reichstaler des Jahres ließen sie ihm und die Zelle des Bruders Philemon bis zu seinem Lebensende. (RAABE 1985:21f.)⁷

Bucchius ist die insularische Gegenfigur zur beginnenden und ihn umspülenden Massengesellschaft, und dennoch liegt in seiner Passivität die Rettung einer kleinen Gruppe von Schülern, Angestellten und einer jungen Aristokratin

Rabenschlacht (vgl. RAABE 1985:28-34) als Vorausdeutung für kriegerische Auseinandersetzungen im Siebenjährigen Krieg und deren Auswirkungen auf den Magister Bucchius und seine unmittelbare Umgebung ist bereits von anderer Seite überzeugend geleistet worden, unter anderem durch den Aufsatz von HEINRICH DETERING (1984:87-98).

⁷ Diese Hinweise markieren, dass Bucchius mit seiner Zelle einen Raum gefunden hat, welcher dem Ablauf der Zeiten entzogen ist. Er ist praktisch ‚stillgelegt‘ und der Erzähler versäumt es auch nicht zu erwähnen, dass passive Menschen die Möglichkeit haben, „es dann und wann vor allen andern Menschenkindern zu einem hohen Alter zu bringen“ (RAABE 1985:21). Langlebigkeit steht also in einem untrennbaren Zusammenhang mit Passivität, womit wiederum auf die ausbleibenden Handlungselemente verwiesen wird, die dem Roman seine künstliche Länge verleihen und durch den Magister Bucchius ihre visualisierende Inkarnation erfahren.

begründet, welche er aus dem von feindlichen Truppen heimgesuchtem Kloster wie eine Art Noah in seine Arche in Gestalt einer Höhle führt. Diese ist ebenso wie die Klosterzelle als Refugium vor der Kontingenz des Daseins zu betrachten. Außerhalb der Höhle herrscht das Chaos des Krieges, welches ja schon in der Rabenschlacht über dem Odfeld sein Praesagium gefunden hat. Die Höhle widersteht jedoch dem durch den Krieg symbolisierten diskursiven Wandel ebenso wie der in Amelungsborn zurückgelassene Insulaner Magister Bucchius, der auf betont langsamere Töne setzt. RAABE besetzt diese passive und stets abwartende Figur in ihrer Rolle als Lebensretter positiv und verteidigt damit auch seinen Erzählstil einer zeitlichen Zerdehnung, der sich in permanenten Abschweifungen und historischen Exkursen ergeht, anstatt sich der gegenwärtig dominierenden Sprache der Beschleunigung anzupassen.⁸ Durch die zahlreichen Verweise und Subthemen, die der Text enthält, gleicht er auch dem Archiv des Magisters Bucchius, seinem Sammelsurium an Artefakten, dessen Reichhaltigkeit nur mit Geduld und erhöhter Aufmerksamkeit erfasst werden kann. Damit liefert der Autor auch eine ironische Anspielung auf die Schwierigkeiten, mit denen man sich durch RAABES Texte kämpfen muss, deren Verfasser sich in der Gestalt des Magisters auch als *poeta doctus* präsentiert, „der freilich, um begriffen zu werden, auch eines gebildeten Publikums bedarf“ (KILLY 1963:135), wie es Walter Killy betont. Ein anderer Rezipient*innenkreis, der an schnellere Lektüren gewohnt ist und mit den zahlreichen Anspielungen auf die Geschichte der abendländischen Kultur, sei es die christliche Passion oder die antike Philosophie der Stoiker, kaum etwas anzufangen weiß, wird durch jenes Aufhalten des Handlungsflusses eher frustriert. Ähnlich geht es ja dem jungen Heißsporn und Schulversager Thedel von Münchhausen, welcher mit der Passivität und Seelenruhe des Magisters kaum etwas anzufangen weiß und außerhalb der Insel-Höhle prompt den Tod findet. Dass die Langsamkeit des Magisters – im Gegensatz zu Richard in STORMS *Waldwinkel* – auch ein ethisches Potential in sich trägt, wird durch die mythologische Konnotation seines insularischen Refugiums, der Höhle, ausgesagt. Das erkennt auch Killy:

⁸ Das wird auch darin ersichtlich, dass sich die ‚Höhlenbewohner‘ Spukgeschichten und Ähnliches erzählen, im Medium der Narration also ganz bewusst Ablenkung vom hektischen Treiben der Gegenwart suchen (vgl. RAABE 1985:162). Zugleich wiederholt RAABE mit dieser Ablenkungs- und Beschäftigungsstrategie auf intertextuell anspielungsreiche Weise das anthropologische Bedürfnis nach dem Erzählen, wie es sich auch in Boccachios *Il Decamerone* und in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* angesichts der Isolation von der Umwelt findet.

Die Funktion der Höhle, auf die es Raabe vorzüglich ankommt, wird erst ermöglicht, indem der Ort seine einmalige Position verliert. Aus der Höhle am 5. November 1761 wird eine Fluchtstätte zu aller Zeit; der Dolomit des Ith unweit der Weser wird zum Gebirge Judäas, der deutsche Wald zur thebaischen Wüste: überall und immer hat der Mensch sich eine Zuflucht suchen und dem Rat des Magisters folgen müssen:stehet oder sitztet und gewöhnet eure Augen an die Finsternis'. (KILLY 1963:134f.)

Dass diese insularischen Fluchtpunkte am Ende nicht tragen, liegt jedoch, anders als bei STORMS Richard-Figur, nicht an der Verfassung des Protagonisten, sondern seiner Schutzbefohlenen wie Thedel und an der Unmöglichkeit, die moderne Massengesellschaft hinter Archiven, Lektüren und biblischen Raumphantasien auszublenden. Thedel ist bereits ein Teil von ihr, er ist dem Schutzraum entzogen und infiziert damit den *ou-topos*, der aus ähnlich lauterer Motiven errichtet wurde wie schon ADALBERT STIFTERS *Narrenburg*. Außerhalb der Enklave findet er dann auch schnell den kriegsbedingten Tod.

War es in STIFTERS dreißig Jahre zuvor entstandener Erzählung *Die Narrenburg* von 1842 bzw. 1844 wie in Bernardin de Saint-Pierres ‚indischer Hütte‘ den Protagonist*innen Anna und Heinrich im gemeinsam errichteten und wieder zum Leben erweckten *ou-topos* noch möglich,⁹ fernab von aller Zivilisation und nur von ihrer Liebe und der Luft zu leben, ist das Richard und Franziska nicht mehr gestattet.¹⁰ Das resultiert nicht nur aus dem großen Altersunterschied, der bei STIFTERS Charakteren nicht vorhanden ist, sondern auch daraus, dass hier die Liebe und das Begehren Richards viel materialistischer und damit auch düsterer (und zum Scheitern verurteilt) wirkt als bei STIFTER. Bei Letzterem ergibt sich aus dem letzten Nachfahr der Scharnasts und seiner Gefährtin eine neue Vitalität, die aus den maroden Mechanismen des Adelsgeschlechts ausbrechen vermag. Die rousseauistische Unschuld und die daraus resultierende gemeinsame – auch lebenspraktische und handwerkliche – Kreativität der Bewohner der *Narrenburg* (vgl. SCHRÖDER 2012:30-48 u. 69-78) weicht bei

⁹ Als Traumprojekt wird es inszeniert durch die Kinder René und Florence in Robert Brasillachs *Comme le temps passe* aus dem Jahr 1937. Sie leben und gestalten sich darin ihre präzivilisatorische Inselutopie, welche aber eher den Kulturpessimismus des später zu den Nationalsozialisten übergelaufenen Romanciers und Kollaborateurs offenbart und an die Stelle einer als unzureichend empfundenen Moderne den antikisierenden Mythos mit deutlicher Anlehnung an Rokoko-Ästhetiken setzt (vgl. BRASILLACH 1953).

¹⁰ Diese versöhnliche Gegenmodulation bei STIFTER behauptet vor allem JUTTA MÜLLER-TAMM (2007:561-574).

STORM einer verzweifelten Leidenschaft, ja einer amour fou. In Opposition dazu bricht Heinrich nach Ansicht von Saskia Haag mit aller Genealogie, die sich hinter den Verfahren des Abschließens verbirgt: „Er ersetzt die lineare, chronologische Zeitrechnung durch eine heilsgeschichtliche Typologie, die eine Kontinuität über Brüche hinweg ermöglicht und in der Heinrich in messianischer Gestalt ‚zurückgekehrt‘ ist, um das Geschlecht der Scharnasts zu erlösen“ (HAAG 2012:75). Die Erlösung liegt – im Gegensatz zu STORMS manifest gewordener Waldbehausung – gerade in der Aufhebung von räumlicher und existentieller Stagnation begründet. Ein neues Konzept gemeinsamer Selbst- und damit verbundener Raumrealisierung tritt an die Stelle der Scharnastischen Verfalls-Genealogie, als Heinrich und Anna die Narrenburg betreten und in Teamarbeit revitalisieren. Auch Karl Ernst Laage erkennt vollkommen korrekt, dass

auch das Verhältnis der Liebesleute zueinander grundverschieden ist: bei Stifter ist es von Scheu und Scham bestimmt, bei Storm wird es als ‚schwül‘ gekennzeichnet. Entsprechend ist der Schluß der Stormschen Novelle ein krasses Gegenbild der Stifterschen: Stifters Heinrich gelingt es, mit Anna zusammen die alte Narrenburg zu neuem Leben zu erwecken; Storms Narrenkasten aber wird ausgekehrt und abgeschlossen (S. 278, 22). Damit erweist sich die biedermeierliche Idylle des Anfangs in Storms Novelle als Illusion. Es ist, als habe der Husumer Dichter sagen wollen, daß Stiftersche Inselexistenzen in seiner Zeit nicht mehr möglich seien (LAAGE 1987:867f.),

da sie von der Zeit und der Geschichte selbst überholt zu werden scheinen. Andere Diskurse, zum Beispiel die Stadt oder hier bei THEODOR STORM die Jugend, brechen in die insularische Lebens- und Sozialform ein und relativieren diese. Die Brisanz der Schlusspassage liegt darin begründet, dass auch das Inseldasein sich auf Gemeinschaft oder besser gesagt: Zweisamkeit gründet, da dessen Erfolg als Raumkonzept vom erfüllten Liebesglück Richards abhängig ist. Ist dieses erst einmal gescheitert, wird der locus amoenus zum locus terribilis.¹¹

4. Flucht von der Insel und die Pervertierung des *Waldwinkels*

Der abgeschiedene Ort steht bei STORM für den Zustand der Zurückgelassenheit als eine negative Variante der Selbstfindung, denn er wurde ja nur unter den Bedingungen der Zweisamkeit und der erfüllten Liebe errichtet. Fällt diese

¹¹ Man stelle sich nur einmal vor, Daniel Defoes *Robinson Crusoe* hätte seinen Freitag auf der Insel niemals gefunden. Er wäre gewiss verrückt geworden und aus den Kolonialprojekten wäre ohne Kommunikation kaum etwas realisiert worden.

restlos weg, verliert auch der verklärte Ort seine Legitimation. Von nun an steht er nur noch für das Scheitern und die absolute Einsamkeit, die schlussendlich auf den Tod verweist. Insofern ist die eigentliche tragische Figur der Ort *Waldwinkel* selbst, weil er die mit ihm verbundenen Hoffnungen, Sehnsüchte und Erwartungen nicht erfüllen kann, ja nach Franziskas Weggang nur noch für das genaue Gegenteil steht. Um diese niederschmetternde und in der Tat pessimistische Erkenntnis zu visualisieren,¹² muss der ehemalige Revolutionär Richard an der hereinbrechenden Zeit scheitern, muss die Novelle voller Antizipationen des tristen Endes stecken, so auch durch das mehrmalige Auftreten des jungen Försters, einer Figuration des Dritten, die ja stets dem Raumkonzept des Insularischen gegenüber als inkompatibel ausgerichtet ist. Diese Einflussnahmen sind zu berücksichtigen, wenn man wie Georg Bollenbeck die These aufstellt, Storm entwerfe „keine erotisch-bukolische Geschichte“ (BOLLENBECK 1988:296). Der Waldwinkel ist kein Kythera, in das man sich nach der Manier Antoine Watteaus auf pittoreske Art einschiffen kann. Natur und Mensch sind in der Postromantik einander entfremdet, da der Waldwinkel allein dem Begehren Richards gehorcht und damit von Anfang an einer Pragmatik subsumiert ist, was jedem Verständnis von Bukolik und Arkadien zuwiderläuft. Nach Bollenbeck zeigt sich das auch in den veränderten Naturbeschreibungen durch den auktorialen Erzähler, denn „die Flucht aus der zivilisierten Gesellschaft in die unberührte Natur erreicht nicht ihr Ziel, denn auch die Natur verweigert sich als Refugium. Vielmehr geht von ihr eine bedrohliche Unruhe aus“ (BOLLENBECK 1988:296).¹³ Bukolische Insel-Idyllen scheitern nicht nur an der wenig amöisch anmutenden Natur, sondern auch daran, dass soziale Belange wie Franziskas Bedürfnis nach pekuniärer Sicherheit stärker ausfallen als der Wunsch nach Äquivalenz

¹² Damit geht Theodor Storm meines Erachtens weit über eine melancholische Stimmungsnovelle wie *Immensee* (1849) hinaus und nähert sich wieder stark seinen Liebes- und Abschiedsgedichten, ja sogar dem nihilistischen Tenor von *Geh nicht hinein* (1879) an (vgl. VOß 2010:81-96).

¹³ Was Emil Kuh gegenüber Theodor Storm in einem Brief vom 06. Januar 1875 noch stark kritisierte, also eine breite und dunkle Landschaftsausmalung, wurde von diesem stark verteidigt als ein Stilmittel, „um dem Ganzen die Stimmung der Abgeschiedenheit zu geben“ bzw. den „Eindruck der Abgeschiedenheit von den Menschen u. des gleichsam Verlorenenseins in die Natureinsamkeit“ hervorzubringen (STORM 1987:864f.). Das leuchtet insofern ein, als der Wald hier nun an die Stelle des Meeres getreten ist und eine ähnlich dichotomische Funktion erfüllt. Er soll in einer Art Wiederbelebung Tieckscher Waldeinsamkeit die Zivilisation ausblenden. Was jedoch bei Tieck ein poetologisches Programm visualisierte, wird hier zur Karikatur.

zwischen Lebensweise und Natur. Das mit der Inselkonzeption in unmittelbarem Zusammenhang stehende romantische Konzept der Waldeinsamkeit erfährt hier seine Relativierung, was auch auf die Veränderungen eines literarischen Topos verweist, der sich selbst überlebt hat und zum reinen Zitat wird. Bollenbeck verweist ebenfalls auf den Bruch mit der literarischen Tradition, wenn er nüchtern erkennt: „Nun kann der Rückzug aus der Gesellschaft, die Flucht vor ihren Zumutungen und Konventionen in die ‚Waldeinsamkeit‘ nach Tieck, Eichendorff und STIFTER eher als konventionelles, trivialliterarisch verbrauchtes Motiv gelten“ (BOLLENBECK 1988:296).¹⁴

Wenn STORM schon einmal die insularische Existenzweise als Liebes- und als soziales Glück perspektiviert, dann geschieht das lediglich unter dem Vorzeichen des Traumes wie in der frühen und mythologisch angehauchten Prosaskizze *Celeste* (1840). Das Haus im *Waldwinkel* steht nicht für ein dauerhaftes Glück und schließt sich an die Tradition einer schwarzen und skeptischen Aufklärung an: Bereits Bernardin de Saint-Pierres Rousseau-Roman *Paul et Virginie* (1788) attestiert, dass der Mikrokosmos der Insel zusammenbricht und die mit ihm verbundenen Glücksvorstellungen sich auf dialektische Weise in ihr Gegenteil verkehren, wenn der Makrokosmos auf ihn Einfluss nimmt oder mit ihm in Berührung kommt. Denn im empfindsamen Roman gilt die Eintracht der Liebenden in der Natur zunächst als Skizzierung einer Gesellschaftsutopie, die allerdings deren Verletzung unnachsichtig bestraft.¹⁵ In Saint-Pierres Roman *Paul et Virginie* ist die Natur zugleich Segen und Fluch für das Liebespaar. Da Virginie die Insel verlassen hat, wird ihr die Rückkehr ins diskursabstinente Paradies versagt. Saint-Pierre greift somit auf den alttestamentarischen Schöpfungsmythos vom Verlust der Unschuld durch die Erkenntnis zurück. Ich will nun versuchen, diese Bewertungen und Inszenierungsformen der Raum-, Sozial- und Lebensutopie ‚Inselexistenz‘ nachzuzeichnen und in STORMS Realismus eine skeptische

¹⁴ Eine einführende Werkbiographie zu STORM, mit originellen Affinitäten zur psychoanalytischen Interpretation, findet sich in der Monographie von REGINA FASOLD (1997).

¹⁵ Dazu schreibt Urs Bitterli: „Nachdem der Schriftsteller [das ist Bernardin de Saint-Pierre, T.V.] nach Paris zurückgekehrt war und dort Jean-Jacques Rousseau getroffen hatte, entwarf er, nunmehr aus der Ferne urteilend, in seinem Roman *Paul et Virginie* ein zauberhaft-entrücktes Bild der Insel; es ist dies vielleicht das erste literarische Produkt, in dem das Exotische nicht mehr bloß als Akzent und Kontrast auftritt, sondern sich in einem ständig präsenten künstlerischen Stilwillen manifestiert“ (BITTERLI 1987:23).

Betrachtung ontologischer oder anthropologischer Konzepte wie ‚Raum‘ herauszuarbeiten, die ihn doch von RAABE und STIFTER unterscheidet.

Das Gemälde in Richards Salon, der junge Förster und Richards Angstträume oder auch die Gespräche mit Franziska selbst evozieren permanent Zweifel in dem alternden Mann. Sie lassen das Ansinnen Richards während des gesamten Plots durchweg als hoffnungslos erscheinen und machen sein emsiges und beharrendes Bemühen dadurch auch tragisch. Das hat in der Tat, wie es auch die junge Baronin Hermione kritisch bemerkte, nichts mehr mit Melancholie zu tun, denn diese ermöglicht immer noch ein stimmungsvolles Sich-selbst-Gefallen im Schmerz, sondern ist in der Tat pessimistisch. Insofern ist die Paarkonstellation bei STORM auch kein literarisches Klischee, sondern nur ein typisches Beziehungsgeflecht im Interesse der Darstellung gescheiterter Lebensentwürfe. STORM selbst hat übrigens in den Vorarbeiten zum *Waldwinkel* erheblich an der Schlussepisode gefeilt, um nicht ins Triviale abzuleiten.¹⁶ Auch versuchte er in den Briefen an die junge Baronin das von ihm gewählte Sujet zu rechtfertigen, indem er auf eine reale Begebenheit verwies, die ihm in seiner Tätigkeit als Amtsrichter zugestoßen war. Letzteres ist zwar im Kontext der Realismusdebatte nicht uninteressant – nach dem Motto: Die Novelle erzählt von typisch menschlichen Schicksalen und rekurriert positivistisch auf Aktenmaterial – jedoch als Rechtfertigungsstrategie unnötig.¹⁷ Dass STORM ein Vertreter des Zweifels ist und jedes Sinnkonzept eigentlich relativiert, wird bereits in der frühen Lyrik deutlich.¹⁸ Der Wunsch nach praktischer Realisierung in der späteren Novelle von 1874 enthält dieselbe Crux wie all die Reisen zu den südlichen Gestaden bei den französischen Spätaufklärern und Frühromantikern. So bemerkt auch Wuthenow, „daß die Reisen [...] die zuvor noch das utopische Denken genährt hatten, nunmehr nur noch dazu beitragen, die Utopie zu zerstören“ (WUTHENOW 1985:334). Diese an Ernst Blochs Utopiebegriff geschulte und unausweichliche Dilemma-Dialektik resultiert aus dem Wunsch nach Umsetzung

¹⁶ Wahrscheinlich mit Blick auf ADALBERT STIFTERS versöhnlicher endende Novelle *Die Narrenburg*, die übrigens als utopischer Ort von den beiden Protagonisten gemeinsam, also ohne Zwang errichtet wird, nannte STORM seinen Text zunächst *Im Narrenkasten*. Doch bereits das Attribut des Kastens, welches an die Stelle des romantischen Motivs der Burg tritt, lässt unweigerlich einen Zustand der Enge und des Eingesperrtseins assoziieren.

¹⁷ Der Brief findet sich in STORM (1987:865f.). Vgl. auch den späteren Brief an Ada Christen vom 19. Oktober 1876 (STORM 1987:866).

¹⁸ Das verbindet ihn wohl eher mit resignativen Autoren wie Ferdinand von Saar als mit STIFTER oder RAABE.

des Insel-Konzepts in die eigene Lebenspraxis, also in einen ganz und gar nicht insularischen Diskurszusammenhang, und scheitert daher. Denn das Reisen zur Insel ist eine ähnliche Umsetzung wie das verzweifelte Errichten einer solchen. In der zu diskutierenden Novelle von 1874 ist daher eine solche Hoffnungslosigkeit nicht nur das eigentliche Thema, sondern auch die charakteristische Stimmung, die sich, beim Lesen immer wieder bemerkbar, in Abständen durch den Text zieht, angefangen von den obskuren Bekleidungszenen, die sich zwischen Richard und Franziska abspielen – er stattet sie regelrecht aus und formt sie nach seiner Imagination zurecht¹⁹ – bis hin zu dem Motiv des Gemäldes in Richards Arbeitszimmer:

Es war eine weite Heidelandschaft, vielleicht die an dem Waldwinkel selbst gelegene, hinter welcher eben der erste rote Sonnenduft heraufstieg; in der Ferne sah man, gleich Schattenbildern, zwei jugendliche Gestalten, eine weibliche und eine männliche, die Arm in Arm, wie schwebend, gegen den Morgenschein hinausgingen; ihnen nachblickend auf einen Stab gelehnt, stand im Vordergrund die gebrochene Gestalt eines alten Mannes. Als Richard jetzt von dem Bilde auf die Umrahmung desselben hinüberblickte, trat ihm dort, halb versteckt zwischen allerlei Arabesken, eine Schrift entgegen, die bei näherem Anschauen in phantastischen Buchstaben um das ganze Bild herum lief. Dein jung' Genöß in Pflichten / Nach dir den Schritt tät' richten; / Da kam ein and'rer junger Schritt, / Nahm deinen jung' Genossen mit; / Sie wandern nach dem Glücke, / sie schau'n nicht mehr zurücke. So lauteten die Worte. Lange stand Richard vor dem Bilde, das er früher kaum beachtet hatte. Würde das Antlitz jenes einsamen Alten, wenn es sich plötzlich zu ihm wendete, die Züge des Erbauers dieser Räume zeigen, oder war diese Gestalt das Alter selbst, und würde sie – nur eines vermessenen Worts bedurfte es vielleicht – sein eigenes Antlitz ihm zukehren? – Wehte nicht schon ein gespenstisch kalter Hauch von dem Bilde zu ihm herab? (STORM 1987:254f.)

Das Gemälde bildet eine fast schon emblematische Einheit mit Versen, welche die Situation des Verlassenen noch verstärken, indem sich beide Medien gegenseitig kommentieren. Richard betreibt eine verhängnisvolle und selbstidentifikatorische Allegorese der emblematischen Darstellung und bringt sie mit dem Alter an sich in Verbindung. Zugleich enthält seine Ekphrasis zahlreiche Oppositionspaare, die nicht nur für sein Verhältnis zu Franziska, sondern auch für die

¹⁹ Die auf diese Weise erfolgte Verkünstlichung / Ästhetisierung der Frau nach der Vorstellung des männlichen Künstlers ist nicht nur aus gendertheoretischer Perspektive von Bedeutung, sondern auch für den Ästhetizismus der *Décadence*. Die Verdrängung der Realität über – fast schon fetischisierte – Kleidung beherrscht auch das Liebeskonzept des Dandys und Katholiken Hugo in Georges Rodenbachs Novelle *Bruges – la – morte* / *Das tote Brügge* (1892) und in Erich Kornolds Opernvertonung *Die tote Stadt* von 1920.

Beziehung der Insel zur Umwelt charakteristisch sind. Der Alte und das Alter selbst werden zur insularen Existenz, während das junge Paar in die Welt hinaus schreitet. Auf diese wartet der Morgenschein als ein Zeichen des Aufbruchs und des Neubeginns, von dem der Alte und Zurückbleibende in seiner insularischen Existenz getrennt ist. Der Morgenschein weckt hier eindeutig die jüngere Generation, während Richard quasi schlafend seinem Kokon verhaftet bleibt.

Da das Paar keinen einzigen Rückblick mehr auf den Alten riskiert, sind die Dichotomien zwischen zwei Generationen, Beziehungskonzepten und auch Raumvorstellungen absolut manifest geworden. Die Entfernung von der Insel impliziert Dynamik, das Verharren in ihr den Stillstand, mit welchem der Betrachter sein eigenes Alter als einen Zustand der Abgeschiedenheit vom Leben erkennt, was jegliche Glücksvorstellung der Insularität aushebelt, da es zudem noch Richards totale Isolation als den eigentlichen Inselzustand prognostiziert, ihn zur radikalen figurativen Realisierung des Narrativs ‚Waldwinkel‘ werden lässt. Das Altern wird damit als absolut allein zu erdulgender Prozess begriffen, der nicht geteilt werden kann, vor allem nicht als ein Generationen und wohl auch Geschlechter übergreifendes Modell. Hier ist STORMS Pessimismus unüberbietbar. Männer wie Richard „haben den Heilsweg verfehlt, den die von christlicher Heilslehre weitgehend bereinigte bürgerliche Wertewelt den Menschen noch offen lässt: die Erfüllung des Lebens durch eine sinnstiftende Heirat und die Gründung einer glücklichen Familie“ (KÜNG 2015:23f.).²⁰ Das besagte Bild nimmt Richards Schicksal in unheimlicher Weise vorweg:

Er wußte vorher schon, was er finden würde. Was ihm gehörte, lag unberührt; das Päckchen mit Franziskas Namen war verschwunden. – Eine Weile suchte er noch nach einem Zettelchen von ihrer Hand, einem Wort des Abschieds oder was es immer sei; er räumte das ganze Fach aus, aber es fand sich nichts. – Durch die Fenster brach der erste Morgenschein und ließ das alte Türbild aus der Dämmerung hervortreten. Als er zufällig den Blick dahin warf, überkam ihn ein wunderlicher Sinnentzug; der einsame Alte dort am Wege hatte ja den Kopf gewandt und sah ihn an. Die Sonne stieg höher, an den Treppen leuchteten die Blumen der Vergessenheit. Richard hatte die Augen noch immer nach dem Bilde. Es war sein eigenes Angesicht, in das er blickte. (STORM 1987:276f.)

Diese Transformation ist jedoch nicht so sehr als eine Reminiszenz STORMS gegenüber romantischer Phantastik zu verstehen, sondern als Bestätigung der ahnungsvollen Antizipation des Scheiterns des Waldwinkel-Konzepts. Richard wird Teil des Bildes und damit seiner eigenen Vorstellung vom Insel-Zustand,

²⁰ Letzteres ist auch nicht mehr auf einer Insel möglich.

der jedoch von Anbeginn nicht auf Gemeinsamkeit, sondern auf Zwangsverhältnisse und Tauschprozesse gegründet war. Dass ihm Franziska keinerlei Abschiedsworte hinterließ, dokumentiert quasi als Nicht-Dokument das Nichtvorhandensein eines gemeinsamen sozial- und liebesutopischen Konzepts. Das Ausbleiben jeglicher Erklärung kommuniziert auch die sprachliche Isolation Richards. Das antizipatorische Procedere der Bildallegorese findet sich bereits in STORMS Novelle *Eine Malerarbeit* (1867) angedeutet. Allerdings ist es dem verküppelten Maler Edde Brunken möglich, das Schicksal gegenüber dem (von ihm selbst geschaffenen) Bild, welches ihn als verlassenen und verlachten Trottel diffamiert, aktiv zu verändern und sein Leben aus dem Holze zu schnitzen, welches ihm zur Verfügung steht, wie die etwas simpel anmutende Moral von der Geschichte' nun einmal lautet. Trotz aller Phantasie ist Richard kein Künstler und zugleich auch kein Realist. Er bleibt in seiner Vision vom Liebesglück im Waldwinkel gefangen und kann sein Schicksal nicht aktiv mitgestalten. Im Gegenteil: Das Gemälde, welches einen verlassenen alten Mann zeigt, der einem jungen Liebespaar hinterherblickt, wird zur deterministischen Vision oder zum Praesagium seiner späteren Lebenssituation, an welcher der Mächtegerminsulaner nichts ändern kann, da ihm überhaupt Aktivismus sehr fremd zu sein scheint. Das separiert ihn auch von den pädagogisch-romantischen Konzepten der Wald-Insel-Existenz, wie sie beispielsweise noch für Henry David Thoreaus *Walden* (1859) spezifisch war, worin der Wald symbolisch für einen Ort der Läuterung und der Rückkehr zum Wesentlichen der menschlichen Existenz in Anspruch genommen werden konnte, ähnlich wie bei Bernardin Saint-Pierres ‚indischer Hütte‘. Von diesen Wesentlichkeiten ist Richard bei STORM jedoch sehr weit entfernt.

Der Altersunterschied und der Interessenkonflikt zwischen ihm und Franziska lassen keine andere Realität zu. Das Haus im Waldwinkel steht nicht für ein dauerhaftes Glück. Dabei hätte er spätestens seit Bernardin de Saint-Pierres Rousseau-Roman *Paul et Virginie* wissen müssen, dass der Mikrokosmos der Insel zusammenbricht, wenn der Makrokosmos auf ihn Einfluss nimmt oder mit ihm in Berührung kommt.²¹ Letzteres geschieht in STORMS *Waldwinkel*

²¹ Obgleich sogar in historischen Reiseberichten wie der berühmten *Voyage autour du monde* (1766-1769) von Bougainville aus dem 18. Jahrhundert das insulare Prinzip partiell und nur für einen kurzen Zeitraum erfahren werden kann. Das gelingt jedoch nur, weil sich die Schiffsmannschaften den herrschenden Sitten Tahitis anpassen und in amourösen Verhältnissen mit diversen Inselschönheiten ihre christlichen und europäischen Moralvorstellungen über Bord werfen. Da die Reise als Aktion

nicht nur in Gestalt des jungen Försters, der Franziska mit der Außenwelt konfrontiert und sie erkennen lässt, dass sie von Alter, Interessen und Persönlichkeitsstruktur einem anderen Soziotop zugehörig ist. Auch im Waldwinkel selbst dominieren erotische Obsessionen und wirtschaftlich-soziale Interessen die Motivation seiner Einwohner*innen. Richards Bestreben, Franziska nicht nur habituell, sondern auch vestimentär an seine Lebenswelt anzupassen sowie sie über Wertpapiere finanziell an sich zu binden, sind jedem rousseauistischen Konzept entgegengesetzte Tauschbeziehungen. Gerade das wirtschaftliche Argument bringt Franziska dazu, sich die Papiere anzueignen und den insularen Raum zu verlassen, da letzteres selbst Teil der externen Kapitalgesellschaft ist. Das Außen ist quasi schon bei der geistig-konstruktiven Grundsteinlegung des Domizils unbestrittener Bestandteil des Innen. In beiden Fällen gestaltet jedoch der Raum als übergeordnetes Narrativ die untergeordneten Narrationen der Figuren und stellt die dominierende Diegesis dar. Gerade die fatalen Auswirkungen des Scheiterns der Raumvorstellung auf alle weitere Figuren- und Plotentwicklung dokumentieren das.

5. Auswertung

Da die Sozialform der Insel auf der Beziehung mit Franziska beruhte, bricht sie nach ihrem Abgang für Richard zusammen, unbarmherzig veranschaulicht durch den toten Hund, welcher die Isolation des Alten noch einmal verstärkt.²² Vielleicht sind all das auch Klischeefiguren, aber Klischees sind oft auch als übertriebene Zuspitzungen der Realität zu werten und dienen hier dazu, die Tragik des Scheiterns besonders plastisch (oder: überdeutlich) zu visualisieren. Insofern wird STORM auch hier seinem in der späteren Novellentheorie *Eine zurückgezogene Vorrede* (1881) geäußerten Anliegen gerecht, für die menschliche

und Narrativ jedoch fortgesetzt wird, hat die Crew vom Paradies nur gekostet, was den utopischen Charakter und die Irrealität des Ortes wieder bekräftigt. Die diskursive Prägung, die sich in der Fortsetzung der Fahrt symbolisch kundtut, verhindert die Aufrechterhaltung des Fluchtraums als dauerhaftes Habitat (vgl. DE BOUGAINVILLE 1980). In STORMS Novelle von 1874 legt keiner der Waldinsel-Besucher*innen bzw. Bewohner*innen die diskursive Ummantelung ab. Sie ist der Insel inskribiert, die Glücksgefährdung droht von innen, wie von DE CORT (vgl. 1971) bemerkt.

²² Umso stärker und zugleich absurder wirken im Vergleich dazu die Glücksmomente Richards, wenn er von einer gemeinsamen Zukunft mit Franziska träumt, oder sie nach seinem eigenen Geschmack (und gemäß seiner Erinnerung) vestimentär ausstaffiert (vgl. unter anderem STORM 1987:240).

Existenz relevante und diese auch mitbestimmende Situationen zu beschreiben, selbst wenn es eine anthropologische Konstante ex negativo ist, wie das Alleinsein und die damit verbundene Absage an rousseauistische Utopien, die mit Blick auf eine gescheiterte Insel-Existenz durch Rainer Maria Rilkes Gedicht *Der Blinde* (1908) besonders luzide visualisiert wurde: „Nichts ist mehr mit mir verbunden. / Ich bin von allem verlassen. – Ich bin eine Insel“ (RILKE 1980:346f.). Das reicht nun nicht mehr für das auf Gemeinsamkeit (auch mit Blick auf die Konstruktion des utopischen Raums) beruhende Konzept von STIFTERS *Narrenburg*. Das reicht nur noch für den selbst zur Insel, also zum isolierten Raum und wohl auch zum Narrativ werdenden *Hagestolz* (1844), den der Dichter erkennen lässt: „Er saß ganz einsam auf seiner Insel; denn wie er einmal selber gesagt hatte, es war alles, alles zu spät, und was versäumt war, war nicht nachzuholen“ (STIFTER 1975a:909). Das Zurückbleiben auf der Insel wird – und hier differenziert STIFTER zwischen Zeit und Stagnation – auch als ein Herausfallen aus der Zeit für den Insulaner gedeutet, weil „seine Sprossen nicht mit hinunter gehen in dem Strome der Zeit“ (STIFTER 1975a:910). Damit nimmt auch STIFTER diesem Inselprojekt alle utopische Qualität, denn der nur aus sich selbst heraus lebende Insulaner wird als quasi unfruchtbares Produkt gebrandmarkt, „weil an ihm schon alles im Sinken begriffen ist“ (STIFTER 1975a:910). STORMS Blick verhindert ebenso die Reanimation romantischer Waldeinsamkeit. Letztere bildet einen schon längst vergangenen Horizont, an dem die Unmöglichkeit einer Realisierung gemessen wird.

Literatur

BITTERLI, URS (1987): *Die exotische Insel*. In: KOEBNER, THOMAS / PICKERODT, GERHARD (eds.): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Frankfurt a. M., 11-30.

BOLLENBECK, GEORG (1988): *Theodor Storm. Eine Biographie*. Frankfurt a. M.

BRASILLACH, ROBERT (1953): *Ein Leben lang. Roman in sechs Episoden*. Aus dem Französischen von Gertrud Grote. München.

BROSER, PATRICIA (2012): *Insel*. In: BUTZER, GÜNTER / JACOB, JOACHIM (eds.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart / Weimar, 199f.

BRUNNER, HORST (1967): *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*. Stuttgart.

DE BOUGAINVILLE, LOUIS-ANTOINE (1980): *Reise um die Welt*, ed. POPP, KLAUS-GEORG. Berlin.

DE CHATEAUBRIAND, FRANCOIS RENÉ (1962): *René – Atala*. Aus dem Französischen von Trude Geissler. Stuttgart.

- DE CORT, JOSEF (1971): *Das Raumgefüge als Gestaltungselement in der epischen Dichtung*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 207:321-340.
- DETERING, HEINRICH (1984): *Apokalyptische Bedeutungsstrukturen in Raabes Das Odfeld*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, 87-98.
- FASOLD, REGINA (1997): *Theodor Storm*. Stuttgart / Weimar.
- FRANK, MICHAEL C. (2012): *Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings Plain Tales from the Hills*. In: FRANK, SUSI K. / RUHE, CORNELIA / SCHMITZ, ALEXANDER (eds.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld, 217-246.
- HAAG, SASKIA (2012): *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg im Breisgau / Berlin / Wien.
- HALLET, WOLFGANG / NEUMANN, BIRGIT (2009) (eds.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld.
- KILLY, WALTER (1963): *Wilhelm Raabe: Das Odfeld*. In: VON WIESE, BENNO (ed.): *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, Bd. II. Düsseldorf, 128-145.
- KÜNG, PETER (2015): *Die Krise der liberalen Anthropologie in der Literatur des Bürgerlichen Realismus. Männlichkeit, Bürgerlichkeit und Individualität bei Theodor Storm, Theodor Fontane und Paul Heyse*. Würzburg.
- LAAGE, KARL ERNST (1987): *Kommentar*. In: LAAGE, KARL ERNST / LOHMEIER, DIETER (eds.): *Theodor Storm. Sämtliche Werke in vier Bänden*, Bd. 2. Frankfurt a. M., 867f.
- LOTMAN, JURIJ (1974): *Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa*. In: EIMERMACHER, KARL (ed.): *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kunst*. Aus dem Russischen von Karl Eimermacher. Kronberg im Taunus, 200-271.
- MALER, ANSELM (1978): *Exotische Hütten. Im Paradies des Populärromans zwischen Restauration und Revolution*. In: UEDING, GERT (ed.): *Literatur ist Utopie*. Frankfurt a. M., 189-220.
- MARTÍNEZ, MATÍAS / SCHEFFEL, MICHAEL (2016): *Einführung in die Erzähltheorie*. München.
- MÜLLER-TAMM, JUTTA (2007): *„Alles nicht zu Ende. Alles falsch...“. Allegorie und Erzählstruktur in Stifters Narrenburg*. In: *Zeitschrift für Germanistik N.F.* 17:561-574.
- OPPERMANN, HANS (1967): *Der passive Held. Raabe: Das Odfeld*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, 31-50.
- RAABE, WILHELM (1985): *Das Odfeld*. In: SCHRADER, HANS-JÜRGEN (ed.): *Wilhelm Raabe. Werke in Einzelausgaben*, Bd. 6. Frankfurt a. M.
- RILKE, RAINER MARIA (1980): *Der Blinde*. In: RILKE-ARCHIV IN VERBINDUNG MIT SIEBER-RILKE, RUTH (eds.): *Rainer Maria Rilke. Werke in sechs Bänden*, Bd. II. Frankfurt a. M., 346f.
- ITTERSON, MICHAEL (1976): *Rückwendung, Vorausdeutung und Erzählablauf in Wilhelm Raabes Das Odfeld und Hastenbeck*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, 107-132.

- SCHLEGEL, FRIEDRICH (1988): *Geschichte der alten und neuen Literatur, Vorlesungen, gehalten zu Wien im Jahre 1812*. In: BEHLER, ERNST / EICHNER, HANS (eds.): *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden*, Bd. 4. Paderborn / München / Wien / Zürich, 1-234.
- SCHRÖDER, HANS (1985): *Der Raum als Einbildungskraft des Dichters bei Stifter*. Frankfurt a. M.
- STIFTER, ADALBERT (1975): *Die Narrenburg*. In: ders.: *Studien. Vollständige Ausgabe nach dem Text der zweiten Auflage (1847-1850)*. München, 277-380.
- STIFTER, ADALBERT (1975a): *Der Hagestolz*. In: ders.: *Studien. Vollständige Ausgabe nach dem Text der zweiten Auflage (1847-1850)*. München, 793-910.
- STORM, THEODOR (1987): *Waldwinkel*. In: LAAGE, KARL ERNST / LOHMEIER, DIETER (eds.): *Theodor Storm. Sämtliche Werke in vier Bänden*, Bd. 2. Frankfurt a. M., 221-279.
- TURGENJEW, IWAN (1968): *Briefe*. Aus dem Russischen von Günter Dalitz, aus dem Französischen von Irene Zimdahl, aus dem Englischen von Friedrich Baadke, ed. SCHULTZE, CHRISTIANE. Berlin / Weimar.
- VOß, TORSTEN (2010): *Der andere Storm. Temporäre Negativität als Sprache radikaler Aufrichtigkeit. Eine ästhetisch-anthropologische Perspektive*. In: *Schriftenreihe der Theodor-Storm-Gesellschaft* 59:81-96.
- WUTHENOW, RALPH RAINER (1985): *Inselglück. Reise und Utopie in der Literatur des XVIII. Jahrhunderts*. In: VOBKAMP, WILHELM (ed.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Bd. 2. Frankfurt a. M., 320-335.
- WÜNSCH, MARIANNE (1999): *„Tod“ in der Erzählliteratur des deutschen Realismus*. In: *Jahrbuch der Raabe- Gesellschaft*, 1-14.

ANGELIKA SCHNEIDER

***Nesthäkchens Backfischzeit* von ELSE URY und die deutsche Revolution von 1918/1919**

Untersucht wird, wie der um 1920 erschienene fünfte Band der *Nesthäkchen*-Serie von ELSE URY typische Elemente des Backfischromans mit der Thematisierung der deutschen Revolution von 1918/1919 zu einer teils heterogenen, teils stimmigen Erzählung verbindet. Dazu wird das Konzept der Serie erläutert und als Teil der Modernisierung und Politisierung des Mädchenbuchs im späten Kaiserreich beschrieben. Die textnahe Lektüre konzentriert sich auf die bürgerliche Sicht der Revolution, den Klassenkonflikt und die Debatte um Schüllerräte als den wichtigsten Aspekten dieses ‚Revolutionsromans für junge Mädchen‘.

***Nesthäkchens Backfischzeit* by ELSE URY and the German Revolution of 1918/1919**

The fifth volume of ELSE URY'S *Nesthäkchen* series, published around 1920, combines typical elements of the "Backfischroman" (teenage girl novel) with motifs of the German Revolution of 1918/1919 and creates a partially heterogenic and partially homogenic narrative. In this context the idea behind the entire series is presented and the way in which the series became part of the process of modernization and politicization of books for girls in the late Empire is discussed. The analysis shows how the text focuses on the revolution, class conflict, and debates on student councils from a bourgeois perspective, foregrounding them as the most important aspects of the "revolutionary novel for young girls".

***Nesthäkchens Backfischzeit* autorstwa ELSE URY a niemiecka rewolucja 1918/1919**

Przedmiotem artykułu jest zbadanie, w jaki sposób opublikowany około 1920 roku piąty tom serii *Nesthäkchen* ELSE URY łączy typowe elementy Backfischroman (powieści dla dorastających dziewcząt) z tematem rewolucji niemieckiej 1918/1919, tworząc częściowo heterogeniczną, częściowo jednolitą narrację. W tym kontekście przedstawiono koncepcję serii i pokazano, w jaki sposób wpisywała się ona w proces modernizacji i upolitycznienia książek dla dziewcząt u schyłku Cesarstwa Niemieckiego. Analiza samego tekstu

skupia się na burżuazyjnym spojrzeniu na rewolucję, konflikcie klasowym i debacie wokół rad uczniowskich jako najważniejszych aspektach tej ‚powieści rewolucyjnej dla młodych dziewcząt‘.

1. Zeitgeschichte im Mädchenbuch: Die *Nesthäkchen*-Serie

Revolution – in einer „Jungmädchengeschichte“?¹ Das überrascht, denn die an junge Leserinnen adressierte Erzählliteratur gibt sich gemeinhin als dezidiert unpolitisch. Der Backfischroman ist als ein Produkt der bürgerlichen Literatur des 19. Jahrhunderts dem polaren Geschlechtermodell und der Ideologie der getrennten Sphären verpflichtet, die die öffentlichen Belange für den Mann reservieren.² Junge Mädchen sollten sich lesend mit der bürgerlichen Frauenrolle identifizieren und Haus und Familie als ihren ‚natürlichen‘ Lebensraum begreifen lernen, den sie höchstens übergangsweise (z.B. durch einen Pensionsaufenthalt) verlassen durften. Allerdings ist eine gewisse Widerständigkeit der Protagonistin gegen Weiblichkeitsnormen und Rollenerwartungen für das Genre konstitutiv: Der *Trotzkopf* wurde zum vielfach variierten Modell (vgl. WILKENDING 1999:110). So ist auch die Auseinandersetzung mit Autoritäten durchaus Gegenstand der Darstellung, und zwar so, dass der Leserin die Einfühlung in die zunächst mehr oder weniger rebellische, dann mehr oder weniger disziplinierte Protagonistin ermöglicht wird. Zudem war die pädagogische Funktion dieser Texte keineswegs unpolitisch, wurde doch die bürgerliche Familie während der Nationenbildung zur Keimzelle des Staates erklärt, mit der tugendhaften deutschen Ehefrau und Mutter als deren Kern. So konnte im Kaiserreich auch die intentionale Mädchenliteratur für imperialistische politische Zwecke in Dienst genommen werden; Kolonialismus und Krieg erschienen hier als akzeptable Themen auch für lesende Mädchen (vgl. WILKENDING 2003).

Die zehnbändige *Nesthäkchen*-Serie von ELSE URY, entstanden in den Jahren 1913-1925 (vgl. ASPER / KEMPIN / MÜNCHMEYER-SCHÖNEBERG 2007:142f.)³

¹ So der Untertitel laut Titel von *Nesthäkchens Backfischzeit*, Bd. 5, *Eine Jungmädchengeschichte* von ELSE URY, Berlin, Meidinger's Jugendschriften Verlag o.J. (Auflage 79.-84. Tausend). Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

² „Mädchenliteratur ist [...] ein besonderer Diskurs über die weibliche ‚Bestimmung‘ und über den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘. [...] Das Projekt Mädchenliteratur ist ein bürgerliches Projekt“ (WILKENDING 1994:44f.).

³ Für die hier relevanten Bde. 4 u. 5 werden 1916 (mit exaktem Beleg, vgl. S. 50) resp. um 1920 (ohne Beleg) als Erscheinungsjahr angegeben. Der Artikel zu ELSE URY auf den deutschen Wikipedia-Seiten nennt 1919 für Bd. 5. (10.11.2019).

und als populärer Kinderbuch-Klassiker bis ins 21. Jahrhundert bekannt und erfolgreich, ist lange Zeit fälschlich als zeitlose, humorvolle Schilderung einer heilen Welt verstanden worden. Grund dafür sind die enthistorisierenden Bearbeitungen durch die Verlage,⁴ die die Serie seit 1950 wieder auf den Markt brachten,⁵ und so die Rezeption von Text und Autorin prägten (vgl. PECH 1995; HABERLAND 2016). Anspielungen auf Zeitgeschichtliches wurden weitgehend getilgt, der vierte Band der Serie *Nesthäkchen und der Weltkrieg* nicht mehr aufgelegt – eine „zeitgeistkonforme verlegerische Entscheidung“ (HABERLAND 2016:174). Die Anpassung an die politischen Verhältnisse der Nachkriegszeit, an eskapistische Lektürebedürfnisse und an eine Behütungspädagogik (vgl. PECH 1995:350), die den Erwachsenen das Bild einer idyllischen Kindheit bewahren will, brachte aber gerade die Eigenart dieser Serie zum Verschwinden.

Ungewöhnlich am ursprünglichen Konzept war nämlich, dass der Lebenslauf der Serienheldin mit der außerliterarischen Zeitabfolge synchron verlief, so dass die fiktive Mädchenbiographie in der Gegenwart ihrer ersten Leserinnen spielte. Diese ist nicht zuletzt durch aktuelle Ereignisse als handlungsbestimmende Elemente präsent – allerdings nur in den ersten fünf Bänden, die von der Kindheit bis zum Schulabschluss der Titelheldin reichen (vgl. PECH 1995:346). Mit der heranwachsenden Protagonistin werden auch die intendierten jungen Leserinnen als Zeitgenossinnen entworfen, deren Wahrnehmungs- und Erfahrungshorizont sich auf Politik und Gesellschaft erstrecken kann. Nesthäkchens Leben wird vom Ersten Weltkrieg ebenso tangiert wie von der Revolution am Ende des Krieges. Das mag an persönlichen Erfahrungen der Autorin liegen:

⁴ Es handelt sich dabei um die auf Kinder- und Jugendliteratur spezialisierten Verlage Hoch (Düsseldorf) und später Thienemanns (Stuttgart), die die Rechte vertraten, die URY ihrem nach England emigrierten Neffen vermacht hatte. Seit dem Auslaufen des Urheberrechts 70 Jahre nach dem Tod der Autorin wird die *Nesthäkchen*-Serie von verschiedenen Verlagen als E-Book angeboten. Ob diese Ausgaben dem Wortlaut der Originalausgaben folgen, konnte ich nicht überprüfen.

⁵ Der Berliner Verlag Meidinger's Jugendschriften, wo die *Nesthäkchen*-Serie erschienen war, wurde 1939 aufgelöst. URY durfte in der NS-Zeit nicht mehr publizieren. Sie wurde am 11. Januar 1943 von Berlin nach Auschwitz deportiert und dort am 13. Januar ermordet. Zur Biographie vgl. KEMPIN (2007): „Bis eine breite Öffentlichkeit vom Schicksal der *Nesthäkchen*-Autorin erfuhr, sollten noch Jahrzehnte vergehen“ (KEMPIN 2007:58).

Anscheinend wurden die politischen, militärischen und gesellschaftlichen Ereignisse der zehner Jahre von Ury als so starker Einbruch in ein bisher sorgloses Bürgerleben erfahren, daß sie ihre Mädchenbuch-Reihe davon nicht freihalten konnte. (PECH 1995:346)

In literaturhistorischer Sicht zeigen sich darin Modernisierungstendenzen, die seit dem ausgehenden Kaiserreich die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur mitbestimmten (vgl. KÜMMERLING-MEIBAUER 2012:53) und die von URY weitergeführt wurden: „Dem Realismusprinzip waren auch die modernen Mädchenbücher der Weimarer Zeit verpflichtet“ (vgl. KÜMMERLING-MEIBAUER 2012:57).

Das kommt vor allem in der Wahl des Settings zum Ausdruck. Wie Kästners späterer, der Neuen Sachlichkeit verpflichteter Großstadtroman *Emil und die Detektive* spielt die *Nesthäkchen*-Serie überwiegend in Berlin. Dort wächst Annemarie Braun als das jüngste, von allen geliebte und „Lotte“ oder „Nesthäkchen“ genannte Kind in einer gut situierten Familie des Bildungsbürgertums auf. Die Figurenkonzeption der Titelheldin und damit das Mädchenbild entsprechen im Wesentlichen dem *Trotzkopf*-Modell (vgl. KÜMMERLING-MEIBAUER 2003:207), auch die neben der Unterhaltungsentention erkennbare moralische und genderspezifische Erziehungsabsicht folgt der Tradition des Mädchenbuchs.⁶ Anders als im *Trotzkopf* entsteht die Spannung jedoch nicht aus familieninternen Konflikten, sondern aus der Begegnung mit der außerfamiliären Welt, die das Nesthäkchen entsprechend ihrer jeweiligen Entwicklungsstufe neugierig erkundet.⁷ Spannung wird hier in zweierlei Hinsicht erzeugt: Erstens erlebt das allzu spontane, unbedachte Nesthäkchen immer wieder (alltägliche) Abenteuer und Missgeschicke, die auch den zeitgenössischen Leserinnen passieren könnten. Die liebevolle, nicht allzu strenge Familie fungiert hier als Halt wie als erzieherisches Korrektiv. Zweitens gerät auch das Genre in seiner traditionellen Sozialisationsfunktion unter Spannung, da die bürgerliche Familie,

⁶ Eine gewisse Modernisierung zeigt sich in den Themen Studium, Berufsausbildung, selbstständige Reisen für Mädchen. Vgl. ASPER / KEMPIN / MÜNCHMEYER-SCHÖNEBERG (2007:70-71, 77-79).

⁷ Vgl. die Titel der ersten sechs Bände: *Nesthäkchen und ihre Puppen*, *Nesthäkchens erstes Schuljahr*, *Nesthäkchen im Kinderheim*, *Nesthäkchen und der Weltkrieg*, *Nesthäkchens Backfischzeit*, *Nesthäkchen fliegt aus dem Nest*. Die Serie sollte mit Band 6 enden, wurde aber wegen des großen Erfolgs fortgesetzt, wobei nicht mehr die Titelheldin, sondern die nächste Generation in den Mittelpunkt gestellt wurde.

ihre Geschlechterordnung und ihr Wertesystem nicht mehr die einzigen Koordinaten sind, an denen sich Heldin wie Leserin orientieren (können).

Das wird in *Nesthäkchen und der Weltkrieg*, dem Buch, mit dem ELSE URY ihren Beitrag zur Kriegspropaganda leistete⁸ und zugleich „dem geheimen Dreh- und Angelpunkt der ganzen Reihe“ (PECH 1995:346), besonders deutlich. Beide Eltern sind kriegsbedingt abwesend und Nesthäkchen steigert sich von erwünschtem Patriotismus in unerwünschten Nationalchauvinismus hinein, womit sie die Grenzen des bürgerlichen Anstands überschreitet (vgl. MÜLLER 2010:234). Der Wunsch des Mädchens nach gesellschaftlicher Teilhabe und Wirksamkeit (vgl. ZAHN 1983:283) wird zugleich anerkannt, ironisiert und gezügelt. Der Krieg erscheint dabei ambivalent als ‚Erzieher der Jugend‘, der bruchlos über Familie und Schule zu Nation und wilhelminischem Staat führt, zugleich aber die zuvor vermittelten Werte und den Schutzraum der Familie zu zerstören droht.⁹

Der vierte Band endet mit dem Siegesjubiläum nach der (tatsächlich weder gewonnenen noch kriegsentscheidenden) Seeschlacht vor dem Skaggeerrak (31.05.-01.06.1916) und einer Anrede der Leserinnen durch die Erzählinstanz: „Wenn das schwere Ringen zu Ende und ein siegreicher Frieden unserer teuren Heimat beschieden ist, dann erzähle ich euch, was aus Doktors Nesthäkchen wurde“ (URY 2014:227). Mit diesem Schlusssatz bezog die Autorin eine klare politische Position, nämlich auf der Seite des konservativen Bürgertums, das sich als Teil der sozialen Eliten des Kaiserreichs begreifen wollte¹⁰ und daher ab dem Sommer 1916, als der ‚Burgfrieden‘ zwischen den gesellschaftlichen Gruppen und politischen Parteien angesichts der schwindenden deutschen Siegesaussichten brüchig wurde, die aggressive Politik Hindenburgs und Ludendorffs unterstützte (vgl. BÜTTNER 2010:26-28). Die Fortsetzung des Krieges aber vertiefte die soziale Spaltung. Da der erhoffte Siegfrieden ausblieb und sich die Versorgungslage weiter verschlechterte, war schließlich „das Vertrauen eines großen Teils des Volkes zu dem bestehenden System und der Politik der herrschenden

⁸ „In den ersten Jahren des Weltkriegs wird der zeitgeschichtliche Mädchen-Kriegsroman nicht nur beherrschend, sondern fast konkurrenzlos auf dem Mädchenbuchmarkt“ (WILKENDING 2000:144).

⁹ Zur Widersprüchlichkeit des Krieges zwischen Erzieher und Zerstörer vgl. GECK (2015:108).

¹⁰ ELSE URY entstammte einer assimilierten jüdischen Familie, deren Männern nach der gesetzlichen Gleichstellung der Juden von 1869/1871 der Aufstieg zu höheren Staatsbeamten gelungen war. Daher rührte eine patriotische, kaisertreue Einstellung (vgl. GRUNENBERG 2006:25).

Schichten zerstört“ (BÜTTNER 2010:33). In der hauptsächlich von meuternden Soldaten und demonstrierenden ArbeiterInnen getragenen ‚Novemberrevolution‘, die innerhalb einer einzigen Woche den Zusammenbruch der Monarchie und die Ausrufung der Republik herbeiführte, verhielten sich bürgerliche Kreise weitgehend passiv. Die Revolution offenbarte jedoch, wie in sich zerrissen die deutsche Gesellschaft war, so dass sich auch das Bürgertum in seinem sozioökonomischen Status und seinem Selbstverständnis herausgefordert fühlen musste. Denn noch bis Mai 1919 (Niederschlagung der Münchner Räterepublik durch die Berliner Regierung) wurde in einer zweiten, radikaleren und blutigeren Phase der Revolution um die zukünftige Ausrichtung von Politik, Wirtschaft und Gesellschaft gestritten. Dabei ging es um die Weiterführung der politischen hin zu einer sozialen Revolution (vgl. BÜTTNER 2010:61).

Trotz dieser Entwicklungen setzte URY die *Nesthäkchen*-Serie zunächst mit unverändertem Konzept fort. Band 5 konzentriert sich auf das Jahr 1919, in dem Annemarie ein Mädchengymnasium besucht und in dem in einigen Stadtteilen Berlins zeitweilig faktisch Bürgerkrieg herrscht (vgl. ULLRICH 2009:89). In der Forschung zur Kinder- und Jugendliteratur hat URY inzwischen Beachtung gefunden, der fünfte Band der *Nesthäkchen*-Serie aber wird, anders als der vierte, meist nur kurz charakterisiert statt interpretiert und diskutiert. Lediglich eine frühe Studie zu Mädchenbuchserien behandelt diesen Band eingehender unter der Fragestellung der Geschlechterrollensozialisation und kommt dabei auch auf die Revolutionsthematik zu sprechen, ohne diese im historischen Kontext zu untersuchen.¹¹ Umgekehrt zählt *Nesthäkchens Backfischzeit* als Mädchenbuch nicht zum Korpus der für die Literaturwissenschaft relevanten Revolutionsromane.¹² Doch ist dieser zeitnah verfasste Text sowohl als Dokument, das Auskunft über bürgerliche Reaktionen auf das Revolutionsgeschehen geben kann, als auch als literarisches Werk von Interesse, da hier im Genre des

¹¹ Vgl. dazu ZAHN (1983:266-336). Sie hebt das Ungewöhnliche dieser politischen Thematik in einem Mädchenbuch hervor (vgl. ZAHN 1983:284), unterstellt der Darstellung aber Klischeehaftigkeit (vgl. ZAHN 1983:289).

¹² Wie z.B. Alfred Döblins Trilogie *November 1918* oder Lion Feuchtwangers Roman *Erfolg*, die jedoch beide mit großem zeitlichem Abstand zu den darin verhandelten Ereignissen verfasst wurden.

Backfischromans eine Revolution thematisiert wird, die dessen soziale und ideologische Basis in Frage zu stellen schien. Ersteres ist noch nicht ausreichend in den Blick genommen worden,¹³ das Letztere dürfte Seltenheitswert haben.

2. Die Revolution ‚draußen im Lande‘

Nesthäkchens Backfischzeit beginnt mit einer charakteristischen Kontrastierung von einem Außen und Innen: „Himmel – ist denn die Welt ganz aus den Fugen!“ (URY o.J.:5), ruft Annemarie Braun und meint damit das stürmische Winterwetter. „Umso gemütlicher war es drinnen“ (URY o.J.:5), versichert die Erzählinstanz, und nun wird ein Kaffeekränzchen geschildert, zu dem die fünfzehnjährige Protagonistin ihre besten Freundinnen eingeladen hat, ein typisches Ereignis im bürgerlichen Mädchenleben, das auf die zukünftige Rolle als Gastgeberin in einer gepflegten Häuslichkeit vorbereiten soll. Es stören jedoch Nesthäkchens Unbeherrschtheit, der freche Bruder und die Lebensmittelknappheit als Folge der Kriegswirtschaft. Den lautstarken Streit um die wenigen Berliner Pfannkuchen kommentiert die Mutter: „Nun kann sich meine Lotte mal tüchtig vor dir schämen, daß sie mit dem Klaus keinen Frieden hält. Draußen ist der Krieg nun glücklich zu Ende, aber hier in unseren vier Pfählen tobt er immer noch“ (URY o.J.:8). Der Vater aber ruft aus: „Was gibt’s denn hier für eine Revolution, Jungs!? Ich denke, wir haben genug an der draußen im Lande“ (URY o.J.:13). Die beiden Sätze bringen die klare Trennung von Außenwelt und Binnenraum ins Wanken, der die Bemühungen der Erwachsenen gelten. Draußen ist sowohl Waffenstillstand als auch Revolution und drinnen wird die Gemütlichkeit gestört durch den Streit der als „Jungs“ bezeichneten Geschwister, Annemarie eingeschlossen. „Krieg“ und „Revolution“ werden hier metonymisch gebraucht: Der Lärm geht von den Jugendlichen aus, die ungehörig „Revolution“ machen. Das stürmische Wetter aber kann als Metapher für die Novemberrevolution, die nun auch die Hauptstadt erreicht,¹⁴ gelesen werden, und wenn der Wind „gar ein paar Hände Eisschollen wie ein echter Gassenjunge gegen das

¹³ „Über die Haltung des Bürgertums und der Landbevölkerung in der Revolution ist dagegen noch immer zu wenig bekannt“ (BÜTTNER 2010:13).

¹⁴ „Den Anfang machten die revoltierenden Matrosen in Wilhelmshaven“ (ULLRICH 2009:28). In der Folge kam es in Kiel am 03.11.1918 zu Gefangenenbefreiung, Demonstrationen, Generalstreik und zur Machtübernahme durch den ersten Soldaten- und Arbeiterrat. Von dort breitete sich die revolutionäre Bewegung schnell in zahlreichen anderen Städten aus, bis am 9. November in Berlin die Abdankung des Kaisers erzwungen und die Republik ausgerufen wurde.

Fensterglas“ (URY o.J.:5) wirft, dann ist auch der ‚Klassenkampf‘ angesprochen. Aber die Trennscheibe bleibt stabil und drinnen gehen die Verteilungskämpfe, denen nur Mutters beste Tischdecke zum Opfer fällt, bald in ein fröhliches Spiel über.

Das Anfangskapitel dokumentiert den Umschwung in der Haltung bürgerlicher Kreise, der sich zwischen 1916 und dem Revolutionswinter 1918 vollzogen hatte: „Eine radikale Stimmung des ‚Frieden um jeden Preis‘ erfasste nun auch Schichten der Bevölkerung, deren monarchische Loyalität und patriotische Gesinnung bislang ganz außer Zweifel gestanden hatten.“ (ULLRICH 2009:25) Da die episodische Erzählstruktur der *Nesthäkchen*-Serie Ellipsen und Zeitsprünge ermöglicht, kann die Siegesgewissheit des vierten Bandes im fünften Band der Erleichterung über das Kriegsende weichen und das Trauma des Scheiterns ebenso wie die eigene Mitverantwortung übergangen werden. Die Revolution erscheint als naturhaft hereinbrechende Erschütterung der bestehenden Ordnung, worauf mit einem Rückzug ins Private reagiert wird. Die bürgerliche Lebensweise soll trotz widriger Umstände aufrechterhalten werden; es gilt, eine ‚schlimme Zeit‘ zu überstehen und an den eigenen Werten festzuhalten – ein harmonisches Familienleben, Pflichtbewusstsein und Leistungsbereitschaft stehen oben an. Dazu gibt es moderate Vergnügungen, auch wenn die wirtschaftliche Lage nach dem Krieg das Alltagsleben erschwert. Der Dienst an der Gemeinschaft spielt weiterhin eine wichtige Rolle im bürgerlichen Wertekanon, aber nun in Form von Berufsarbeit und zivilem Schneeschippen:

„Jawohl, daraus wird nichts, Fräulein Faulpelz,‘ tönte es von der Tür her, und herein trat der Vater mit kältegerötetem Gesicht. ‚Eine Pflicht darf nicht um einer andern willen vernachlässigt werden. Ich gehe jetzt auch in meine Sprechstunde und der Klaus in die Schule. Aber wir haben tüchtig geschafft. Nun soll der heiße Kaffee noch mal so gut munden.‘ (URY o.J.:20f.)

Der Roman gibt dieses Festhalten an bürgerlichem Lebensstil und Lebensauffassung nicht nur auf der Figurenebene wieder, sondern inszeniert es auch durch die Anordnung der Episoden: Kaffeekränzchen, Geburtstagsfest, Ferienreise, Tanzstunde und Abitur bilden den Rahmen eines konventionellen Backfischdaseins. Darin eingebaut sind Episoden, die sich auf den Alltag der unmittelbaren Nachkriegszeit beziehen, wie eine wegen der Zwangsbewirtschaftung auf Lebensmittel unternommene Hamsterfahrt aufs Land, die anhaltende Energieversorgungskrise (‚Kohlennot‘) und die Grippe-Pandemie. Mit dem Grenzkonflikt zwischen Deutschland und dem nach dem Ersten Weltkrieg als Staat wiederhergestellten Polen, der ELSE URY aus persönlichen Gründen besonders

interessierte,¹⁵ kommt ein außenpolitisches Thema ins Spiel. Doch auch die sozialen und revolutionären Unruhen in Berlin 1919 liefern den Stoff für einige Episoden: Während Nesthäkchens Geburtstagsfeier am 9. April streiken die Berliner Elektrizitätswerke (Kapitel 5), im Hochsommer führt ein Generalstreik zum Ausfall der Verkehrsbetriebe und Nesthäkchen muss in einem von Streikbrechern umfunktionierten Müllwagen zu ihren Freundinnen fahren (Kapitel 7), ihre Ferienreise aber führt durch einen Eisenbahnerstreik zu einem unfreiwilligen Aufenthalt allein in der Fremde (Kapitel 9 und 10). Aufgegriffen werden also nicht die politischen Ereignisse, die in der Geschichtsschreibung zur Revolution von 1918/1919 eine markante Rolle spielen, sondern solche, die sich in eine realistische Schilderung des Alltags eines behüteten Berliner Mädchens einfügen lassen.¹⁶

Dennoch sollten der heitere, humorvolle Erzählton und die Komik vieler Schilderungen nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier die Harmlosigkeit des bürgerlichen Mädchenlebens mit zunehmend bedrohlichen Situationen kontrastiert wird: Nesthäkchen erlebt, dass sie als Städterin bei der Landbevölkerung nicht willkommen ist; durch den drohenden militärischen Aufstand muss sie ihre Ferien in Oberschlesien¹⁷ abbrechen, um nicht von ihrer Familie in Berlin getrennt zu werden; der Eisenbahnerstreik auf der Rückreise führt zusammen mit ihrer Schusseligkeit dazu, dass sie ohne Geld in einer fremden Stadt (Sagan) festsetzt und damit vorübergehend ihren sozialen Status und ihre Identität verliert (sie arbeitet unter falschen Angaben als Kindermädchen); schließlich holt sie sich, als sie erfolglos in die Arbeiterviertel Berlins auszieht, um Kohlen zu organisieren, die Grippe und damit potenziell den Tod:

Der Weg zum Nordhafen war weit. Die eleganten Miets Häuser des Berliner Westens machten Geschäftsbauten, dann kasernenartigen Arbeiterhäusern Platz. Das Straßenpublikum veränderte sich ebenfalls. Man sah keine kostbaren Pelze mehr, sondern fadenscheinige Mäntel und Tücher, durch die der scharfe Nordostwind pffif. (URY o.J.:193)

Die Welt, die Nesthäkchen in Band 5 erkundet, ist durch die Kriegsfolgen und die Revolution eine unsichere Welt, auch wenn die Protagonistin alles glücklich

¹⁵ ELSE URYS Schwester lebte seit 1914 in Breslau, Niederschlesien. Ganz in der Nähe, in Krummhübel im Riesengebirge, kaufte URY ein Ferienhaus, das sie „Haus Nesthäkchen“ nannte (vgl. KEMPIN 2007:51).

¹⁶ Vermutlich ließe sich in Berliner Zeitungen nachweisen, worauf sich URYS Roman im Einzelnen bezieht und ob er dabei exakt der Chronologie der Ereignisse folgt.

¹⁷ Laut HABERLAND 2016:171 handelt es sich bei Nesthäkchens Ferienort um Arnsdorf /Przecza in der heutigen Woiwodschaft Oppeln/Opole.

übersteht. Ihr altersgemäß erweiterter Aktionsradius bringt sie verstärkt in Kontakt zu anderen sozialen Milieus und Gruppen, deren divergierende Interessen sie zu spüren bekommt, ohne diese zu begreifen. Nesthäkchen gibt ganz naiv einem Arbeiterjungen Geld und verspricht ihm ein warmes Essen und die abgelegten Stiefel ihres Bruders, damit er ihr Kohlen beschafft (vgl. URY o.J.:195), ohne daran zu denken, dass diesem das Geld und die Kohlen lieber sein könnten als der geringe Lohn in milden Gaben. Der Klassenkonflikt findet jedoch schon im eigenen Wohnhaus statt, sodass Annemarie alias Nesthäkchen hätte gewarnt sein können: „Die Reichen denken bloß immer, für ihr Jeld können se allens haben. Nee, is nich! Die Zeiten sind vorbei“ (URY o.J.:190). Der Hausmeister begründet seine Weigerung, sich für Brauns um Kohlen zu bemühen, mit den eigenen Entbehrungen: „,Wir haben ooch tagelang frieren müssen. Nu können die Reichen ooch mal sehen, wie dis is.‘ Vater hatte recht: Der Kulicke war sicher Spartakist, dachte Annemarie“ (URY o.J.:190). Hier werden Ängste vor einem radikaleren Umbau der Gesellschaft und vor sozialem Abstieg aufgegriffen, wie sie in der propagandistisch geschürten Spartakistenfurcht zum Ausdruck kamen:

Von einer Rätediktatur nach russischem Muster war Deutschland im November und Dezember 1918 weit entfernt. Dennoch wurde diese Gefahr in bürgerlichen Kreisen unaufhörlich beschworen und dem Spartakusbund eine weit über seinen tatsächlichen Einfluss hinausgehende Bedeutung zugeschrieben. ‚Spartakus‘ wurde zum Schreckwort. (ULLRICH 2009:47)

Nicht nur Nesthäkchens Onkel, ein oberschlesischer Gutsbesitzer, fürchtet die Enteignung: „Den ganzen Vormittag muß man sich mit den polnischen Arbeitern herumärgern – tu jetzt schon, als ob sie die Herren hier auf dem Gut wären und verweigern allenthalben den Gehorsam“ (URY o.J.:126). Auch Nesthäkchen verknüpft den nationalen Konflikt¹⁸ mit dem revolutionären Klassenkampf, wobei hier die Angst vor Gewalttätigkeiten das verbindende Moment bildet:

Drinnen fuhr Annemie erschreckt hoch. ‚Himmel – sie schießen!‘ Das war bestimmt eine Bombe. [...] War denn wieder Revolution – Spartakistenunruhen? [...] Herrgott, sie war ja gar nicht in Berlin [...] Sollten das am Ende die Polen sein, von denen gestern abend die Rede gewesen war, die den Gutshof beschossen? (URY o.J.:121)

Es sind aber nur die Cousins, die Äpfel gegen das Fenster werfen. Die entlastende Komik lässt diese Ängste als übertrieben erscheinen, doch wird hier auch

¹⁸ Hier bezieht sie eine von ihrem deutschnationalen Onkel abweichende Position, indem sie freundschaftliche Sympathien für die Polen äußert (vgl. HABERLAND 2016:171-173).

der Schock aufgezeichnet, den der Umschlag der zunächst relativ unblutig verlaufenen Revolution in gewalttätige Auseinandersetzungen offenbar hinterlassen hatte. In Berlin als Regierungssitz eskalierten diese bereits im Dezember 1918 sowie im Januar und März 1919. Es kam zu den ersten politischen Morden in der Weimarer Republik (mit Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg als prominenten Opfern) und zu Massakern in den Arbeitervierteln, da die neue Regierung ihre Position mit militärischen Mitteln unter Beteiligung reaktionärer Freikorps durchsetzte. Die Anspielung auf die fälschlich den Spartakisten zugeschriebenen Januarunruhen in Berlin macht die Konfrontation mit Gewalt, die nun nicht mehr wie im Weltkrieg außerhalb der deutschen Grenzen blieb, in kinder- und jugendliterarischer Akkomodation (vgl. EWERS 2000:200-242) zum Gegenstand einer Erzählung, die Erfahrungen und Ängste der jugendlichen Leserinnen ansprechen und zugleich beruhigend wirken sollte.

Auch Nesthäkchens Inkognito als Hausangestellte (Kapitel 10) löst sich schnell auf. Der Identitätswechsel misslingt nicht wegen des Ungeschicks in praktischen Dingen, sondern wegen des bürgerlichen Habitus der Titelheldin. Ihre Bildung weckt Verdacht, und als sie zur Rede gestellt wird, gibt sie sich als Gymnasiastin und Arztochter zu erkennen. Sogleich rückt sie zum Gast des Hauses auf, da ihr Arbeitgeber auch noch zufällig ein Studienfreund ihres Vaters ist. Diese glückliche Wendung verdankt Annemarie also ihrem kulturellen und sozialen Kapital, auf das sie in der Not vertrauen kann – zumindest lässt sich diese Hoffnung als Subtext der Episode interpretieren. Dazu passt, dass sie sich nicht mit den anderen Hausangestellten solidarisiert:

„Das interessiert mich nicht“, unterbrach Annemarie die Vertraulichkeit mit einem ihr sonst fremden Hochmut. Nicht etwa, daß es sie verletzte, daß das Mädchen sie in ihrem Blümchenbauernkleid für ihresgleichen hielt. Im Gegenteil, das machte ihr Spaß. Aber es paßte ihr nicht, hinter dem Rücken der Herrschaften mit dem Mädchen über dieselben zu sprechen. (URY o.J.:145-146)

Anstatt einen Wechsel der Perspektive und eine neue Erfahrung zu eröffnen, bleibt der Ausflug in die Lebenswelt der arbeitenden Klassen eine spielerische Verkleidung, die Annemarie schnell ablegen kann, um wieder die zu werden, die sie ist: eine Tochter aus gutem Hause, die bald das Abitur machen wird.

Die bürgerliche Perspektive auf die sozialen Konflikte und die revolutionären Richtungskämpfe wird im Roman nicht infrage gestellt. So wird an keiner Stelle auf Streikursachen und -ziele eingegangen, vielmehr betont die Erzählinstanz „die ernste Streiklage und ihre einschneidenden Folgen auf das wirtschaftliche Leben“ (URY o.J.:77), „daß Tausende von Menschen dadurch geschädigt werden, daß die Arbeit eines ganzen Volkes unterbrochen werden sollte“ (URY o.J.:98)

– die einzigen expliziten politischen Stellungnahmen in diesem Band richten sich pauschal gegen das zentrale Kampfmittel der Arbeiterbewegung, obwohl nicht alle Streiks die politischen Ziele der Räte verfolgten, sondern häufig nur der sozialen Notlage abhelfen sollten. URY scheint sich hier der Haltung der SPD-Regierung unter Friedrich Ebert anzuschließen, die den Schutz des Eigentums und die Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung in Aussicht gestellt hatte: „Damit kam sie den Ruhe- und Sicherheitsbedürfnissen der Bürger weit entgegen“ (ULLRICH 2009:39).

Für ein Mädchenbuch spielen die Klassengegensätze also eine erstaunlich große Rolle. Hier erscheint die Revolution nicht als Chance einer demokratischen, gerechteren Ordnung, sondern als eine Bedrohung des Status quo, eine unliebsame Störung, die zur Besinnung auf bürgerliche Werte und Kapitalien und zur Segregation von einer Gesellschaft führt, die den Zusammenhalt während der Kriegsjahre verloren hat und nun von Konkurrenz um die knappen Ressourcen geprägt ist. Halt bietet nicht nur die Familie als Rückzugsraum, sondern auch das Phantasma der „Backfischzeit“ als unveränderlicher Naturzustand, eine Lebensphase zwischen Spiel und Ernst, die zu einer Quelle von Heiterkeit und Optimismus stilisiert wird, aus der sich das psychische Überleben speist:

Es ging doch nichts über die Backfischzeit! All das Schwere, was die letzten Jahre mit sich gebracht, hielt vor diesem jugendfrischen Lachen nicht stand. Die Jugend würde schon mit der schlimmen Zeit fertig werden, ihr gehörte die Zukunft. Und hoffentlich eine bessere! (URY o.J.:14)

Also: Durchhalten und den Humor nicht verlieren! Das mag die Botschaft an die erwachsenen LeserInnen sein, für die Jugendbücher meist mitgeschrieben sind. Aber das Anfangskapitel deutet auch eine andere Sicht an, derzufolge die junge Bürgergeneration als revolutionsaffin erscheint, fast wie im Bunde mit dem ‚Gassenjungen‘. Während sich die Erwachsenen arrangieren, lässt sich das Nesthäkchen mehr mit der Revolution ein, als ihnen lieb ist.

3. Die Revolution ‚in meiner Schule‘

Das sehr dichte, anspielungsreiche dritte Kapitel „Doktors Nesthäkchen gründet einen Schülerrat“ (URY o.J.:36) handelt davon, wie die Revolution die Grenze zur bürgerlichen Lebenswelt zu überschreiten droht. Die Überschrift betont den Komik erzeugenden Widerspruch, dass ein Kind, ein Mädchen, eine Bürgers-tochter die politische Organisationsform der revolutionären Rätebewegung aufgreift und zum ‚revolutionären Subjekt‘ werden will. Was wie ein Witz klingt, hatte jedoch einen hochaktuellen Bezug zur Lebenswirklichkeit der ersten

LeserInnen, besonders in Berlin. Am 27. November 1918 hatte der preußische Kultusminister der Sozialdemokratischen Partei ein umstrittenes Reformprogramm angeordnet, in dem u.a. die Einführung von Schülerräten an den höheren Schulen des Landes Preußen beschlossen worden war:

Schon unmittelbar nach ihrer Einführung formierte sich breiter Widerstand, der vor allem von Direktoren und Lehrern getragen wurde. [...] Es waren jedoch nicht nur die Lehrkräfte, die sich dem entgegenstellten, denn die Eltern sahen das Projekt ebenfalls sehr kritisch. [...] Vor allem gelang es nicht, die meist aus bürgerlichen Familien stammenden Schüler für ihre neuen Rechte zu begeistern.¹⁹ (WEIPERT 2015:257f.)

In *Nesthäkchens Backfischzeit* wird die Frage der Schülerräte allerdings als Konflikt zwischen den Generationen präsentiert und als hitziges Pro und Contra in der Figurenrede entfaltet. Annemaries Vater lehnt die Schülerräte vehement und polemisch ab: „Das fehlte noch, daß ihr, dummen Jungs, [sic!] über eure Lehrer zu Gericht sitzt. Hat denn die Revolution euch allen die Köpfe verdreht? Nächstens werden noch Säuglingsräte gebildet, die ihre Eltern aburteilen“ (URY o.J.:39).²⁰ Der Direktor des Mädchengymnasiums poltert, wobei er eine Formulierung des Vaters aus dem Anfangskapitel nahezu wörtlich wiederholt: „Also Revolution – Revolution in meiner Schule! Das ist ja nett! Schülerrat – ja, schämen Sie sich denn gar nicht, mir altem Mann mit derartig aufsässigen Ideen zu kommen? Haben wir noch nicht genug an der Revolution draußen im Lande?“ (URY o.J.:49) ‚Drinnen‘ – in der Familie und der Schule – soll die patriarchale Autorität unangetastet bleiben, da sind sich Vater und Direktor einig. Annemarie und ihr Bruder aber empören sich über Ungerechtigkeit und mangelnde Mitspracherechte, wogegen sie die Schülerräte als demokratisches Kontrollorgan und Interessenvertretung einsetzen wollen:

Hatte Klaus nicht erzählt, daß in seinem Gymnasium von den Jungen Schülerräte gebildet worden waren? Annemarie hatte eigentlich nicht viel davon begriffen. Nur soviel war ihr klar geworden, daß die Schüler über ihren Schülerrat Beschwerde über Lehrer erheben konnten. [...] Jetzt aber in ihrer Empörung erschienen Annemarie die Schülerräte durchaus nicht mehr dumm. Im Gegenteil, dringend notwendig kamen sie ihr vor, um der bisher unumschränkten Gewalt des Lehrers eine Grenze zu setzen. (URY o.J.: 39)

¹⁹ Statt der Förderung demokratischer Gesinnungen dienten die Schülerräte an den überwiegend konservativen, statusbewussten Gymnasien oft der antidemokratischen Mobilisierung (vgl. DONSON 2011).

²⁰ WEIPERT (2015:276) zitiert aus der *Vossischen Zeitung* vom 02.07.1919, wonach der „Streikunfug“ sich „bis auf die deutschen Mitbürger im Säuglingsalter auszu dehnen“ drohe.

Im Konflikt mit dem Direktor hält dieser Annemarie eine andere Auffassung der Institution der Schülerräte entgegen und kehrt damit ihren Protest gegen willkürliche Disziplinarstrafen manipulativ gegen sie selbst:

Schülerräte sollen zu dem Zweck gebildet werden, um das Verhältnis zwischen Lehrern und Schülern zu bessern, zu einem freundschaftlicheren zu gestalten. Die Schülerräte sollen die Kameraden zum Guten beeinflussen, damit die Lehrer gar nicht erst notwendig haben, zu strafen. Sagen Sie mal, Annemarie Braun, sind Sie denn davon überzeugt, daß Ihr heutiges Verhalten, Fräulein Neubert gegenüber, vor einem derartigen Schülerrat hätte bestehen können? (URY o.J.:50)

Die beiden Auffassungen davon, wozu ein Schülerrat dienen soll – der Selbstkontrolle der SchülerInnen oder der Demokratisierung der Schule – sind der zeitgenössischen bildungspolitischen Diskussion entnommen: „Schüler selbstregierung als ein Instrument zur Förderung von Disziplin und Sittlichkeit zu interpretieren, bildet die vorherrschenden und traditionsreichsten Deutungsmuster im Diskurs [fachpädagogischer Zeitschriften]“ (BUSCH 2016:153). Neben der Ansicht, Schülerräte sollten als „Vorschule für das demokratische Staatsleben“ (BUSCH 2016:149) fungieren, steht auch die Intention, Schule partizipativ umzugestalten: „Sozialistische Reformer, aber auch Jugendliche selbst beanspruchen und initiieren Schülerräte als politische Mitbestimmungsorgane“ (BUSCH 2016:166). URY greift hier kontroverse Standpunkte einer öffentlichen Debatte auf und schreibt damit den intendierten Leserinnen Urteilsfähigkeit zu,²¹ auch wenn sie Nesthäkchens Initiative kläglich scheitern lässt.

Das dritte Kapitel hat in einer Schlüsselszene in Emmy von Rhodens *Trotzkopf* eine literarische Vorlage. Dort wird Ilse von der Pensionatsvorsteherin wegen schlechter Leistungen im Strümpfestricken vor allen Mitschülerinnen bloßgestellt, worauf die Titelheldin mit einem hilflosen Wutanfall reagiert und sich einen drohenden Schulverweis einhandelt. Eine Lehrerin mahnt Ilse, sie möge sich nicht ihr Lebensglück ruinieren: „Ein Kind muss bitten können! Und ein Mädchen vor allem. [...] Lerne nachgeben, mein Kind, lerne vor allem dich beherrschen!“ (RHODEN 1899:80) Und so geht Ilse zu Fräulein Raimar, bricht „in ein krampfhaftes Schluchzen aus“ (RHODEN 1899:95) und bittet stotternd um „Ver-zeih-ung!“ (RHODEN 1899:95) Was im *Trotzkopf* als adoleszenter Autoritätskonflikt zwischen ‚Tochter‘ und ‚Mutter‘ psychologisiert wird und mit Unterwerfung endet, wird in *Nesthäkchens Backfischzeit* als eine Frage von

²¹ Dagegen wird die Schüler selbstregierung in späterer Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik als Teil reformpädagogischer Utopien thematisiert, die die Phantasie ansprechen sollen, vgl. das Kapitel „Kinderkönigreiche und Schüler selbstverwaltung: Ländliche Spiel- und Zweckgemeinschaften“ in TOST (2005).

Gerechtigkeit und Macht, also politisch formuliert. Die moralisierende Belehrung durch den Schuldirektor steht in einem unaufgelösten Widerspruch dazu. Daher kann Annemarie auf zweierlei Weise mit ihrer Niederlage umgehen: „Der Direktor ist nicht für Schülerräte – er ist schon zu alt für moderne Bestrebungen“ (URY o.J.:50) – äußerlich nonchalant, verzichtet sie beschämt und stillschweigend darauf, sich jemals wieder politisch zu engagieren: „Nie mehr in ihrem ganzen Leben gründete sie wieder irgendeinen Verein!“ (URY o.J.:50) Sich entschuldigen muss sie nicht. Die intertextuelle Referenz macht die Modernisierung des Mädchenbuchs augenfällig, doch zugleich reduziert sie die Kritik an der mangelnden Demokratisierung der Institution Schule zum Ausdruck jugendlicher Unvernunft.

Die Gründung eines Schülerrats wird als kopflose Aktion dargestellt. Den Mädchen fehlt es an politischem Wissen: „Vera stellte sich unter Schülerrat etwas Ähnliches wie den Herrn Schulrat vor“ (URY o.J.:40). Auch Annemarie kennt nur den Begriff, den sie vage mit der Republik und der Gleichberechtigung verbindet: „Wir Schülerinnen haben auch unser Recht, seitdem wir eine Republik sind. Habt ihr in der Zeitung noch nichts von Arbeiterrat und Soldatenrat gelesen? Na also. Schülerrat ist so was Ähnliches“ (URY o.J.:45). Den Gymnasiastinnen ist aber die Arbeiter- und Rätebewegung ganz fremd. Engagement kennen sie nur in Form von bürgerlichen Vereinen („Wir müssen einen Vorstand wählen, schlug eine vor, deren Vater in vielen Vereinen tätig war“, URY o.J.: 46) und aufständisches Handeln nur aus der gymnasialen Schullektüre. Als Gründungszeremonie ihres Schülerrats imitieren die Mädchen den Rütli-Schwur aus Schillers *Wilhelm Tell* und merken nebenbei, dass sie in der Tradition revolutionärer Pathosformeln als politische Subjekte nicht vorgesehen sind: „Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern – ach nee, Schwestern“ (URY o.J.:45). Es folgt eine satirische Schilderung, bei der Nesthäkchen wie die Karikatur einer (sozialistischen) Politikerin erscheint: „Ein Schülerrat ist eben ein – ein Schülerrat, setzte die junge Rednerin höchst klar auseinander“ (URY o.J.:45). Die Demokratie bröckelt ebenso schnell wie die Solidarität, denn Annemarie will ihre Freundinnen im Vorstand des Schülerrats haben und zum Direktor trauen sich die anderen Mädchen nicht: „Ihr habt ja keinen Schneid im Leib, seid nicht wert, Gymnasiasten zu sein, die Jungs sind aus ganz anderem Holz, machte die junge Vorsitzende des neuen Schülerrats ihre

Genossinnen herunter“ (URY o.J.:47). Damit ist ein Emanzipationsversuch misslungen²² und die bürgerliche Geschlechterordnung scheint wiederhergestellt.

Lassen sich hier Vorbehalte gegen die Einführung des Frauenwahlrechts herauslesen? Das aktive und passive Wahlrecht für Frauen war durch den Rat der Volksbeauftragten im November 1918 eingeführt worden, womit Deutschland „zur Avantgarde in Europa gehörte“ (SCHASER 2006:57). Die in diesem Rat stark vertretene SPD hatte schon seit 1891 die Forderung nach einem allgemeinen und gleichen Wahlrecht im Programm, während die bürgerliche organisierte Frauenbewegung aus Gründen der politischen Neutralität sich in dieser Frage zurückhielt, anders als die britischen Suffragetten (vgl. SCHASER 2006:49-58). URYS Sympathien für die Frauenbewegung (vgl. WILKENDING 2000:149) stünden folglich nicht in Widerspruch zur Dethematisierung eines solch fundamentalen zeitgeschichtlichen Ereignisses. Zudem lässt das dritte Kapitel trotz einer potentiell „anti-emanzipatorischen Tendenz“ eine „gegensätzliche Rezeption“ zu (ZAHN 1983:287f.), da im Text offen bleibt, ob Nesthäkchen mit ihrer Aktion nicht doch Erfolg hat – der ungerechte Tadel im Klassenbuch, der den Protest ausgelöst hatte, wird entfernt, die Versetzung findet problemlos statt:

„Am Ende haben wir das deinem Schülerrat zu verdanken, Annemie.‘ Annemarie wurde zuerst ein wenig rot. Dann aber warf sie sich in die Brust: ‚Ist schon möglich, daß der Direktor sich auf meinen Antrag hin ins Mittel gelegt hat.‘ Nun kam ihr Schülerrat doch noch zu Ehren. (URY o.J.:56f.)

Die Blamage vor dem Schuldirektor wird nicht eindeutig damit begründet, dass hier Mädchen aus der Rolle fallen, sondern lässt sich auch darauf zurückführen, dass es bürgerlich sozialisierte Mädchen sind – lesende Mädchen der Arbeiterklasse wussten vielleicht besser Bescheid als das behütete Nesthäkchen.²³ Immerhin ist die widersprüchliche Konzeption der Protagonistin als Identifikationsangebot und als komische Figur offen für eine distanzierte Lesehaltung, bei der andere Wissens-

²² „Was an Klaus’ Gymnasium möglich war, ging auch bei ihnen. Sie waren ja auch im Gymnasium, sie waren auch nicht dümmer als die Gymnasiasten. Sie ließen sich auch nicht alles gefallen, wenn sie auch Mädels waren“ (URY o.J.:39).

²³ WEIPERT (2015:269-282) schildert eingehend den aufsehenerregenden Berliner Schulstreik im Sommer 1919, der von den Schülerräten in den Fortbildungsschulen für Lehrlinge organisiert wurde, um sich gegen eklatante Missstände wie die Prügelstrafe zu wehren.

und soziale Erfahrungskontexte aktiviert werden können.²⁴ Auch ist die Integration der zeitgenössischen Debatte über Schülerräte in den mädchenliterarischen Text geeignet, die intendierten jungen Leserinnen zu einer eigenen Stellungnahme anzuregen, sodass dieses Kapitel dann doch eine gewisse zur Demokratie erziehende Wirkungsabsicht hätte.

4. Fazit

Nesthäkchens Backfischzeit bildet ein Genre-Hybrid aus Backfischroman und Zeitroman, da die vielen zeitgeschichtlichen Ereignisse, die der fünfte Band der Nesthäkchen-Serie aufgreift, das Muster des Backfischromans nicht grundsätzlich verändern, sondern ein kinder- und jugendliterarisch aufbereitetes Zeitbild entstehen lassen, das mit der bürgerlichen Backfisch-Idylle spannungsreich kontrastiert. Als ‚Revolutionsroman für junge Mädchen‘ ist *Nesthäkchens Backfischzeit* eine heterogene Erzählung, die unterschiedliche Perspektiven zulässt und keineswegs in einer ideologischen Botschaft oder bloßer Unterhaltung aufgeht. Episodisch gelingt URY eine schlüssige Verbindung des Revolutionsthemas mit den Genrekonventionen und der Tradition des Backfischromans, indem sie mit der geplanten Einführung von Schülerräten einen Aspekt aufgreift, der Jugendliche klassen- und geschlechterübergreifend unmittelbar betrifft und sich für eine pädagogisierende Darstellung von Autoritätskonflikten sowie des Aufbegehrens gegen Genderrollen nutzen lässt. Ansonsten bleibt die Revolution ein äußerliches Geschehen, das für komische Missgeschicke im bürgerlichen Mädchenleben sorgt. Unter dieser heiteren Oberfläche aber zeichnen sich Verunsicherung und Angst vor einer sozialen Revolution ab, die den errungenen Status gefährden und die bürgerliche Identität erschüttern könnte. Als Zeitroman trägt *Nesthäkchens Backfischzeit* dazu bei, die Revolution von 1918/1919 ins kulturelle Gedächtnis einzuschreiben und lässt dabei ein Bild entstehen, das sich mit faktualen Zeitzeugnissen bildungsbürgerlicher Provenienz deckt:

²⁴ SCHNEIDER (2004:283) betrachtet die Kinder- und Jugendliteratur, darunter explizit den Backfischroman, als eine klassenübergreifende, aber von kleinbürgerlichen Normen dominierte Lektüre, die auf Arbeiterkinder „teils frustrierend, teils aber auch anspornend“ wirken musste. Von daher wäre es bemerkenswert, dass in *Nesthäkchens Backfischzeit* die Lebenswirklichkeit von Arbeiterkindern nicht völlig entwertet wird, auch wenn sich dies auf der Figurenebene auf das Klischee der gewitzten Berliner Göre beschränkt.

Die Historiker haben solchen zeitgenössischen Berichten aus der Umbruchszeit bislang zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Sie aufzugreifen und zu analysieren hieße, wichtige Korrekturen am überlieferten Bild der Revolution vorzunehmen, das eben nicht nur vom Erlebnis einer tiefgreifenden politischen Zäsur, sondern auch und in vielleicht noch stärkerem Maße von der Erfahrung einer ungebrochenen Kontinuität in Mentalität und Alltagsverhalten bestimmt war. (ULLRICH 2009:43)

Dass sich in Nesthäkchens Welt trotz aller ‚Ausflüge‘ wenig verändert, scheint also nicht nur dem relativ stabilen literarischen Genre der Mädchenbuchserie geschuldet zu sein, sondern auch Auskunft über die Reaktion der bürgerlichen Kreise, denen die Autorin angehörte, auf die Revolution von 1918/1919 zu geben: Man wartete ab und machte weiter.

Die Kontinuität der *Nesthäkchen*-Serie aber wurde durch Diskontinuität aufrechterhalten. *Nesthäkchens Backfischzeit* gelangt nach einem turbulenten von Winter zu Winter erzählten Jahr mit Kohlennot und Grippe gleichsam an einen dramaturgischen Tiefpunkt, um dann zwei Jahre überspringend hoffnungsvoll mit Frühling, Abitur und Schulentlassung zu schließen. Hier setzt der Sprung in die Zukunft und in den Eskapismus ein, der die *Nesthäkchen*-Serie in zwei Teile zerfallen lässt und dem innovativen Konzept ein Ende bereitet: „Der erste ist zeitgeschichtlich angebunden, der zweite zeitlos. Der erste ist erzähltechnisch und stilistisch relativ eigenständig geschrieben, der zweite muß sich stärker als der erste des Rückgriffs auf traditionelle literarische Muster bedienen“ (PECH 1995:347). *Nesthäkchen fliegt aus dem Nest* (Band 6) nach Tübingen und aus der Gegenwart, nur eine Nebenbemerkung über die Burg Hohenzollern erinnert noch an die Revolution – „als wüßte sie nichts von dem jähen Sturz ihres Geschlechtes“ (URY, o.J.a:148).

Literatur

ASPER, BARBARA (2007): *Die unbekannt-bekannt Bücher Else Urys*. In: ASPER / KEMPIN / MÜNCHMEYER-SCHÖNEBERG, 63-86.

ASPER, BARBARA / KEMPIN, HANNELORE / MÜNCHMEYER-SCHÖNEBERG, BETTINA (eds.) (2007): *Wiedersehen mit Nesthäkchen. Else Ury aus heutiger Sicht*. Berlin.

BUSCH, MATTHIAS (2016): *Staatsbürgerkunde in der Weimarer Republik. Genese einer demokratischen Fachdidaktik*. Bad Heilbrunn.

BÜTTNER, URSULA (2010): *Weimar. Die überforderte Republik 1918-1933*. Bonn.

DONSON, ANDREW (2011): *The Teenagers' Revolution: Schülerräte in the Democratization and Right-Wing Radicalization of Germany, 1918-1923*. In: *Central European History* 44:420-446. <https://www.cambridge.org/core/terms>. <https://doi.org/10.1017/S0008938911000380> (29.03.2018).

- EWERS, HANS-HEINO (2000): *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*. München.
- GECK, SABINE (2015): *Die metaphorische Konzeptualisierung des Krieges im Mädchenbuch: Else Urys Nesthäkchen im Weltkrieg (1916)*. In: GRÜNWARD, HEIDI / MONTANÉ FORASTÉ, ANNA / SCHNEIDER, THOMAS F. (eds.): *Retornos/Rückkehr. La Primera Guerra Mundial en el contexto hispano-alemán /Der Erste Weltkrieg im deutsch-spanischen Kontext*. Göttingen, 101-110.
- GRUNENBERG, ANGELIKA (2006): *Die Welt war so heil. Die Familie der Else Ury. Chronik eines jüdischen Schicksals*. Berlin.
- HABERLAND, DETLEF (2016): *Nesthäkchens Verwandlungen. Zum Verhältnis von Editionsphilologie und Verlagspolitik in der Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel der jüdischen Schriftstellerin Else Ury*. In: BLUME, PATRICIA F. / KEIDERLING, THOMAS / SAUR, KLAUS G. (eds.): *Buch Macht Geschichte. Beiträge zur Verlags- und Medienforschung. Festschrift für Siegfried Lokatis zum 60. Geburtstag*. Berlin / Boston, 167-175.
- KEMPIN, HANNELORE (2007): *Eine jüdische Schriftstellerin in Berlin: Wege durch ihr Leben*. In: ASPER / KEMPIN / MÜNCHMEYER-SCHÖNEBERG, 19-60.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, BETTINA (2003): *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Stuttgart / Weimar.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, BETTINA (2012): *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt.
- MÜLLER, KARLHEINZ (2010): *Mädchenjahre im Krieg. Else Ury, Elisabeth Langgässer, Ilse Langner*. In: BOGNER, RALF GEORG (ed.): *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Saarbrücken 2009: im Banne von Verdun – Literatur und Publizistik im deutschen Südwesten zum Ersten Weltkrieg von Alfred Döblin und seinen Zeitgenossen*. Bern / Berlin, 215-273.
- PECH, KLAUS-ULRICH (1995): *Ein Nesthaken als Klassiker. Else Urys ‚Nesthäkchen‘-Reihe*. In: HURRELMANN, BETTINA (ed.): *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt a. M., 339-357.
- RHODEN, EMMY VON (³⁰1899): *Der Trotzkopf. Eine Pensionsgeschichte für erwachsene Mädchen*. Stuttgart.
- SCHASER, ANGELIKA (2006): *Frauenbewegung in Deutschland 1948-1933*. Darmstadt.
- SCHNEIDER, JOST (2004): *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland*. Berlin.
- TOST, BIRTE (2005): *Moderne und Modernisierung in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik*. Frankfurt a. M. u.a.
- ULLRICH, VOLKER (2009): *Die Revolution von 1918/19*. München
- URY, ELSE (2014): *Nesthäkchen und der Weltkrieg*. Vechta.
- URY, ELSE (o.J.): *Nesthäkchens Backfischzeit. Eine Jungmädchengeschichte*. 79.-84. Tausend. Meidinger's Jugendschriften Verlag. Berlin.

URY, ELSE (o.J.a): *Nesthäkchen fliegt aus dem Nest. Erzählung für junge Mädchen*. 67.-71. Tausend. Meidinger's Jugendschriften Verlag. Berlin.

WEIPERT, AXEL (2015): *Die Zweite Revolution. Rätebewegung in Berlin 1919/1920*. Berlin-Brandenburg.

WILKENDING, GISELA (1994): *Einleitung*. In: WILKENDING, GISELA (ed.): *Kinder- und Jugendliteratur. Mädchenliteratur vom 18. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg. Eine Textsammlung*. Stuttgart, 7-70.

WILKENDING, GISELA (21999): *Die Pensionsgeschichte als Paradigma der traditionellen Mädchenliteratur*. In: GNÜG, HILTRUD / MÖHRMANN, RENATE (eds): *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart / Weimar, 104-116.

WILKENDING, GISELA (2000): *Geschichtserzählende Literatur für Mädchen bis zum Ende der Weimarer Republik*. In: POHLMANN, CAROLA / STEINLEIN, RÜDIGER (eds.): *Geschichtsbilder. Historische Jugendbücher aus vier Jahrhunderten. Ausstellungskatalog*. Wiesbaden, 133-154.

WILKENDING, GISELA (ed.) (2003): *Mädchenliteratur der Kaiserzeit. Zwischen weiblicher Identifizierung und Grenzüberschreitung*. Stuttgart / Weimar.

ZAHN, SUSANNE (1983): *Töchterleben. Studien zur Sozialgeschichte der Mädchenliteratur*. Frankfurt a. M.

ALEXANDER JAKOVLJEVIĆ

Jenseits von Völkerkerker und friedlichem Miteinander: Semantisierungen (post-)imperialier Räume und das (süd-)östliche Europa bei MILOŠ CRNJANSKI und JOSEPH ROTH

Dieser Beitrag zeigt anhand ausgewählter Textbeispiele von JOSEPH ROTH und MILOŠ CRNJANSKI, dass die dargestellten (post-)imperialien Räume in Roths Reportagen über den Westbalkan und CRNJANSKI'S lyrischem Roman *Tagebuch über Čarnojević* weder als Völkerkerker noch – wie es in der kulturwissenschaftlichen Imperien-Forschung der Fall ist – als übernationale Räume jenseits des Nationalen zu begreifen sind. Mit Hilfe von Kosellecks Zeitschichten-Modell und des kulturwissenschaftlichen Konzepts des Palimpsests wird vielmehr gezeigt, dass Nationales und Imperiales auf komplexe Weise aufeinander bezogen sind. Es ist diese Überlagerung sowie die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen von Nationalem und Imperialem, aber auch deren Kollision, die den Palimpsest-Charakter des südöstlichen und östlichen Europas in den hier thematisierten Texten ausmacht.

Beyond the “Völkerkerker” and Peaceful Co-existence: Semantization of (Post)Imperial Spaces, and (South)Eastern Europe in MILOŠ CRNJANSKI and JOSEPH ROTH

This article, based on selected text extracts from JOSEPH ROTH and MILOŠ CRNJANSKI, demonstrates that the (post)imperial spaces depicted in both ROTH'S reports about the western Balkans, and CRNJANSKI'S lyrical novel *Tagebuch über Čarnojević*, can be read as neither Völkerkerker (“prisons of nations”), nor as supranational spaces beyond the national, as is frequently the case in imperial studies within Cultural Studies. Through the lens of Koselleck's model of sediments of time, and the Cultural Studies concept of the palimpsest, the intricate relationships between the national and the imperial are illustrated. This overlap of the national and the imperial and their simultaneous clash constitute the characteristics of a palimpsest of southeastern and eastern Europe in the discussed texts.

Poza więzieniem narodów i bez pokojowego współistnienia: semantyzacja (post-)imperialnych miejsc i (południowo)wschodnia Europa w twórczości MILOŠA CRNJANSKIEGO i JÓZEFA ROTH

Na podstawie wybranych tekstów JÓZEFA ROTH i MILOŠA CRNJANSKIEGO artykuł prezentuje tezę, że przedstawione w reportażach ROTH o zachodnich Bałkanach i w powieści CRNJANSKIEGO *Tagebuch über Černojević* (post)imperialne miejsca nie mają charakteru „więzienia narodów”. Nie można ich także przyporządkować do miejsc ponadnarodowych czy nie mających nic wspólnego z narodem – jak to często jest interpretowane w badaniach kulturoznawczych poświęconych zagadnieniom związanym z rozwojem imperiów. Za pomocą modelu wielowarstwowości czasu historycznego Reinharta Kosellecka oraz kulturoznawczej koncepcji palimpsestu ukazane zostaje, że pojęcia narodowości i imperialności są ze sobą powiązane. Nakładanie się na siebie tych zjawisk oraz nierównoczesna jednoczesność narodowości i imperialności, także ich opozycja wobec siebie tworzy palimpsestyczny charakter południowo-wschodniej i wschodniej Europy przedstawiony w analizowanych tekstach.

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit Semantisierungen (vgl. OROSZ 2018:7-35) des (süd-) östlichen Europas am Beispiel ausgewählter Texte von MILOŠ CRNJANSKI und JOSEPH ROTH auseinander. Unter Semantisierung wird hier die Art und Weise verstanden, in der das (süd-)östliche Europa als (post-)imperialer Raum konstruiert und bewertet wird. Mit imperial ist jener weltgeschichtliche Abschnitt des 19. und 20. Jahrhunderts gemeint, in dem die drei großen Landimperien, das Habsburger-Reich, das Osmanische Reich und das Russische Zarenreich noch nicht von der Landkarte verschwunden waren. (Post-)Imperial hingegen bezeichnet die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Die hier genannten Kontinentalimperien gingen zwar im Zuge des Ersten Weltkriegs endgültig unter, ihr Erbe (vgl. TODOROVA 2002:470-492) hingegen blieb, wie auch immer es im Einzelnen zu bewerten sein mag, weiterhin bestehen.

Die Frage, wie das Erbe der untergegangenen Kontinentalimperien im (süd-)östlichen Europa in literarischen Texten jeweils dargestellt wird, kann nicht pauschal, d. h. mit Hilfe von Generalthesen beantwortet werden. Dafür sind die Formen der Semantisierung sowohl imperialer als auch postimperialer Räume zu vielschichtig und heterogen. Dies gilt es im Folgenden am Beispiel ausgewählter Texte JOSEPH ROTHs und MILOŠ CRNJANSKIs zu zeigen.

Das Interesse an Imperien, imperialen und (post-)imperialen Räumen hat derzeit Hochkonjunktur (vgl. GROB / PREVIŠIĆ 2014; BOBINAC / CHOVANEC 2018). Vor dem Hintergrund neuerer geschichtswissenschaftlicher Ansätze, die zunehmend globale Verflechtungen und damit auch transnationale Fragen und Problemkonstellationen in den Mittelpunkt ihrer Forschungen rücken (vgl. PATEL 2008:67-89),

sind Imperien inzwischen zu einem bevorzugten Forschungsgegenstand avanciert (vgl. OSTERHAMMEL 2016; LEONHARD / HIRSCHHAUSEN 2012; BURBANK / COOPER 2010; OSTERHAMMEL 2006; MÜNKLER 2005). Der Konstanzer Globalhistoriker Jürgen Osterhammel weist in diesem Kontext auf den von der Nationalgeschichtsschreibung nicht zufällig vernachlässigten Sachverhalt hin, „dass die gesamte Historiographie der Welt vor dem Aufkommen des Nationalstaates im Regelfall mit Imperien zu tun“ (OSTERHAMMEL 2006:4) hat.

Doch nicht nur die Geschichtswissenschaften, sondern auch eine kulturwissenschaftlich argumentierende Literaturwissenschaft (vgl. GROB / PREVIŠIĆ 2014) widmet sich in Auseinandersetzung mit literarischen Texten der Frage, wie (post-)imperiale Räume in der Literatur dargestellt werden. Anders als geschichtswissenschaftliche Arbeiten (vgl. OSTERHAMMEL 2006) sind kulturwissenschaftliche Studien stark darum bemüht, (post-)imperialen Räumen positive Seiten abzugewinnen. Im Gegensatz zu homogenen Nationalstaaten, so die Kernthese, böten Imperien vielfache Chancen und Möglichkeiten für kulturelle Transfers (vgl. BALEVA / PREVIŠIĆ 2018). Besonders akzentuiert wird dabei, dass das Miteinander unterschiedlicher Ethnien und Religionen nicht *per se* zu Konflikten und Kriegen geführt habe (vgl. GROB / PREVIŠIĆ 2014:7). Diesem Befund kann hier schlechterdings nicht widersprochen werden.

In der ethnischen und religiösen Heterogenität (post-)imperialer Räume die Ursache von Krieg und Gewalt suchen zu wollen, ist in der Tat mehr als fragwürdig. Erstens unterstellt eine derartige Sichtweise historischen Prozessen Zwangsläufigkeit, zweitens impliziert sie, dass ein weitestgehend friedliches Zusammenleben unterschiedlicher Ethnien und Religionen an und für sich unmöglich sei. Diesem Vorurteil wird zurecht mit folgendem Gegenargument begegnet:

Und doch waren es entgegen der Wahrnehmung der Zeit nicht primär die explosiven Kräfte dieser multiethnischen, ja in gewissem Sinne – da Nation noch keineswegs mit Territorialstaat deckungsgleich sein musste – multinationale Gebilde, die Europa besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mörderischen Auseinandersetzungen ausliefern sollten. Vielmehr entfaltete das territorialisierte nationale Denken selbst das größte Konfliktpotential. (GROB / PREVIŠIĆ 2014:7)

Imperiale Gebilde können auch schon deshalb nicht verallgemeinernd als Völkerkerker betrachtet werden, weil es Ihnen nicht allein mithilfe von Gewaltanwendung und Unterdrückung hätte gelingen können, Jahrhunderte zu überdauern. Ihre Fähigkeit, Heterogenität mittels einer „politics of difference“ (vgl. BURBANK / COOPER 2010:1-22) effizient zu handhaben und zu balancieren, spielte hier eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft erscheinen Imperien jedoch vor allem aufgrund ihrer „ethnisch-religiösen Heterogenität“, aber auch aufgrund „ihre[r] überregional ausgerichteten administrativen oder kommunikativen Raumstrukturen“ (GROB / PREVIŠIĆ 2014:12) als positive und in intellektueller Hinsicht attraktive Gegenmodelle zu Nationalstaaten. Die Geschichtswissenschaften sind hier weitaus vorsichtiger. Während das Phänomen des Imperialismus in kulturwissenschaftlichen Beiträgen bezeichnenderweise keinerlei Beachtung findet, wird es in der geschichtswissenschaftlichen Imperien-Forschung als integraler Bestandteil imperialer Machtpolitik reflektiert und nach wie vor erforscht (vgl. OSTERHAMMEL 2006:56-67).

Zu kurz kommt in kulturwissenschaftlichen Perspektiven auf (post-)imperiale Räume die Tatsache, dass nicht nur Nationalstaaten, sondern auch Imperien Exklusion und Unterdrückung ethnisch-religiöser Minderheiten betrieben, indem sie sich während des 19. und 20. Jahrhundert nationaler Herrschaftsstrategien bedienten (vgl. HIRSCHHAUSEN / LEONHARD 2011). Insbesondere in Krisen- und Kriegphasen, in denen Loyalitäten auf dem Spiel stehen und überall Verrat vermutet wird, lässt sich beobachten, wie repressiv auch Imperien gegen ihre ethnisch und religiös heterogene Bevölkerung vorgehen konnten (vgl. BORODZIEJ / GÓRNY 2018:240-263).

Galten Imperien lange Zeit als Völkerkerker, so werden sie in jüngster Zeit, insbesondere in kulturwissenschaftlich argumentierenden Studien, zu übernationalen Möglichkeitsräumen deklariert, die als Modelle für ein zukünftig geeintes Europa dienen könnten (vgl. PREVIŠIĆ 2014:25-42). Dahinter verbirgt sich jedoch, ganz ähnlich wie im Falle des nicht minder einseitigen Narrativs, wonach Imperien Völkerkerker gewesen seien, eine eindeutige politische Stoßrichtung. Das in den Kulturwissenschaften zu beobachtende Bestreben, Imperien aufzuwerten, ist maßgeblich dadurch motiviert, dass die heutige Europäische Union in die Krise geraten ist, so dass nach politischen Ordnungsmodellen jenseits des Nationalstaates gesucht wird. Imperien erscheinen auch vor diesem Hintergrund als positives Gegenmodell zum Nationalstaat.

So fordert der Politik- und Kulturwissenschaftler Herfried Münkler in seinem Buch *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft – Vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten* (vgl. MÜNKLER 2005) nicht von ungefähr, dass Europa in Zukunft eine Art Imperium werden müsse (vgl. MÜNKLER 2005:253f.). Sein Kernargument, mit dem er diesen Appell zu untermauern sucht, ist dabei, dass imperiale Räume im Gegensatz zu Nationalstaaten von halbdurchlässigen Grenzen durchzogen waren.

Die für Staaten typische Grenzziehung ist scharf und markant; sie bezeichnet den Übergang von einem Staat zu einem anderen. Solche präzisen Trennungslinien sind im Falle von Imperien die Ausnahme. (MÜNKLER 2005:16)

Daraus zieht er folgende, bereits erwähnte Schlussfolgerung:

Europa wird, wenn es sich nicht überfordern und schließlich scheitern will, dieses imperiale Modell der Grenzziehung übernehmen müssen. Im Prinzip ist ihm eine solche Ordnung eingeschrieben, verlaufen doch die Außengrenzen der EU anders als die des Schengenraumes und die wiederum anders als die der Eurozone. Dieses Modell gilt es weiterzuentwickeln, um die europäischen Außengrenzen stabil und elastisch zugleich zu machen. Das schließt Einflussnahmen auf die Peripherie ein, die eher imperialen als zwischenstaatlichen Vorgaben ähneln. Europas Zukunft wird darum ohne Anleihen beim Ordnungsmodell der Imperien nicht auskommen. (vgl. MÜNKLER 2005:253f.)

Auch wenn Imperien, wie Münkler zurecht betont, nicht allein auf Imperialismus und Ausbeutung ihrer Peripherien reduziert werden können (vgl. MÜNKLER 2005:11-30), wäre es gleichwohl ahistorisch, versuchte man jene Integrationsstrategien, zu denen Imperien griffen, um verschiedene Ethnien und Religionen an sich zu binden, auf die heutige Zeit übertragen zu wollen. Münklers politikwissenschaftlicher Ansatz, aber auch die kulturwissenschaftliche Imperienforschung, die sich maßgeblich auf Münklers Thesen stützt, erscheinen daher nur bedingt geeignet, die vielfältigen Darstellungsweisen und Deutungen imperialer und postimperialer Räume in literarischen Texten in ihrer Widersprüchlichkeit und Widerspenstigkeit zu erfassen. Um präziser beschreiben und analysieren zu können, wie das (süd-)östliche Europa bei CRNJANSKI und ROTH jeweils semantisiert wird, erscheint es sinnvoller und zielführender, danach zu fragen, von wem die dargestellten (post-)imperialen Räume bevölkert werden. Wie sehen die Interaktionen zwischen den jeweiligen Ethnien und Religionen in derart verfassten Räumen konkret aus? Bevor aber diesen Fragen am Beispiel literarischer Texte nachgegangen wird, müssen einige begriffsklärende sowie methodisch-erkenntnistheoretische Bemerkungen vorangeschickt werden. Diese betreffen die Begriffe ‚Ostmitteleuropa‘, ‚Südosteuropa‘, ‚Balkan‘, aber auch die methodisch-theoretischen Konzepte, mit deren Hilfe die Texte ROTHS und CRNJANSKIS analysiert werden.

1. Begriffsklärende Überlegungen

Was unter ‚Ostmitteleuropa‘, ‚Zentraleuropa‘, aber auch dem ‚Balkan‘ oder ‚Südosteuropa‘ verstanden wird, ist in den Geschichts- und Kulturwissenschaften

höchst umstritten. Erschwerend kommt hinzu, dass selbst in den Geschichtswissenschaften keine Einigkeit darüber herrscht, was eigentlich gemeint ist. Die Semantik der Begriffe ist daher alles andere als eindeutig. Die hier vorgenommenen begriffsklärenden Überlegungen, die nicht beanspruchen, eine Begriffsgeschichte zu sein, beziehen sich vor allem auf die Verwendung des Begriffs ‚Balkan‘. Das ist der Tatsache geschuldet, dass dieser Raum, nicht zuletzt wegen des Jugoslawien-Kriegs der neunziger Jahre im 20. Jahrhundert, die größten pejorativen Vorstellungen und Bilder in den Köpfen westlicher Beobachter*innen erzeugt.

Die Bezeichnungen ‚Balkan‘ und ‚Südosteuropa‘ werden einerseits synonym verwendet, andererseits fungiert ‚Südosteuropa‘ als vermeintlich wertneutraler Begriff für den als genuin rückständig und gewalttätig-atavistisch geltenden Balkan. Eine, wenn nicht die entscheidende Frage, die sich bei dem Versuch stellt, den Balkan zu definieren, ist jene, wie er zum vorwiegend ‚christlich-abendländisch‘ geprägten Westen steht. Doch lässt sich der Balkan tatsächlich als ein Raum definieren, der sich vom restlichen Europa gänzlich unterscheidet? Entscheidet man sich dafür, den Balkan mit Hilfe eines festen Merkmal-Bündels zu beschreiben, dann sind es meist folgende Aspekte, die den Balkan zu einem im Vergleich zu anderen Regionen Europas vermeintlich außer-ordentlichen Raum machen: Rückständigkeit, verspätete Nationsbildung, Überfluss an Mythen sowie das islamisch-osmanische und orthodox-byzantinische Erbe (vgl. SUNDHAUSSEN 1999:638-651).

Zu dem gängigen Bild, wonach der Balkan ein Raum sei, den ein im Vergleich zu anderen Teilen Europas ungewöhnlich hohes Maß an Gewalt und Brutalität kennzeichne, hat zweifelsohne insbesondere der Jugoslawien-Krieg der neunziger Jahre beigetragen. Nicht von ungefähr wurde er fälschlicher-, aber dadurch auch bezeichnenderweise immer wieder als Balkankrieg bezeichnet (vgl. BALEVA / PREVIŠIĆ 2018:7-24). Folgt man dieser vor allem den öffentlichen (vgl. SUNDHAUSSEN 2007 und BALEVA / PREVIŠIĆ 2018:18) Diskurs bestimmenden Sicht, die sich zum Teil auch in der Geschichtswissenschaft findet (vgl. SUNDHAUSSEN 1999:638-651), wonach sich der Balkan in seiner historischen Entwicklung vom Westen substantiell unterscheidet, so ergeben sich zwangsläufig Probleme erkenntnistheoretischer Natur (vgl. TODOROVA 2002:488). Sie resultieren vor allem daraus, dass Räume und Kulturen als in sich geschlossen und homogen betrachtet werden.

Bei solchen Versuchen, Räume zu definieren, geht es somit auch stets um die Frage, welcher Kulturbegriff, aber auch darum, welcher erkenntnistheoretische Blickwinkel den jeweiligen Raumkonstruktionen zugrunde liegt. Folgt man

der Annahme, dass Rückständigkeit und Gewalt spezifische Merkmale des Balkans sind, stellt sich bei genauerem Hinsehen heraus, dass hier immer noch das Paradigma der Nationalgeschichtsschreibung leitend ist. Merkmale, die aus nationaler Perspektive, wenn auch vermeintlich, als spezifisch balkanisch erscheinen mögen, verlieren viel von ihrer Besonderheit, ordnet man sie in einen größeren historischen, d. h. gesamteuropäischen oder globalgeschichtlichen Kontext ein (vgl. TODOROVA 2003:227-253).

Für einen derartigen methodisch-erkenntnistheoretischen Zugriff plädiert Maria Todorova (vgl. TODOROVA 2007:89-111). Sie zeigt, wie wissenschaftlich und erkenntnistheoretisch fragwürdig es ist, den Balkan, aber auch das östliche Europa als Räume zu betrachten, die von gesamteuropäischen und globalen Entwicklungen größtenteils, wenn nicht gar völlig abgeschnitten waren. Und es stellt sich hier nicht zuletzt die Frage, ob das, was wir oft unreflektiert als den Westen bezeichnen, tatsächlich so homogen ist (vgl. TODOROVA 2007:21).

Anstatt den Balkan am Westen als dessen Norm und Vorbild zu messen, haben neuere Forschungen in überzeugender Weise gezeigt, dass dieser Raum „geografisch, kulturell und historisch wichtige Bruchstellen“ (BALEVA / PREVIŠIĆ 2018:13) mit dem gesamteuropäischen, aber auch dem globalen Kontext aufweist.

Ähnlich umstritten, wenn auch aus anderen Gründen, sind Begriffe wie ‚Mittel-europa‘ und ‚Ostmitteleuropa‘. Während Ostmitteleuropa stark strukturgeschichtlich konnotiert ist, diente der Mitteleuropa-Begriff der Legitimation deutscher Kriegsziele im Osten (vgl. THER 2006). Strukturgeschichtliche Raum-Definitionen wie Ostmitteleuropa haben den Nachteil, dass sie die Grenzen zwischen dem östlichen und dem südöstlichen Europa zu scharf ziehen, so dass kulturelle Wechselbeziehungen kaum in den Blick rücken (vgl. THER 2006).

Und auch ein vermeintlich neutraler Begriff wie ‚Südosteuropa‘ ist bei genauerer Betrachtung negativ besetzt. Schließlich wurde dieser Begriff von den Nationalsozialisten in ihren Europaplänen verwandt (vgl. BALEVA / PREVIŠIĆ 2018:13). Für eine Beschreibung der vielfältigen Spielarten des Zusammenlebens und der Kulturkontakte auf den Gebieten Ostmittel-, Zentral und Südosteuropas, wie sie u.a. in Texten von JOSEPH ROTH und MILOŠ CRNJANSKI dargestellt und durchgespielt werden, bietet es sich zunächst an, von Maria Todorovas Kategorie des östlichen Europas auszugehen. Todorova versteht darunter „einen locker gefügten, konventionellen historisch-geographischen Raum, der neben Ostmitteleuropa auch Südosteuropa bzw. den Balkan umfasst“ (TODOROVA 2007:21). Die historischen Prozesse, die im östlichen und westlichen Europa während des 19. Jahrhunderts stattgefunden haben, lassen sich, so Todorova, am präzisesten

beschreiben, geht man von einer „relative[n] Synchronität innerhalb eines *longue durée*-Rahmens“ aus (TODOROVA 2007:19). Sie widerspricht damit der weit verbreiteten These, wonach jegliche Entwicklungen, die im östlichen Europa stattfanden, als Nachahmung westeuropäischer Vorbilder zu betrachten seien (vgl. TODOROVA 2007).

Was Todorova unter der Bezeichnung ‚östliches Europa‘ versteht, entspricht konzeptionell am ehesten Moritz Csákys Zentraleuropa-Begriff. Obgleich Csákys mit Zentraleuropa keinen streng abgrenzbaren geographischen Raum meint, zählt er sehr wohl all jene Länder zu ihm, die einst Teil Österreich-Ungarns waren (vgl. CSÁKY 2010:37-68). Nichtsdestotrotz will Csáky unter Zentraleuropa keinen geografisch eindeutig eingrenzbaaren Raum verstanden wissen. Es geht ihm vielmehr um ein „intellektuelle[s] Konzept“, das es gestattet, „Kulturen als dynamische und offene Kommunikationsräume“ (CSÁKY 2009:61) zu denken. Dies gilt ebenso für Todorovas Definition des östlichen Europas. Csákys Zentraleuropa-Begriff suggeriert dennoch eine geographische Mittelstellung, die so nicht intendiert ist, weil sie dem Kultur- und Raum-Verständnis Csákys widerspricht.

In Anlehnung an Maria Todorova wird hier der Bezeichnung ‚(süd-)östliches Europa‘ daher der Vorzug gegeben. Nur vom östlichen Europa zu sprechen, würde zwangsläufig zu Missverständnissen führen, weil ROTHs Reportagen über den Westbalkan ebenso unter den Terminus ‚östliches Europa‘ fallen würden wie CRNJANSKIS Darstellung Galiziens. Der Terminus ‚(süd-)östliches Europa‘ erscheint hier am besten geeignet, weil mit ihm sowohl das östliche als auch das südöstliche Europa begrifflich auf einen Nenner gebracht werden können.

2. Methodisch erkenntnistheoretischer Rahmen: Zeitschichten- und Palimpsest-Metapher zur Beschreibung von Raum-Zeit-Konstellationen

Für eine Analyse und Beschreibung des Verhältnisses zwischen / von Imperialem und Nationalem (vgl. LEONHARD / HIRSCHHAUESEN 2011) anhand von CRNJANSKIS *Tagebuch über Čarnojević* und ROTHs Reportagen über den Westbalkan bietet sich eine Orientierung an den kultur- und geschichtswissenschaftlichen Metaphern des Palimpsests (vgl. OSTHUES 2017:37-53) und der Zeitschichten (vgl. KOSELLECK 2015) an.

Mit dieser Verschränkung geschichts- und kulturwissenschaftlicher Ansätze wird eine methodische Präzisierung rein kulturwissenschaftlicher Ansätze angestrebt.

Damit soll ein möglichst offener Blick auf die Verfasstheit (post-)imperialer Räume ermöglicht werden, der sie weder als Völkerkerker zu verdammen sucht noch von vornherein als Orte jenseits nationaler Antagonismen und Verwerfungen begreift. Der Geschichtstheoretiker Reinhart Koselleck hat die im Rahmen seiner begriffsgeschichtlichen Studien geprägte Zeitschichten-Metapher wie folgt definiert:

Daß auch Geschichte eine räumliche Konnotation zuläßt, nämlich die, Schichten zu enthalten, mag als Wortspielerei abgetan werden. Aber die verräumlichende Metapher, die den Zeitbegriff pluralisiert, hat einen Vorteil für sich. Zeitschichten verweisen, wie ihr geologisches Vorbild, auf mehrere Zeitebenen verschiedener Dauer und unterschiedlicher Herkunft, die dennoch gleichzeitig vorhanden und wirksam sind. Auch die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, eines der aufschlußreichsten historischen Phänomene, wird mit Zeitschichten auf einen gemeinsamen Begriff gebracht. (KOSELLECK 2015:9f.)

Die Zeitschichten-Metapher dient Koselleck zur Beschreibung der Mehrschichtigkeit historisch-kultureller Prozesse. Sie hat den Vorteil, dass sie geschichtliche Prozesse nicht als teleologisch-linear denkt. Im Gegensatz zu einem derartigen Verständnis von Zeit impliziert das Zeitschichten-Modell, dass sich historische Prozesse auf „mehrere[n] Zeitebenen verschiedener Dauer und unterschiedlicher Herkunft“ abspielen, „die dennoch gleichzeitig vorhanden und wirksam sind“ (KOSELLECK 2015:9). Geschichtliche Verläufe sind an und für sich dadurch gekennzeichnet, dass sich neuere Entwicklungen ankündigen und bemerkbar machen können, ohne indes vorher stattgefundene Prozesse sofort abzulösen. Das meint Koselleck mit der Gedankenfigur der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

Es ist diese anti-teleologische Geschichtsauffassung, die die Zeitschichten und die Palimpsest-Metapher teilen. Beide Metaphern ermöglichen es, jene divergierenden historischen und kulturellen Stränge, die sich in imperial und postimperial geprägten Räumen abgelagert haben, zu beschreiben und zu analysieren. Für die Interpretation literarischer Texte bedeutet dies, dass danach gefragt werden muss, wie diese unterschiedlichen historisch-kulturellen Schichten in den Texten jeweils semantisiert, d. h. gewichtet und beurteilt werden. Das (süd-)östliche Europa vor und auch noch nach dem Ersten Weltkrieg ist insofern als eine Art Palimpsest zu denken, als es sich um einen Raum handelt, in dem sich im Laufe der Jahrhunderte byzantinische, jüdische, islamische, aber auch katholische Spuren wie Gesteinsschichten übereinandergelegt haben.

Wesentlich ist hier jedoch, welche Stränge in den zu untersuchenden Zeitabschnitten dominierten. Denkt man (süd-)östliche Europa als Palimpsest, so hat dies den entscheidenden Vorteil, dass dadurch „vermeintlich Gegensätzliches und Ungleichzeitiges“ (OSTHUES 2017:43) zueinander in Beziehung gesetzt werden kann. Nation und Imperium, Imperiales und Nationales können – zumindest

auf den ersten Blick – als derartige Gegensätze gelten. Während Nationen ihren ‚Ursprung‘ im 19. Jahrhundert haben, reicht die Entstehung imperialer Gebilde bis in die Antike und das Mittelalter zurück. Hinsichtlich der Gedankenfigur der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen historischer Prozesse ist vor dieser Folie bedeutsam, dass im 19. und 20. Jahrhundert ein Neben-, aber auch Gegen-einander imperialer und nationaler Strukturen und Entwicklungen zu beobachten ist. Im Unterschied zum sogenannten *spatial turn* (vgl. SCHLÖGEL 2003:308 und OROSZ 2018:16-35), der den Primat des Raumes vor der Zeit ausrief und postulierte, vermag die Zeitschichten-Metapher der Tatsache Rechnung zu tragen, dass bei der Beschreibung historischer Prozesse Zeit und Raum stets in gleichberechtigter Weise aufeinander bezogen sind. Koselleck illustriert dies, wie aus dem Eingangszitat hervorgeht, am Beispiel des Begriffs Geschichte selbst. Geschichte impliziere einerseits, dass etwas geschieht, indem es sich in der Zeit ereignet, aber auch die Vorstellung der Schichtung und Überlagerung älterer und neuerer geschichtlicher Verläufe. Überträgt und bezieht man die Palimpsest- und Zeitschichtenmetapher nun auf das (süd-)östliche Europa des 19. und 20. Jahrhunderts, erweist sich, dass die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen unter Umständen darin zu sehen ist, dass Nationales und Imperiales keine absoluten Gegensätze darstellen (vgl. HIRSCHHAUSEN / LEONHARD 2011:9-34). Das wird im Folgenden am Beispiel von ROTHs Reportagen über Südslawen und MILOŠ CRNJANSKIS 1921 erschienenem Roman *Tagebuch über Čarnojević* gezeigt.

Auf den ersten Blick mag es methodisch problematisch, wenn nicht gar unzulässig erscheinen, Reportagen mit einem fiktionalen Text vergleichen zu wollen. Vergegenwärtigt man sich aber, dass ROTHs Reportagen die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit immer wieder einebnen, wird dieser an und für sich berechtigte Einwand hinfällig. Den spezifischen Charakter der ROTH’SCHEN Reportagen beschreibt Achim Küpper wie folgt:

Ist die Reportage an sich schon eine äußerst subjektiv und künstlerisch geprägte Stilform journalistischer Berichterstattung, so lösen sich bei Roth [...] die Grenzen zwischen Reportage und Erzählung, zwischen dokumentarischer und literarischer Aussageweise gänzlich auf. (KÜPPER 2010:100f.)

Aus diesem Befund zieht Küpper die „texttheoretische Konsequenz“ (KÜPPER 2010:101), dass „die Stimme des Berichtenden“ in ROTHs Reportagen „grundsätzlich von der des Autors“ (vgl. KÜPPER 2010:101) unterschieden werden müsse. Reportage und Romans sind im Werk ROTHs deshalb verwandte Textgattungen, weil auch ROTHs Reportagen über eine Erzählstimme verfügen, die, wie Küpper zeigt, nicht identisch ist mit dem Autor ROTH (vgl. KÜPPER 2010). Es bietet sich daher geradezu an, ROTHs Reportagen und CRNJANSKIS Roman auf die

hier aufgeworfene Frage nach der Semantisierung des (süd-)östlichen Europas hin zu untersuchen. Zudem hat die ROTH-Forschung hinlänglich darauf hingewiesen, dass durchaus Parallelen zwischen den journalistischen Arbeiten und dem fiktionalen Werk ROTHS bestehen (vgl. WALTTL 2016:17-30; SÜLTEMEYER-VON LIPS 2016:31-59). Die journalistischen Städtebilder ROTHS sind somit Teil jener „imaginären Topographie“ (FUNK 2012:59), die er in seinen Romanen entfaltet.

3. Fallbeispiele: MILOŠ CRNJANSKI und JOSEPH ROTH

Wie wird das Verhältnis von ethnischen und religiösen Minderheiten zum (post-)imperialen Raum bei ROTH und CRNJANSKI dargestellt? Während sich CRNJANSKIS *Tagebuch über Čarnojevic* noch größtenteils auf die imperiale Phase, d. h. die Zeit während des Ersten Weltkriegs bezieht, wird in ROTHS Reportagen über den Westbalkan die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und damit die (post-)imperiale Phase adressiert. Der 1893 in der ungarischen Kleinstadt Csongrád als Sohn eines serbischen Beamten geborene Schriftsteller MILOŠ CRNJANSKI trauerte im Gegensatz zu JOSEPH ROTH der Habsburger Monarchie alles andere als nach. CRNJANSKI wurde 1914 rekrutiert und musste als Soldat der Habsburgermonarchie an der galizischen Front gegen das Russische Zarenreich kämpfen. Er kam als einer der wenigen Überlebenden seines Bataillons davon. Für die Art und Weise, in der das östliche Europa in seinem Roman *Tagebuch über Čarnojevic* semantisiert wird, ist die Kriegserfahrung CRNJANSKIS durchaus relevant. Es versteht sich von selbst, dass es methodisch naiv wäre, Figur und Autor gleichzusetzen.

Dennoch ist es schwerlich ein Zufall, dass sich der Protagonist des Romans gleich zu Beginn als herumirrender, ja vagabundierender Soldat zu erkennen gibt, der von der galizischen Front zurückkehrte, von jenen, wie es heißt, „blutigen, rote[n], warmen Wäldern“, den „unüberschaubaren polnischen Wäldern“ (CRNJANSKI 1993:9). Über sein Soldaten-Dasein heißt es: „Ich bin Soldat, oh, keiner weiß, was das bedeutet“ (CRNJANSKI 1993:9).

Dieses Unausprechliche, von dem hier die Rede ist, wird den Leserinnen und Lesern des Romans immer wieder in eindringlich-drastischen Bildern vor Augen geführt. Bereits auf den ersten Seiten finden jene Soldaten Erwähnung, die aus den Wäldern Galiziens nie wieder zurückkehren sollten. Dem Schrecken des Krieges wird eine subjektiv-lyrische Naturbetrachtung entgegengesetzt. Der

Protagonist liebt das Leben nur deshalb, weil er es zu schätzen weiß, dass er überlebt hat:

Ich bin verliebt in die Gewässer hier, die Bäume hinter den Festungsmauern, die sich zwischen den gelben und grünen Pfützen verlieren, wo das Gras so weich, versengt und warm ist. Und ich liebe mein Leben mit der Faszination, die ich voriges Jahr empfand, als ich aus diesen schmutzigen, jungen polnischen Wäldern zurückkehrte, wo so viele geblieben sind, zerfetzt und blutig mit zerschmettertem Schädel. (CRNJANSKI 1993:9)

Das östliche Europa zur Zeit des Ersten Weltkriegs wird bei CRNJANSKI u.a. als eine Art Schlachthaus semantisiert, in dem der Tod allgegenwärtig ist:

Im Wald wurde so grausam geschlachtet. Leute kamen angerannt, außer Atem, schreckerfüllt – sie wollten fliehen. Wieder gruben wir uns am Waldrand ein. Ich liege und atme, atme schnell; aus der Nase fließt mir langsam das Blut. Pijijuu – fisch...schlägt ein Geschoß neben meinem Kopf in die Erde. (CRNJANSKI 1993:22f.)

Zurück bleiben in den „russischen Gräben“ Soldaten „mit eingeschlagenen Schädeln, aber auch „[v]erlauste, ungewaschene, kraftlose, gelbe, stinkende Männer, einige noch lebend mit stupidem Blick, im Begriff, den Geist aufzugeben. Einer von uns erblickte seinen Bruder, der da zwischen ihnen lag. Er erzitterte und schrie gräßlich“ (CRNJANSKI 1993:23).

Und trotz allem sind die Soldaten gezwungen weiterzumarschieren: „Das Bataillon stampfte und stapfte weiter durch die Wälder...“ (CRNJANSKI 1993:23). Was durch das Verb „stampfen“ angesprochen und im Text in vielfältig codierter Weise durchgespielt und konkretisiert wird, ist das Moment der Mobilität und des Reisens, wobei der Begriff des Reisens hier im weitesten Sinne zu verstehen ist. Die verschiedenen Spielarten des Reisens im *Tagebuch über Čarnojević* sind daher am ehesten unter den Obergriff der Fortbewegung im Raum zu subsumieren. Bezüglich der Frage, wie imperiale Räume semantisiert werden, ist das Phänomen der Mobilität besonders aufschlussreich. Gilt es doch als eines der wesentlichen, wenn nicht als das wesentliche Merkmal imperialer, aber auch postimperialer Räume. Kulturwissenschaftliche Studien beurteilen das Phänomen der Mobilität in (post-)imperialen Räumen als durchweg positiv:

Mobilität ist in ihren vielfältigen Formen sicher eines der aufschlussreichsten Paradigmen, imperiale Raum- und Grenzbildungen zu verfolgen. Nichts macht Grenzen so sichtbar, wie sie zu überschreiten, sei dies nun physisch oder mental; so sind Mobilitätsformen in besonderer Weise geeignet, die Vielschichtigkeit imperialer Grenzen sichtbar zu machen. An den Formen von Mobilität erweisen sich die Beziehungen zwischen Peripherie und Zentrum oder diejenigen zwischen verschiedenen Peripherien, sei es als geographische und soziale Mobilität im Zuge von Modernisierung und Urbanisierung, als Potential für imaginative Raumentwürfe, als individuelle Karrierebildung oder schlicht als Alltagserfahrung. Gerade

auch biographisch-soziale Mobilität ist in imperialen Landschaften meist mit räumlicher Bewegung verbunden (vgl. GROB / PREVIŠIĆ 2014:12f.).

Die Mobilitätserfahrungen, die der Protagonist *Tagebuch über Čarnojević* macht, sind indes mitnichten durchgängig positiv konnotiert. Dies wirkt sich wiederum maßgeblich auf die Konstruktion und Bewertung des (süd-)östlichen Europas aus. Die Reise- und Mobilitätserfahrungen des Protagonisten vor und während des Krieges lassen sich *cum grano salis* als freiwillige *versus* erzwungene Fortbewegung im Raum charakterisieren. Der Protagonist, so erfahren wir, ist schon in seiner Kindheit viel herumgekommen, weil die Mutter leidenschaftlich reiste. „Meine Mutter reiste oft und gern“ (CRNJANSKI 1993:16). Es handelt sich um eine Lebensweise, die sich geradezu permanent auf Reisen und dadurch auch stets in der ‚Fremde‘, fernab der Heimat abspielt: „Man lebte immer in der Fremde. Man zog um, zog um. Und lungenleidend starb man zu Hause in der Heimat“ (CRNJANSKI 1993:37).

In dem Verweis darauf, dass ein solches Leben letztlich mit einem schmerzhaften Tod in der ‚Heimat‘ endet, liegt die ganze Tragik dieser zweifelsohne höchst dynamischen Existenzweise begründet. Während wir es bei dieser Art des Reisens jedoch, obgleich auch sie nicht gänzlich positiv ausfällt, mit einer freiwilligen Form der Mobilität zu tun haben, ist die Fortbewegung während des Krieges eine erzwungene, der sich der Protagonist *nolens volens* zu fügen hat.

Nicht von ungefähr ist von einer schweren „Hetzjagd durch Syrmien und die versengte Sava Ebene“ (CRNJANSKI 1993:27) die Rede. Diese Verfolgungsjagd durch einen Teil des südöstlichen Europas erscheint jedoch im Vergleich zu den Bewegungen der Soldaten an der galizischen Front als weitaus weniger schrecklich und ermüdend. In Galizien müssen die Soldaten „ein Meer von Morast“ (CRNJANSKI 1993:27) durchschreiten. Diese „unendliche[n], schlammige[n] Wege“ (CRNJANSKI 1993:29) führen letztlich dazu, dass die Konturen der Landschaft verschwimmen.

Das Ergebnis ist, dass den Soldaten räumliche Orientierung unmöglich gemacht wird, so dass sie nicht einmal mehr wissen, wo sich der Feind befindet. „In den Wolken der gelben Erde und in dem Morast, der hochspritzte, verschwand die russische Stellung“ (CRNJANSKI 1993:27). Der Eindruck der durch den Krieg verursachten Orientierungslosigkeit und des allgemeinen Durcheinanders wird zusätzlich durch das Bild einander jagender und wild umherirrender Massen potenziert und regelrecht auf die Spitze getrieben:

Überall jagen Horden einander, streifen umher. Da, wie das Vieh laufen sie auf Horodenka zu, wie das Vieh verrecken sie. Schau sie an, wie sie sich untereinander abschlachten, im Höllenlärm der Wälder und des Morastes, in der Agonie

blutiger Hände und Gedanken. Millionen halten sich in den Städten bereit wo Meere babylonischer Türme stehen, wo der Sturm aus Stahl ist und das Donnern aus Eisen, bei den riesigen Häfen voll mit Schiffen. Und die monströse Freiheitsstatue steht da und schaut über den Ozean, wo unter dem makedonischen Himmel die Fenster blitzen, wo überall die Armut hervorschaut, dort erklingt ein Lied. (CRNJANSKI 1993:38)

Dass der (post-)imperiale Raum bei CRNJANSKI größtenteils negativ konnotiert ist, lässt sich auch daran ablesen, dass das im *Tagebuch* dargestellte östliche Europa von „Scharen einsamer Frauen, Horden betrügerischer Händler, Horden von Arbeitern, Scharen von Kranken und Toten“ (CRNJANSKI 1993:33) bevölkert wird. Die Begriffe ‚Horden‘ und ‚Scharen‘ suggerieren, dass es sich hierbei um amorphe Menschenmassen handelt. Mit den unzähligen vereinsamten Frauen sind offenbar Kriegswitwen gemeint, bei den „Horden betrügerischer Händler“ (CRNJANSKI 1993:33) lässt sich an Kriegsprofiteure denken, die Kapital aus dem Elend der breiten Massen ziehen oder bereits gezogen haben.

Die Mobilitätserfahrungen, die der Protagonist während des Ersten Weltkriegs macht, unterscheiden sich in wesentlichen Punkten fundamental von jenen Reiseerfahrungen der Kindheit. Es kann nicht geleugnet werden, dass das östliche Europa bei CRNJANSKI ein höchst mobiler, aber auch multiethnischer und multireligiöser Raum ist. In ihm leben Tschech*innen, Slowak*innen, Pol*innen, Serb*innen, Ungar*innen, Ukrainer*innen, orthodoxe und katholische Christ*innen sowie Juden und Jüdinnen. An dieser Stelle darf jedoch nicht verschwiegen und unterschlagen werden, dass es sich um einen Raum handelt, der u. a. von „schrecklich arme[n]“ und „zerlumpte[n] Juden“ (CRNJANSKI 1993:29) sowie von Mädchen bevölkert wird, die sich offenbar prostituieren müssen. „Mädchen von zwölf Jahren, von zehn Jahren boten sich an“ (CRNJANSKI 1993:29).

Nur ganz wenige Textstellen hingegen zeugen von dem kulturellen Reichtum des dargestellten imperialen Raumes. Hier wären exemplarisch die „schönen russischen Kirchen“ (CRNJANSKI 1993:29) zu nennen, aber auch die „Bewunderung für die Melancholie der tschechischen Lieder“ (PREVIŠIĆ 2014:32).

Dass wir es deshalb mit einem positiv semantisierten (post-)imperialen Raum zu tun haben lässt sich angesichts der oben angeführten Beispiele schlechterdings nicht behaupten. Das wahrscheinlich eindringlichste Beispiel, mit dem sich dieser Befund untermauern lässt, sind jene „erhängte[n] Ruthenen“ (CRNJANSKI 1993:25), von denen das Erzähler-Ich berichtet.

Ähnlich wie im Falle der bettelarmen Jüdinnen und Juden sowie der zur Prostitution verdammteten Mädchen, sehen sich die Soldaten mit diesem Schreckensszenario während ihrer Märsche durch die galizische Landschaft konfrontiert.

Im Roman sind keine näheren Informationen darüber zu finden, von wem die Ruthenen gehängt wurden. Es ist dennoch mehr als offenkundig und naheliegend, dass die Verantwortung für diese Gräueltaten beim Habsburger-Imperium liegt. Schließlich ist historisch verbürgt, dass das Habsburger-Reich während des Ersten Weltkriegs besonders brutal gegen Ruthenen vorging (vgl. BORODZIEJ / GÓRNY 2018:255-262).

Nicht das Nationale, sondern das Imperiale entfaltet in CRNJANSKIS Roman sein destruktiv-exkludierendes Potential. So ist zu beobachten, dass nicht die einzelnen Ethnien und Religionen miteinander kollidieren, sondern das Imperium mit seinen ethnisch-religiösen Minderheiten, die ihm allmählich die Loyalität versagen und aufkündigen.

Eine nicht minder befriedigende Interpretation als jene, wonach CRNJANSKI einen imperialen Raum zeichnet, in dem die nationalen Verwerfungen und die Schattenseiten imperialer Herrschaftspraktiken eine eher untergeordnete Rolle spielen, ist indes auch jene, die den Roman als eindeutiges Bekenntnis zum Nationalen, zum Serbischen liest, wie es in Holm Sundhausens Geschichte Serbiens der Fall ist (vgl. SUNDHAUSSEN 2007). CRNJANSKIS Roman *Tagebuch über Čarnojević* sei integraler Bestandteil des serbischen Nationalmythos geworden, so dass er für die schlechten Beziehungen zwischen Albaner*innen und Serb*innen verantwortlich gemacht werden müsse:

Die ‚Erinnerung‘ an den ‚großen Serben-Exodus‘ von 1690 aus Kosovo nach Südungarn und die nachfolgende Zuwanderung von Albanern nach Kosovo gingen als Bild und Text in den serbischen Nationalmythos ein und vergifteten die serbisch-albanischen Beziehungen seit Beginn der Nationsbildung. Erinnert sei stellvertretend an das vielfach reproduzierte Gemälde des Historienmalers Paja Jovanović ‚Seobe Srba‘ (Wanderungen der Serben) von 1896, an den Kurzroman ‚Dnevnik o Čarnojeviću‘ (Tagebuch über Čarnojević) aus dem Jahr 1921. (SUNDHAUSSEN 2007:51)

Dieser Deutung Sundhausens liegt insofern ein teleologisches Geschichtsverständnis zugrunde, als eine Kontinuität zwischen dem 19. Jahrhundert und jenen Ereignissen hergestellt wird, die während der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts im ehemaligen Jugoslawien stattfanden. Auf die von Sundhausen erwähnte Wanderung der Serben wird in CRNJANSKIS Roman zwar verwiesen, doch zeigt sich bei genauerer Betrachtung, dass der Protagonist ein indifferentes Verhältnis zu ihr hat:

Von den Wänden schauten Ikonen auf mich herab, vollbehängt mit Basilikum, da sah man Menschenhaufen, die mit dem Patriarchen an der Spitze auswanderten, und gefesselte Sklaven mit Mädchenaugen. Ich ging zum Spiegel, goß mir lange kaltes Wasser über den Hals und nieste laut. (CRNJANSKI 1993:54)

Entscheidend ist hier, dass dieses für den serbischen Nationalmythos so bedeutsame Ereignis lediglich mit einem Niesen quittiert wird. Mehrfach werden jedoch auch Schikanen an ethnischen Minderheiten seitens der österreichisch-ungarischen Obrigkeit beschrieben, was den imperialen Raum erneut in einem mehr als fragwürdigen Licht erscheinen lässt. Das gilt für die Zeit vor Ausbruch, aber auch während des Krieges. Doch auch das führt nicht dazu, dass der Protagonist eine eindeutig affirmative Einstellung zum Serbischen entwickelt. Entscheidend ist hier, dass er sowohl zum Nationalen als auch zum Imperialen Distanz wahrt. Seine Reaktion, als er erfährt, dass der österreichisch-ungarische Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand von einem jugoslawischen (jugoslawischer und serbischer Nationalismus waren zu dieser Zeit eins) Nationalisten ermordet wurde, zeugt ebenfalls mehr als deutlich von dessen ambivalenter Haltung dem Nationalen gegenüber:

Im Zug schimpften alle über den Mord. Eine Frau sagte, dieser lächerliche Held vom Sankt Veitstag sei verkommen, wie alle Gymnasiasten und Gymnasiastinnen in Sarajevo verkommen seien. Meine Augen waren voll Tränen.¹ (CRNJANSKI 1993:10)

Die Tränen könnten hier als Bekenntnis zum Nationalen, in diesem Falle zum Serbischen, und als Abgrenzung vom Imperialen gedeutet werden. Der Protagonist weint schließlich nicht um irgendjemanden, sondern um Gavrilo Princip und damit um einen serbischen Nationalisten. Bei genauerer Lektüre wird jedoch einsichtig, wie gebrochen und komplex die Einstellung zum vermeintlich Eigenen, zum Nationalen tatsächlich ist. Nicht von ungefähr heißt es sogleich: „Ach, ich war damals jung, so jung“ (CRNJANSKI 1993:11). Das zweimal wiederholte Adjektiv jung, das noch durch das Partikel „so“ und die Interjektion „Ach“ verstärkt wird, erhellt, dass es sich hier um die desillusionierte, ja defätistische Perspektive eines aus dem Krieg zurückgekehrten handelt, der resigniert und mit Distanz auf seine Jugend, aber auch auf seine Nation blickt. Doch auch dem Habsburger-Reich steht der Protagonist mehr als kritisch gegenüber. Nachdem

¹ Mit dem als lächerlich bezeichneten Helden ist der serbisch-jugoslawische Nationalist Gavrilo Princip gemeint, der am 28. Juni 1918 – am St. Veitstag – den österreichischen Thronfolger Franz Ferdinand und dessen Gemahlin in Sarajevo erschoss. Der St. Veitstag hat insofern eine besondere historische Bedeutung, als die „Serben“ im Jahre 1389 eine vernichtende Niederlage gegen das Osmanische Reich erlitten. Auch wurde im Jahre 1921 die Vidovdan-Verfassung für den ersten jugoslawischen Staat (das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen) am St. Veitstag verabschiedet.

der österreichisch-ungarische Thronfolger von einem serbischen Nationalisten ermordet wurde, wird die Reaktion des Imperiums wie folgt geschildert:

Später sah ich den Hof voll von Popen. Männern und Frauen. Oh, wie war das lächerlich. Wir mußten alle die Nase an die Wand drücken und stillschweigen. So stand ich bis zum Abend. Dann fiel ich in Ohnmacht. Ich war ein sehr zarter junger Herr (CRNJANSKI 1993:11).

Hier wird die serbische Minderheit dafür verantwortlich gemacht und zur Rechenschaft gezogen, dass der Thronfolger von einem Serben ermordet wurde. Die Schikanen gehen soweit, dass potentiell jeder der Spionage bezichtigt wird:

Ein Pope lag neben mir; sein Mund blutete, und die Zähne waren ihm eingeschlagen. Dann führten sie eine junge Frau mit zwei Kindern herein, und es war schamlos, wie sie mit ihr umgingen. Auch sie schrien sie an: ‚Spion, Spion!‘ Sie, ganz bleich, liebteste die kleinen, braunen Köpfe ihrer Kinder. (CRNJANSKI 1993:11f.)

Diese Ungleichbehandlung von Mitgliedern kleinerer Nationen setzt sich im Militär, d. h. während des Ersten Weltkrieges fort. Auch hier wird von Schlägen und Beschimpfungen berichtet. Dass die Schmähungen und Anpöbelungen dabei von deutsch und ungarisch sprechenden Vorgesetzten artikuliert werden, ist alles andere als Zufall:

Aus einem Loch ruft mir ironisch einer auf ungarisch zu und flucht abscheulich. Rechts von uns kommen wie Ameisen die Schwärme des dreiunddreißigsten Regiments aus den Gräben und stürmen mit schrecklichem Gebrüll, Rufen und Wehklagen. Wir winden uns durch den Stacheldraht. Einer lästert auf deutsch die Mutter und nennt uns Hunde. (CRNJANSKI 1993:22)

Das Regiment, in dem der Protagonist dient, wird höchst abfällig als „Hundsregiment“ (CRNJANSKI 1993:22) bezeichnet. Weitaus weniger blutige und martialische Züge trägt das südöstliche Europa, das JOSEPH ROTH in seinen Reportagen *Reise auf dem westlichen Balkan* zeichnet. Dies ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass ROTH die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg darstellt.

ROTH verfasste diese Texte 1927 für die *FZ* (vgl. LUNZER:156-198).² In dieser Sammlung von Reportagen schreibt er über Albanien, Jugoslawien, über Städte wie Sarajevo, Belgrad und Tirana. Ich greife hier seine Reportage *Blick nach Südslawien* (ROTH 2013a:262-265) und *Wo der Weltkrieg begann* (ROTH 2013b:259-261) heraus. In diesem Text beobachtet ROTH – genauer das berichtende Ich – auf scharfsinnige Weise, in welcher Form sich die diversen kulturellen und historischen Traditionen in diesem Teil Europas sedimentiert

² Über die Entstehungsgeschichte von ROTHS Reportagen sowie die Gründe für ROTHS Reisen auf den Westbalkan informiert ausführlich der oben angeführte Aufsatz von Heinz Lunzer.

haben. Dabei wird die nationale Ebene immer wieder in eine (post-)imperiale Perspektive gerückt. Über Belgrad heißt es:

Man nennt Belgrad das Paris des Balkans. Lippenstifte, Wachsbüsten, Haarschnitte und Damenmoden, die Einrichtung der Kaffeehäuser und der Restaurants, der Geschmack der Hors d'œuvres und der Aperitifs, eine ganz bestimmte Sorglosigkeit in der Atmosphäre des abendlichen Korsos, ein ganz bestimmter Glanz über jenem heiter bewegten Straßenbild, das man ‚Leben und Treiben nennt‘, eine gewisse phosphoreszierende Oberfläche: all das ist Pariser Konvenienz. Es gibt auch eine französische Buchhandlung – allerdings. Aber führte sie nicht den ‚Sourire‘ auf Lager, man könnte von einem geistigen französischen Einfluss überhaupt nicht sprechen. Dekobra, Claude Anet und andere von der französischen Schriftstellersorte, die den literarischen Qualitätsexport Frankreichs bildet und den geistigen Charakter ihres Landes fälscht, während sie es in fernen Gegenden repräsentiert, verleihen ihren jugendlichen Lesern die bekannte pseudofranzösische Haltung, deren Kennzeichen Unbeständigkeit, Nachtleben-Erotik und Kinogalanterie sind. (ROTH 2013a:262)

Für das Verständnis der Semantisierung, d. h. Bewertung des (süd-)östlichen Europas in ROTHs Reportagen über den Westbalkan ist zentral, dass die französischen und damit nationalen Einflüsse westeuropäischer Provenienz auf ehemals imperialen Raum immer stärker sichtbar werden. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass es sich bei all jenem, was als spezifisch französisch wahrgenommen wird, letztlich um literarisch vermittelte Klischees handelt, die aus der Perspektive des Erzähler-Ichs nichts mit Frankreich zu tun haben.

In diesem Kontext ist bezeichnend, dass der Schriftsteller Claude Anet (bürgerlich Jean Schopfer) genannt wird; ein französischer Autor Schweizer Herkunft, der u.a. Romane über russische Frauencharaktere (*Ariane, jeune fille russe*) schrieb.

Im gleichen Atemzug wird aber das Bild eines Polizeistaates, einer Diktatur gezeichnet, die keinerlei Vertrauen zu der eigenen Bevölkerung aufzubringen imstande ist. Den Bewohner*innen selbst werden hingegen keine negativen, sondern, so erscheint es zumindest auf den ersten Blick, positive Eigenschaften zugeschrieben

Indessen ist gerade das südslawische Volk intelligent, aufgeweckt, diszipliniert, politisch selbstständig, kritisch, mit einem hellen, gesunden, ländlichen Verstand begabt, human, heiter, kultiviert, von einer guten, südlichen Sonne gesegnet, ohne nationalistische Vorurteile, ohne jeden religiösen Fanatismus, loyal gegen andere Nationen, Stämme und Rassen. (ROTH 2013a:264)

Zieht man jedoch in Betracht, dass die Südslawen, genauer Jugoslawen, mit „einem hellen, gesunden, ländlichen Verstand“ ausgestattet werden, so zeigt sich, dass das berichtende Ich auf diese Weise neue Stereotype produziert. Mit

der Formulierung „ländliche[r] Verstand“ wird sowohl auf die mangelnde Urbanisierung als auch auf eine gewisse Einfältigkeit der Menschen im Vergleich zu Westeuropa angespielt.

In ROTHS Reportage *Wo der Weltkrieg begann* wird Sarajevo ebenfalls vor der Folie nationaler und imperialer Spuren in den Blick genommen. Sarajevo wird vor diesem Hintergrund, und hier zeigt sich ebenfalls, wie sehr ROTH die Gefühle seiner Leser*innen zu aktivieren sucht, als „[u]nschuldige, aber fluchbeladene Stadt“ und als „[t]raurige Hülle der schauerhaftesten Katastrophe“ (ROTH 2013b:259) dargestellt. Schließlich wird durch das Attentat auf den österreichisch-ungarischen Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand das Ende des Habsburger Reiches, des Osmanischen Reiches und des Russischen Zarenreiches im Zuge des Ersten Weltkriegs endgültig besiegelt. Sarajevo kann für den Erzähler, der nostalgisch auf das untergegangene Habsburgerreich zurückblickt, daher nur auf den ersten Blick eine gewöhnliche Stadt sein:

Es gibt ein Theater, man spielt eine Oper, es gibt ein Museum, es gibt Spitäler, einen Magistrat, Polizisten, alles, was eine Stadt brauchen kann. Eine Stadt! Als wäre Sarajevo eine Stadt wie jede andere! Als hätte in Sarajevo nicht der größte aller Kriege angefangen. (ROTH 2013b:261)

Eine ‚normale‘ Stadt kann Sarajevo für den Erzähler aber vor allem deshalb nicht sein, weil „alle Heldengräber, alle Massengräber, alle Schlachtfelder, alle Giftgase, alle Krüppel, alle Kriegswitwen, alle unbekanntes Soldaten“ (ROTH 2013b:261) in dieser Stadt ihren Ursprung hätten. Sarajevo steht damit metonymisch für die Schrecken und Gräueltaten des Ersten Weltkriegs. Die einzige Konsequenz, die der Erzähler aus diesem Befund zu ziehen vermag, ist die, dass Sarajevo zwar nicht untergehen, aber „allen zum schrecklichen Gedächtnis“ (ROTH 2013b:261) dienen müsse. Die Stadt dürfe nicht zerstört werden, weil sie „gute, liebe, schöne Frauen“ und „wunderbar unschuldige Kinder“ (ROTH 2013b:261) habe. Wie in Belgrad dominieren nicht mehr die imperialen, sondern die französisch-westeuropäischen Einflüsse das Stadtbild. Und ähnlich wie in Belgrad sind sie in Form literarischer Erzeugnisse und Exporte greifbar:

Ein Buchhändler verkauft Papier und Bücher und literarische Zeitschriften – aber mehr zu repräsentativen Zwecken. Ich erstehe bei ihm einen Maupassant (obwohl er schon Dekobra auf Lager hat) für eine Nacht im Zug ohne Schlafwagen. (ROTH 2010b:260)

Der Reisende entscheidet sich hier offenbar bewusst gegen Maurice Dekobra, der eigentlich Maurice Tessier hieß, und kauft ein Buch von Maupassant. Dekobra ist genau wie Anet, auf den in der Reportage *Blick nach Südslawien* verwiesen wurde, ein Repräsentant französischer Unterhaltungsliteratur. Das berichtende

Ich protestiert mit der Ablehnung Dekobras gegen Verbreitung derartiger Literatur. Neben diesem Einfluss französischer Literatur spielen, wie sollte es für Bosnien auch anders sein, osmanische und habsburgische Hinterlassenschaften eine prägende Rolle. Sie haben sowohl in der Sprache, dem Kleidungsstil der Bewohner, aber auch in der Architektur ihren Niederschlag gefunden. Die osmanischen Erbschaften werden jedoch lediglich durch „einen kleinen türkischen Friedhof“ (ROTH 2013b:260) und den „orientalische[n] Bazar“ (ROTH 2013b:260) repräsentiert.

Das Erbe Österreich-Ungarns hingegen hat seine Spuren in Gestalt eines Dienstmanns, der einen „Backenbart“ trägt, sowie „[g]anz alte Männer, wahrscheinlich Notare“ (ROTH 2013b:260) hinterlassen, die „außer Dienst“ (ROTH 2013b:260) sind. Wie sehr die durch sie repräsentierte imperiale Tradition ein Relikt der Vergangenheit ist, wird an der Bemerkung, dass sie „das ärarische Deutsch aus österreichischen Zeiten“ (ROTH 2013b:260) sprechen, sehr deutlich. Und auch die Tatsache, dass der Backenbart des Dienstmanns als Gespenst aus der Doppelmonarchie“ (ROTH 2013b:260) bezeichnet wird, zeigt überdeutlich, wie sehr das Imperiale von nationalen Entwicklungen und Einflüssen überlagert wurde.

Die Komplexität der Raumdarstellungen und -semantisierungen in CRNJANSKIS Roman und ROTHS Reportagen entsteht erst dadurch, dass Nationales und Imperiales auf eine höchst spannungsgeladene Weise zueinander in Beziehung gesetzt werden. Darin liegt letztlich auch das palimpsestartige des südöstlichen und des östlichen Europas in CRNJANSKIS Roman und ROTHS Reportagen über den Westbalkan begründet. (Post-)imperiale Räume, wie sie bei ROTH und CRNJANSKI dargestellt werden, sind weder Orte des friedlichen Miteinanders noch können sie einseitig als Völkerkerker betrachtet und verdammt werden. CRNJANSKIS *Tagebuch* und ROTHS Reportagen entziehen sich derartig eindeutigen Zuschreibungen. Dies stellt die eingangs vorgestellten kulturwissenschaftlichen Thesen in Frage, wonach (post-)imperiale Räume als Modell für ein übernationales Europa – jenseits nationalstaatlicher Egoismen – dienen können. In einem nicht unwesentlichen Punkt ist der kulturwissenschaftlichen Imperien-Forschung indes zuzustimmen.

Weder bei CRNJANSKI noch bei ROTH wird die ethnisch-religiöse Heterogenität imperialer Räume dafür verantwortlich gemacht, dass Imperien zerfallen. Eine Beschreibung (post-)imperialer Räume in der Literatur kommt daher nicht umhin, die vielfältigen Konstellationen zu untersuchen, die sich in der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit historischer Prozesse, auch und besonders in imperial und postimperial geprägten Räumen, niedergeschlagen haben. Nationales und (Post-)Imperiales müssen in diesem Kontext noch viel stärker als aufeinander

bezogene und sich nicht *per se* ausschließende Phänomene gedeutet werden. Und was immer unter ‚national‘ im Einzelnen auch zu verstehen ist, lässt sich die Semantisierung imperialer und postimperialer Räume, jedenfalls mit Blick auf das 19. und 20. Jahrhundert, ohne dessen Berücksichtigung schlechterdings nicht denken und beschreiben.

Literatur

- BOBINAC, MARIJAN / CHOVANEC, JOHANNA (eds.) (2018): *Postimperiale Narrative im zentraleuropäischen Raum*. Tübingen.
- BORODZIEJ, WŁODZIMIERZ / GORNY, MACIEJ (2018): *Der vergessene Weltkrieg. Europas Osten 1912-1923*. Bd 1: *Nationen*. Stuttgart.
- BURBANK, JANE / COOPER, FREDERICK (2010): *Empires in World History*. Princeton.
- CRNJANSKI, MILOŠ (1993): *Dnevnik o Čarnojeviću / Tagebuch über Čarnojević [1921]*. Aus dem Serbischen von Hans Volk. Berlin.
- CSÁKY, MORITZ (2009): *Zentraleuropa im Spannungsfeld kultureller Kommunikationsräume*, In: ULBRECHT, SIEGFRIED / ULBRÉCHTOVA, HELENA (eds.): *Die Ost-West-Problematik in den europäischen Kulturen und Literaturen*. Dresden, 53-75.
- CÁKY, MORITZ (2010): *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien, 36-78.
- GROB, THOMAS / PEVIŠIĆ, BORIS (eds.) (2014): *Erzählte Mobilität im östlichen Europa. (Post-)Imperiale Räume zwischen Erfahrung und Imagination*. Tübingen.
- HIRSCHHAUSEN, ULRIKE VON / LEONHARD, JÖRN (2011): *Empires und Nationalstaaten*. Freiburg.
- HIRSCHHAUSEN, ULRIKE VON / LEONHARD, JÖRN (2012): *Comparing Empires: Encounters and Transfers in the Long Nineteenth Century*. Freiburg.
- KOSSELLECK, REINHART (2015): *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.
- KÜPPER, ACHIM (2010): *Berichte aus der Fremde. Unbehaustheit als Grundmotiv von Joseph Roths Reportagen und Reiseschilderungen*. In: EICHER, THOMAS (ed.): *Joseph Roth und die Reportage*. Heidelberg, 99-125.
- LUNZER, HEINZ (2016): *Joseph Roths Reise nach „Südslawien“ und Albanien im Jahr 1927*. In: PESNEL, STÉPHANE / TUNNER, ERIKA (eds.): *Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren*. Berlin, 156-198.
- MÜLLER-FUNK, WOLFGANG (2012): *Joseph Roth*. Wien.
- MÜNKLER, HERFRIED (2005): *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*. Berlin.

- OROSZ, MAGDOLNA (2018): „Raum“ und Raumdarstellung als Kategorien literarischer (narrativer) Textanalyse. Annäherungen und Fallbeispiele. In: DÁ CZ, ENIKÖ (ed.): *Räumliche Semantisierungen. Raumkonstruktionen in den deutschsprachigen Literaturen aus Zentral- und Südosteuropa im 20. und 21. Jahrhundert*. Regensburg, 7-35.
- OSTERHAMMEL, JÜRGEN (2006): *Imperien im 20. Jahrhundert. Eine Einführung*. In: *Zeit-historische Forschungen / Studies in Contemporary History*. Online-Ausgabe, 3 (2006), H. <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2006/4627> (5.11.2019). Druckausgabe:4-13.
- OSTERHAMMEL, JÜRGEN (2010²): *Imperien*. In: BUDDE, GUNNILA / CONRAD, SEBASTIAN (eds.): *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*. Göttingen, 56-67.
- OSTHUES, JULIAN (2017): *Interkulturelle Metaphern. Überlegungen zu ihrer Theoretisierung am Beispiel des Palimpsests*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8, H. 2:37-52.
- PATEL, KLAUS KIRAN (2008): *Überlegungen zu einer transnationalen Geschichte [2004]*. In: OSTERHAMMEL, JÜRGEN (ed.): *Weltgeschichte. Basistexte*. Stuttgart, 67-89.
- PREVIŠIĆ, BORIS (20014): *Literarische Erinnerungen an das Imperium als Utopie. Die historische Zäsur des Ersten Weltkriegs*. In: GROB, THOMAS / PREVIŠIĆ, BORIS (eds.): *Erzählte Mobilität im östlichen Europa. (Post-)Imperiale Räume zwischen Erfahrung und Imagination*. Tübingen, 25-42.
- ROTH, JOSEPH (2013a): *Blick nach Südslawien [1927]*. In: NÜRNBERGER, HELMUTH (ed.): *Joseph Roth. Ich zeichne das Gesicht der Zeit. Essays, Reportagen, Feuilletons*. Zürich, 262-265.
- ROTH, JOSEPH (2013b): *Wo der Weltkrieg begann [1927]*. In: NÜRNBERGER, HELMUTH (ed.): *Joseph Roth. Ich zeichne das Gesicht der Zeit. Essays, Reportagen, Feuilletons*. Zürich, 259-261.
- SCHLÖGEL, KARL (2003): *Im Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München.
- SUNDHAUSSEN, HOLM (1999): *Europa balcanica. Der Balkan als historischer Raum Europas*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 25, H. 4:638-651.
- SUNDHAUSSEN, HOLM (2007): *Geschichte Serbiens: 19.-21. Jahrhundert*. Wien.
- SÜLTEMAYER-VON LIPS, INGEBORG (2016): „Städte haben viele Gesichter“. *Wieviel Fiktion vertragen Reportage und Feuilleton?* In: PESNEL, STÉPHANE / TUNNER, ERIKA (eds.): *Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren*. Berlin, 31-59
- THER, PHILIPP: *Von Ostmitteleuropa nach Zentraleuropa – Kulturgeschichte als Area Studies*. In: *H-Soz-Kult*, 02.06.2006 www.hsozkult.de/article/id/artikel-739 (5.11.2019).
- TODOROVA, MARIA (2002): *Der Balkan als Analyse-kategorie: Grenzen, Raum, Zeit*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28, H. 3:470-492.
- TODOROVA, MARIA (2003): *Historische Vermächnisse als Analyse-kategorie. Der Fall Südosteuropa*. In: KASER, KARL (ed.): *Europa und die Grenzen im Kopf*. Klagenfurt, 89-111.

TODOROVA, MARIA (2007): *Die Kategorie der Zeit in der Geschichtsschreibung über das östliche Europa. Oscar-Halecki Vorlesung 2003*. Leipzig.

WATTL, LUKAS (2016): *Die „große Vermessenheit, Städte beschreiben zu wollen“*. In: PESNEL, STÉPHANE / TUNNER, ERIKA (eds.): *Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren*. Berlin, 1-30.

KRISTIN EICHHORN

Der revolutionäre Dichter. JOHANNES R. BECHERS ästhetische Rezeption der Russischen Revolution

Der Artikel untersucht die zwei Phasen der ästhetischen Rezeption der Russischen Revolution bei JOHANNES R. BECHER anhand der zwei Fassungen des Dramas *Arbeiter Bauern Soldaten* von 1919 bzw. 1924. In der ersten Phase, BECHERS unmittelbarer Revolutionsbegeisterung, tritt die kommunistische Ideologie an die Seite des expressionistischen Aufbruchspathos, dem sie eine Richtung verleiht. In der zweiten Phase nimmt die Auseinandersetzung mit der Russischen Revolution paradoxerweise stark autobiographische Züge an – obwohl BECHER gleichzeitig das Moment des Kollektivismus argumentativ stärkt.

The Aesthetic Reception of the Russian Revolution in the Works of JOHANNES R. BECHER

The article examines two phases in JOHANNES R. BECHER'S response to the Russian Revolution and its aesthetic consequences, by looking at the two versions of his play *Arbeiter Bauern Soldaten* (Workers Peasants Soldiers; 1919/1924). In the first phase, BECHER expresses his enthusiasm for the revolution and combines communist ideology with the expressionistic pathos of awakening into a new and groundbreaking future. In the second phase, the topic of the Russian Revolution is, paradoxically, more autobiographically shaped, and it is accompanied by stronger arguments in support of collectivism.

Estetyczna recepcja Rewolucji Październikowej u JOHANNESA R. BECHERA

Artykuł analizuje dwie fazy recepcji Rewolucji Październikowej w twórczości JOHANNESA R. BECHERA. Podstawą są dwie wersje dramatu *Arbeiter Bauern Soldaten*, pierwsza z roku 1919, druga z roku 1924. Okres pierwszy charakteryzuje się w światopoglądzie BECHERA rewolucyjnym entuzjazmem. Wówczas ideologii komunistycznej wtóruje charakterystyczny dla ekspresjonizmu patos przebudzenia i przełomu. Kilka lat później można dostrzec, że tematowi Rewolucji Październikowej paradoksalnie towarzyszą konotacje autobiograficzne przy jednoczesnym wzmocnieniu argumentacji na rzecz procesu kolektywizacji.

In gewisser Weise ist JOHANNES R. BECHER *der* deutsche Dichter der Oktoberrevolution. Die wenigsten deutschen Autoren haben „die Revolution so stürmisch begrüßt und weiterzutreiben versucht“ (GW II:572). Schon aus dem Jahr 1917 ist ein handschriftliches „Widmungsblatt an die Russische Revolution“ überliefert, das BECHER auf den 13. Oktober datierte (BECHER 1959:116). Bekannter ist das 1919 erschienene Gedicht „Gruß des deutschen Dichters an die Russische Föderative Sowjet=Republik“, das die Begeisterung BECHERS für die Revolution musterergütig auf den Punkt bringt und deshalb als eines der frühesten Bekenntnisse zu den Ereignissen in Russland gilt (GW II:18f.).¹ Ansonsten ist noch auf das 1931 auf die Bühne gebrachte ‚Epos des sozialistischen Aufbaus‘ *Der Große Plan* hingewiesen worden (vgl. REUS 1978:131-144).

Einerseits geht BECHERS literarische Beschäftigung mit der Oktoberrevolution weit über die genannten Einzeltexte hinaus, auf die das Augenmerk der Forschung bislang gerichtet war.² Andererseits stecken hinter den genannten Werken auch zwei getrennte Rezeptionsphasen, die mit dem politischen Interesse BECHERS korrelieren. Er reagierte zunächst direkt nach den revolutionären Ereignisse 1918/1919 mit einer Reihe von Dichtungen: Vom Ton der subjektiven Liebeslyrik fast überdeckte Spuren der Rezeption finden sich in den *Gedichten um Lotte* (1919), deren Entstehung bis in den Oktober 1917 zurückreicht.³ Der „Gruß des deutschen Dichters“ steht in einem Kontext mehrerer literarischer Arbeiten aus dem Jahr 1919, die sämtlich Bezüge zu den beiden Revolutionen aufweisen – allen voran der Lyrikband *An Alle!*, der das Gedicht enthält (vgl. BECHER 1919). Nach dieser ersten Rezeptionsphase wandte sich BECHER für einige Jahre von der politischen Literatur ab, zugunsten religiöser Einkehr und mystisch inspirierter Dichtung.⁴ Mit dem KPD-Eintritt 1923 änderte sich BECHERS ästhetisches Programm erneut und in radikalerer Weise. Infolge dieses Schritts begann seine zweite Beschäftigung mit der Oktoberrevolution, zu der neben *Der Große Plan* u. a. das Grabgedicht auf Lenin (vgl. BECHER 1924) und der Giftgasroman (*CHCl=CH*)₃As (*Levisite*) oder *Der einzig gerechte Krieg* (1926) gehören (BECHER 1926a).

Beide Phasen lassen sich besonders gut anhand des Dramas *Arbeiter Bauern Soldaten*-nachvollziehen, das BECHER 1919 schrieb und 1924 in überarbeiteter

¹ Vgl. dazu kritisch WALTER (1978:618).

² Am differenziertesten macht noch auf diese Kontexte aufmerksam SCHLENSTEDT (1976:14-52; 113-158).

³ Vgl. dazu SCHLENSTEDT (1976:14ff.).

⁴ Vgl. etwa die Gedichtbände *Ewig im Aufruhr* (1920), *Zion* (1920), *Der Gestorbene* (1921), *Um Gott* (1921), *Verklärung* (1922).

Fassung präsentierte. Die Erkenntnisse, die sich aus diesem Vergleich gewinnen lassen, sind aufschlussreich für die deutsche Rezeption der Russischen Revolution von 1917 als Ganzes. Abgesehen von ihrer Datierung – BECHERS ‚Rückkehr‘ zur Politik erfolgt nicht von ungefähr in einer Zeit, als sich die politischen Gegensätze in der Weimarer Republik zuspitzen⁵ – zeigen sie auf, inwieweit man in Deutschland zu neuen künstlerischen Mitteln greift, für die es in Russland Vorbilder gibt. Vor allem aber lässt sich eine unterschiedlich intensive Auseinandersetzung mit der kommunistischen Lehre beobachten, die in die eine Neufassung des Dichterbegriffs mündet, an dem BECHER entgegen den neusachlichen Tendenzen in seinem Werk weiter festhält (vgl. BECKER 2009:256).

Im ersten Rezeptionsgang fungiert das revolutionäre Moment als reine Konkretisierung des expressionistischen Aufbruchspathos, das den Dichter als kommunistischen Propheten in der Tradition des *poeta vates* versteht. Demgegenüber kommt es Mitte der 1920er Jahre zu einem sehr viel mehr distinkten, autobiographisch fundierten und – im Sinne des Marxismus – stark antibürgerlichen Modell. An die Stelle des abstrakten genialen Individuums, das die Massen anführt, tritt nun die eigene Biographie, die in einem Vorbildcharakter zur Nachahmung aufruft, aber auch als Nachweis des gesellschaftlichen Wandels genutzt wird – was paradoxerweise bedeutet, dass der Ruf nach Kollektivierung zu einer Zunahme an autobiographisch fundierten Texten führt, weil der bürgerliche Schriftsteller seinen Platz in der proletarischen Bewegung erst finden und verteidigen muss.⁶

1. Die erste Phase der Revolutionsrezeption: Arbeiter Bauern Soldaten. Der Aufbruch eines Volkes zu Gott. Ein Festspiel (1919)

Schon in seinem expressionistischen Hauptwerk *Verfall und Triumph* (1914) rief BECHER mehrfach zu einem Ausbruch aus den dekadenten bürgerlichen Verhältnissen des Kaiserreichs (= ‚Verfall‘) auf, ohne dass so recht klar war, welche Gestalt der sich daran anschließende ‚Triumph‘ haben sollte.⁷ Vor diesem Hintergrund erschienen ihm die gesellschaftlichen Ereignisse von 1917/1918 als Bestätigung der expressionistischen Prognose, die gleichzeitig eine inhaltliche

⁵ Zum literarischen Niederschlag im Einzelnen vgl. KIESEL (2017).

⁶ Als eine beliebte Legitimationsstrategie weist man den bürgerlichen Künstlern die Rolle von ‚Geburtshelfern‘ zu, die die ästhetische Produktion des Proletariats in Gang zu setzen helfen (vgl. FÄHNDELS 2010:252).

⁷ Vgl. zu dieser – für den Frühexpressionismus nicht untypischen – Vagheit der entworfenen Utopie BEHRENS (2003:52).

Konkretisierung des erst *ex negativo* entworfenen Zukunftsideals versprechen. Es ist diese ‚Passform‘ der Oktoberrevolution, die BECHERS Identifikation mit Sowjet-Russland initiiert, nicht so sehr eine intellektuelle Durchdringung der marxistischen Lehre, die ihr zugrunde liegt (vgl. GW II:573f.). Auch ist es nicht eigentlich ein politisches Programm, das ihn mit den kommunistischen Ideen sympathisieren lässt, wenngleich sich sozialkritische Themen schon seit 1914 durch sein Werk ziehen.⁸ Er zeigte sich primär von der ästhetischen Aufbruchsstimmung angeregt, die nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland einsetzte, und sah mit der Oktoberrevolution den Zeitpunkt gekommen, sein bisheriges künstlerisches Verfahren zu überdenken und durch ein ‚zeitgemäßeres‘ zu ersetzen.⁹

Besonders augenscheinlich wird der ästhetische Einfluss der Revolutionserfahrung daran, dass BECHER, der bis dahin vor allem als Lyriker und Verfasser von (kurzer) Erzählprosa aufgetreten war, sich 1918/1919 erstmals dem Drama zuwandte. Er befindet sich damit in guter Gesellschaft, denn auch Autoren wie Franz Jung, Erich Mühsam oder Karl August Wittvogel entdeckten das Theater infolge der revolutionären Ereignisse als Instrument, „das ihren aktivistischen, manifestbereiten Ideen in besonderer Weise entspricht“ (NÖSSIG / ROSENBERG / SCHRADER 1980:121). Das früheste von BECHER überlieferte Stück ist das ‚dramatische Gedicht‘ *Ikaros*, das 1919 im von BECHERS Freund Alfred Wolfenstein herausgegebenen Jahrbuch *Erhebung* erschien (GW VIII:5-15).

Intensiver wird die Auseinandersetzung mit der Revolution mit dem Stück *Arbeiter Bauern Soldaten*, bei dem sich BECHER erkennbar von den jüngsten theatralischen Entwicklungen anregen ließ. Nachdem anfangs der traditionalistische Ansatz Max Reinhardts die Berliner Bühnen dominiert hatte, bemühten sich in Deutschland vor allem Karlheinz Martin und Rudolf Leonhard um die Etablierung einer politischen Bühne – zunächst über die Gründung der kurze Zeit später von ihnen wieder verlassenen „Tribüne“, dann über das „Proletarische Theater“, das ebenso heißt wie das spätere, aber davon unabhängige Piscator-

⁸ Entsprechend war es leicht, in den Dichtungen des expressionistischen Jahrzehnts Vorzeichen von BECHERS späterer Entwicklung auszumachen (vgl. HOPSTER 1969:102).

⁹ Aus dieser – nicht zuletzt ästhetischen – Motivation ergeben sich die zahlreichen stilistischen Umbrüche im Gesamtwerk, die BECHER zunächst immer zu überdecken versuchte, bis er sie schließlich im Spätwerk als konstitutives Moment zum Thema machte. Vgl. vor allem das letzte Romanfragment mit dem programmatischen Titel *Wiederanders* (GW XI:435-607).

Unternehmen.¹⁰ Die russischen ästhetischen Entwicklungen im Rahmen von Agitprop und Proletkult waren für die deutschen Künstler „zunächst unter politischen und sozialen Gesichtspunkten ihrer eigenen künstlerischen Existenz“ von Belang und wurden unter dem Postulat eines klaren „Führungsanspruch[s] der Künstler im revolutionären Kampf des Proletariats“ aufgegriffen (NÖSSIG/ROSENBERG/SCHRADER 1980:125). Entsprechend lässt sich in BECHERS *Arbeiter Bauern Soldaten* eine unübersehbare Kontinuität nicht nur zum Expressionismus, sondern auch zum Autorschaftsmodell des *poeta vates* ausmachen, der nun als eine Art kommunistischer Prophet agiert.

Bei der Erstfassung aus dem Jahr 1919 handelt es sich laut Gattungsangabe auf dem Titelblatt um ein ‚Festspiel‘, weshalb sich in der Forschung der Begriff ‚Festspielfassung‘ eingebürgert hat (vgl. HARTUNG 2002:283-292), um die erste Version von der späteren Überarbeitung von 1924 zu unterscheiden, die BECHER als „Entwurf zu einem revolutionären Kampfdrama“ bezeichnet (GW VIII:101). Was gegenüber *Ikaros* (und seinen späteren Dramen aus den 1940er und 1950er Jahren) auffällt, ist das Fehlen individueller Figuren. Stattdessen arbeitet BECHER in *Arbeiter Bauern Soldaten* – wie auch später in *Der Große Plan* – mit „Stimmen“, die hier auf Typen wie „Der Mann“, „Die Frau“ oder „Der Gewaltherr“ verteilt werden (GW VIII:22). Eine nacherzählbare Handlung gibt es nur in Ansätzen; das Stück hat insgesamt eher argumentativen als szenischen Charakter. Nachdem im ersten Teil von „Mann“ und „Frau“ der Aufstand der Unterdrückten gegen ihren Herrn beschworen wird, ruft im mittleren Teil der Gewaltherr seine Truppen zusammen, um sich gegen den Aufstand zur Wehr zu setzen. Die Frau überzeugt zunächst den Gewaltherrn, seine Ämter niederzulegen. Als dieser indes bemerkt, dass er noch Unterstützer hat, befiehlt er, die Frau zu töten, worauf er vom Mob gerichtet wird. Der dritte Teil kehrt zum beschwörenden Ton zurück: Arbeiter, Bauern und Soldaten marschieren einer besseren Zukunft entgegen; der Mann, der seine Funktion erfüllt hat, wirft seine menschliche Gestalt ab und vergeistigt sich wie schon die Frau zur „Stimme [...] im Licht“ (GW VIII:85).

Die Bezüge zu den Revolutionen von 1917/1918 sind, wie leicht zu erkennen ist, äußerst reduziert, weil die wenigen konkreteren Anspielungen auf die Realität durch die alttestamentarische und allegorische Anlage überdeckt werden: Hinter dem Mann und der Frau stehen eigentlich Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, was freilich erst die Kampfdrama-Fassung von 1924 explizit macht. Die

¹⁰ Eigenständige Forschungen zum Unternehmen von Martin und Leonhard gibt es nicht. Siehe daher exemplarisch das Referat im Kontext der Piscator-Bühne bei PATTERSON (1981:113f.).

Festspielfassung hingegen markiert diesen Bezug allein über die alternative Bezeichnung der Frau als „Jüdin“ (GW VIII:48) und die entscheidende Initiatorenrolle, die sie für die Revolution spielt.

Ähnlich unbestimmt reagiert BECHER auch in formaler Hinsicht auf die Revolution. Gerade die der Festspielfassung von *Arbeiter Bauern Soldaten* vorangestellte „Vorbereitung“ (GW VIII:19) macht mit ihrem sprachexperimentellen Duktus mehr als deutlich, wie stark die revolutionären Ereignisse von 1917 und 1918 das expressionistische Aufbruchspathos fortsetzen. Rhetorisch wird sichtbar, dass ein Aufstand des Proletariats gemeint ist, wenn die „Ärmsten [...] von den Bänken“ (GW VIII:19) springen und sich zur Massenbewegung zusammenschließen; diese Passagen gehen indes in den wesentlich vageren Aufrufen unter, die noch kaum eine intellektuelle Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Revolution als solche erkennen lassen:

Mensch schmeiß empor dich! Steig! Entflamm!
Zerdolch dich Mensch! Verreck! Verschlamm!
Beiß! Spritze vor! Granit! Und Krallen!
Einst sollst du stehn! Noch mußt du fallen!
Rott aus! Stirb ab! Ras auf! Feg hin! – –
... *Du*: Märchen-Lamm! Und Hüterin!
Du innerste, die heilige Säule.
Wir noch Verrat, gestopft mit Fäule.
Die Mörder gehen ab wie Schleim.
Doch in *uns* wurzelt Stern. Der keimt.
Die Ärmsten springen von den Bänken.
Jetzt Führer auf! Laß Massen schwenken!
Brennt Barikaden! Plätze knallen.
(GW VIII:19)

Fließend ist schließlich der Übergang von einer religiösen Heilserwartung zur kommunistischen Friedensutopie. Schon in *Verfall und Triumph* schwankt BECHER zwischen einer Beschwörung des christlichen Gottes und der Überlegung, dass Religion als ‚Opium fürs Volk‘ eine Beseitigung sozialer Missstände verhindert, weil sich die Betroffenen mit ihrem Schicksal abgefunden haben (BECHER 1914:32f.). Entsprechend hat BECHER in *An Alle!* kein Problem damit, das „Heer // Der proletarischen Nation“ mit „Gottes Geist“ zu identifizieren und die Gleichheit aller („Und keiner wird da über den anderen schalten!“) sowohl mit dem christlichen Paradies als auch mit dem Entwurf einer nachrevolutionären Gesellschaftsordnung in Verbindung zu bringen (GW II:16).

Darüber hinaus versucht BECHER in formaler Hinsicht, die Berichte über die russischen Theaterentwicklungen mit einem ‚klassischen‘ Theatermodell zu versöhnen, um die Kunst gegenüber der reinen Propaganda zu retten (ANONYMUS 1973). Deswegen verbindet er das Konzept der Aufhebung der Grenze zwischen Zuschauer und Publikum mit der Tradition des Festspiels nach antikem Muster, das das Schauspiel in eine kultische Feier überführt, so wie im Agitprop nach dem Stück gemeinsam die Internationale angestimmt und zur Revolution aufgerufen wird (vgl. INNES 1972:25).

Damit werden Charakteristika der stark rudimentären russischen ‚Stücke‘, die mehr oder weniger aus der Notwendigkeit heraus entstanden waren, nun als ästhetisch motivierte Entscheidungen rezipiert. Hatte das Agitprophtheater etwa „auf den Mangel an dramatischem Spielmaterial“ mit Sprechchören reagiert (REUS 1978:52), greift BECHER das Moment bereits als konstitutiv für das revolutionäre Theater als solches auf und baut es deshalb gezielt in seine ‚Dramenhandlung‘ ein. Durch die Arbeit mit „Stimmen“ anstelle von individuellen Charakteren kommt eine Konstellation zustande, in der einzelne Sprecher Zweifel und Probleme ansprechen, bevor Gegenstimmen eine hoffnungsvollere Alternative in Aussicht stellen. In den meisten Fällen jedoch nutzt BECHER das Mittel des Chors, um den Zusammenschluss Einzelner zu einer gemeinsamen Bewegung deutlich zu machen. Nachdem *ein* Schläfer, *ein* Toter und *ein* stummer Blinder ihre Positionen dargelegt haben, baut sich nach und nach eine Mehrzahl auf („einige der Schläfer“, „einige der Toten“, „einige der stummen Blinden“; GW VIII:26), bis die drei Gruppen als eigene Chöre auftreten (GW VIII:27).¹¹

Das Prinzip des ‚Vom Ich zum Wir‘ bildet auch die entscheidende Grundlage dafür, wie die Festspielfassung von 1919 schließlich das Publikum involviert – ein wichtiges Element im proletarisch-revolutionären Theater, das agitieren und Teil der revolutionären Bewegung sein will (vgl. WOLFF 1985). Der „Aufbruch der Zuschauer“ (GW VIII:95), der auf den zahlreicher anderer Gruppen folgt, die das Drama vorgestellt hat, bildet den Abschluss des dritten Teils und somit gewissermaßen das Ergebnis des Stücks. Wieder kommt erst ein einzelner Zuschauer (als Figur des Stücks) zu Wort, das in ein „Gemurmel unter den Zuschauern“ übergeht (GW VIII:95). Am Ende schließen sich alle Gruppen einschließlich der Zuschauer zum kollektiven Aufruf zusammen, der nun „von allen Seiten“ erschallt: „Auf! Auf! Auf! Ins Land der Verheißung! / Ins Land der Verheißung. Ins heilige Land...“ (GW VIII:99).

¹¹ Dieses Verfahren wird in der Zweitfassung ausgebaut und auf die ‚Titelhelden‘ Arbeiter, Bauern und Soldaten übertragen (vgl. GW VIII:118-120).

Die politische Wirkung des Stücks ergibt sich also in seiner Erstfassung intentional dadurch, dass ein Einzelner seine Stimme erhebt und die Notwendigkeit zum revolutionären Aufbruch verdeutlicht, wie dies auch BECHERS Stück letztendlich tut. Die Relevanz des Dichters ergibt sich dabei aus der Bedeutung, die Lieder und Gesänge für den revolutionären Prozess haben.¹² Erst die Versform ermöglicht jenen Gleichschritt, der für eine Massenbewegung konstitutiv ist; folglich braucht es *Dichter* und nicht nur (Prosa-)Schriftsteller, die die Verse für den politischen Prozess vorgeben. Bei allem postulierten Kollektivismus wird der Massengesang in *Arbeiter Bauern Soldaten* somit performativ aus individuellen Stimmen zusammengesetzt und bedarf der Initialleistung und ‚Führerschaft‘ von Einzelpersonen – Mann und Frau, um die Revolution in Gang zu bringen, indem sie die Stichworte vorgeben, die dann aus dem Munde aller wiedertönen.¹³ Eben aus diesem Grund ist es ausgerechnet der deutsche Dichter, der im *Gruß*-Gedicht das Wort an die Sowjetrepublik richtet und das „heilige Reich“ bzw. das „Paradies“ verkündet, das auf die ‚Zertrümmerung‘ der ‚westliche[n] Demokratien‘ folgen wird (GW II:19).

2. Die zweite Phase der Revolutionsrezeption: Arbeiter Bauern Soldaten. Entwurf zu einem revolutionären Kampfdrama (1924)

Erst die zweite Auseinandersetzung mit dem Kommunismus und der revolutionären Aufgabe der Literatur führt zu einer nachhaltigen Änderung von BECHERS Selbstverständnis als Dichter. Hatte er 1918/1919 versucht, das utopische Potential des Kommunismus mit den Schreibweisen zu verbinden, die er vorher vertreten hatte, markiert der Eintritt in die KPD 1923 einen radikalen Bruch mit dem Frühwerk, indem sich BECHER nun vollständig mit der revolutionären Bewegung identifiziert und seine Rolle in ihr zu bestimmen sucht. Damit verbunden ist zunächst vor allem das Bekenntnis zum Atheismus, das den wesentlichen Ausschlagpunkt für Überarbeitung von *Arbeiter Bauern Soldaten* gibt. In Übereinstimmung mit Lenin betrachtet BECHER nun „den Glauben an Gott“ als „unvereinbar mit der Mitgliedschaft in der revolutionären Partei“ (RYKLIN 2008:13) und zeichnet das Vertrauen auf eine übernatürliche Macht entsprechend der bolschewistischen Weltsicht als Illusion und als gefährliche Krankheit: „Immer

¹² Zur deutschen Perspektive HAGELWEIDE (1968).

¹³ Vgl. vor allem schon das Ende des ersten Teils mit dem „platzende[n] Aufruf des Mannes“, der bezeichnenderweise „Arbeiter Bauern Soldaten!“ lautet (GW VIII:42).

wieder, verstrickt in ein Traum-Dickicht, lechzt du nach Gott... Und diese Seuche, die Gott heißt, sie rafft dich dahin“ (GW VIII:149).

In *Arbeiter Bauern Soldaten* werden entsprechende Elemente folglich in der Überarbeitung „radikal ausgemerzt“ (GW VIII:104). Stattdessen präzisiert BECHER die revolutionäre Absicht seines nunmehr historisch klarer zu verortenden Stücks, dessen Handlung inzwischen nicht mehr die unmittelbare Gegenwart betrifft, sondern eine halbe Dekade zurückblickt. War die Festspielfassung zeitlich nicht konkret zu verorten, setzt die ‚Handlung‘ in der neuen Version im Ersten Weltkrieg ein: „Vier Jahre wohl nun hocken wir schon tief in den Gräben“ (GW VIII:127). Wo im Dramentext von 1919 nur abstrakt von einer Jüdin die Rede ist, in der mit entsprechendem Kontextwissen Rosa Luxemburg als Vorbild zu erkennen ist, fallen jetzt die Namen „Karl, Rosa, Radek“ (GW VIII:141) und der Tod der „Führer“ (GW VIII:138) wird durch die Nennung des Landwehrkanals und durch die Anspielung auf den Kieler Matrosenaufstand historisch eindeutig (GW VIII:137 bzw. 138).

Noch in einer anderen Hinsicht wird BECHER konkreter: Er nutzt das Stück, das von Anfang an die Oktoberrevolution als Vorbild für Deutschland auffasste, 1924 für eine direktere Gegenüberstellung der deutschen und der russischen Verhältnisse, die nach den revolutionären Ereignissen beide vom Kaisertum zur Volksherrschaft übergingen – allerdings auf denkbar unterschiedliche Weise. Mit den Mitteln von Satire und Grotoske prangert BECHER die aus Sicht der KPD häufig kritisierten konterrevolutionären Fehlentwicklungen in der Weimarer Republik an, die sich als demokratisches System nicht mit der Sowjetunion messen kann. Während der *Gruß des deutschen Dichters* 1919 noch die Zuversicht ausdrückt, dass eine Revolution nach russischem Vorbild auch auf deutschem Boden in Kürze erfolgreich sein wird, gibt es nun ein politisches System, das als Scheindemokratie entlarvt werden muss, um die revolutionären Bestrebungen wieder anzufachen, die sie vorübergehend erstickte. Deswegen richtet sich BECHERS Augenmerk nun auf den Kleinbürger, den „deutsche[n] Michel“, der sich in diesem System eingerichtet hat und damit sein Überleben sichert. Dieser deutsche Michel, der „wie angetrunken“ vorübertorkelt, ist eine angesichts des neuen demokratischen Staats politikverdrossen gewordene Gestalt: „Zuviel Parteiinteressen... Ich bin eben nun einmal kerndeutsch, damit soll man es bewenden lassen...“ (GW VIII:146).

Die folgende „Darstellung des ‚Deutschen Pfuhs‘“ (GW VIII:155) bietet eine Fortsetzung dieser grotesken Wiedergabe der Situation in der Weimarer Republik; das Deutschtum, das dort gefeiert wird, widerspricht selbstredend dem Internationalismus der kommunistischen Lehre (vgl. GW VIII:157). Der deutsche

Michel ist bezeichnenderweise nicht nur von der Politik und der Aufforderung, sich selbst eine Meinung zu bilden, überfordert. Indem er sich zum „Mystiker“ erklärt (GW VIII:148), verkörpert er darüber hinaus eine Haltung, die nun im krassen Gegensatz zur Festspielfassung vom Drama konsequent als Irrweg ausgewiesen wird: die Suche nach Rettung in der Religion.

Die überarbeitete Fassung ist aber nicht nur in dieser Weise weltanschaulich ‚korrigiert‘ und zugespitzt. BECHER bringt das Drama auch ästhetisch auf den neuesten Stand. Er ‚kuriert‘ den „von den üblichen expressionistischen Schauerkrämpfen durchschüttelte[n] Sprachkörper“ (GW VIII:104), der nun vor dem Hintergrund von Neuer Sachlichkeit und Dokumentarismus nicht mehr zeitgemäß erscheint, und setzt sich intensiver mit dem proletarischen Theater auseinander, das vor allem dank Erwin Piscator inzwischen stärker auf der deutsche Bühne etabliert ist.¹⁴ Während in der Festspielfassung von 1919 die Übergänge vom expressionistischen zum politischen Theater noch fließend sind, übernimmt BECHER jetzt die Forderung nach einem radikal neuen Ansatz, der konsequent mit dem traditionellen bürgerlichen Kunstverständnis bricht. In *Levisite* weist er die Erwartungen der Leserschaft an einen konventionellen Roman vehement zurück;¹⁵ in seiner „Bemerkung zur Umarbeitung“ zu *Arbeiter Bauern Soldaten* lehnt er es „mit aller Entschiedenheit ab, mit dieser Arbeit auch nur den Versuch gemacht zu haben, ein Drama im herkömmlichen Sinne zu schreiben“ (GW VIII:103).

Neben Musik legt BECHER den Einsatz von Scheinwerfern, Tafeln mit Inschriften und Zwischenbildern fest (GW VIII:155-159), fügt mit nun deutlich erhöhtem programmatischen Bewusstsein eine Reihe von Regieanweisungen zur Aufführungspraxis ein und erläutert seine Vorstellungen von der Inszenierung. So sollen zu Beginn „revolutionäre Flugblätter“ verteilt werden, die Teilnehmer „in Zügen geordnet durch die Stadt anmarschieren, mit Musik, roten Fahnen usw.“; Berufsschauspieler seien „nur insoweit zuzulassen, als sie sich bedingungslos dem Gesamtspiel unterordnen“ (GW VIII:103). Wo Piscator die „Trennungswand zwischen Bühne und Zuschauerraum“ auch bühnentechnisch einreißt (PISCATOR 1968:57), kennt BECHERS Konzept diese Grenzüberschreitung auf der Produktionsebene: Es neutralisiert die Differenz zwischen Künstler und Rezipient zugunsten einer „Gesamtschöpfung“ von Schauspielern und „mitwirkenden Massen“, die

¹⁴ Eine Übersicht der von Piscator inszenierten Stücke findet sich in INNES (1972:219f.).

¹⁵ Vgl. die *Einleitung* in BECHER 1926a:7f.

selbst „mit ihrer Phantasie, mit ihrem Darstellungsvermögen, mit ihrer Spannkraft“ zu beteiligen sind, sodass beide Gruppen „zu einer klassenbewußten organischen Einheit“ zusammenwachsen (GW VIII:103).

Entsprechend baut BECHER in der zweiten Fassung von *Arbeitern Bauern Soldaten* die musikalischen Strukturen, die in der Erstfassung schon angelegt waren, merklich aus. Er arbeitet das Stück so um, dass es mit seinen nunmehr vier Teilen symphonischen Aufbau erhält, und lässt die Einzelstimmen zur gemeinsamen Motivwiederholung in einer Art und Weise zusammenfinden, wie in der Instrumentalmusik Soli einzelne Themen erarbeiten, bevor alle gemeinsam erklingen.¹⁶ Während in der Festspielfassung Prosa und Verse einander recht unsystematisch abwechseln, geht das Gespräch von Mann und Frau nun in dem Moment in die Versform über, in dem sich *beide* aus einem Mund ins Kollektiv eingliedern und im maschinenartigen Takt ‚zu funktionieren‘ haben: „Gib, daß alle Anforderungen, die an mich gestellt werden, ich erfülle. / Daß ich ein gut funktionierendes Glied sei / Im Mechanismus jener riesenhaften Kampfmaschine“ (GW VIII:125f.).

Im Gegensatz zu Piscators Ansatz freilich sind diese Anweisungen nicht auf die Etablierung eines neuen Theaters gerichtet, sondern dienen der Neubestimmung der (eigenen) Rolle als Dichter, deren Persönlichkeit sich nun dem gemeinsamen Kampf unterzuordnen hat.¹⁷ Dabei wird die neue Identität als Ergebnis einer Überwindung eines älteren bürgerlichen Dichtungskonzepts präsentiert, das in den Werken nun immer wieder Thema ist. Die „Gottesseuche“ im Kampfdrama *Arbeiter Bauern Soldaten* wird nicht nur „produziert“ von „Philosophien“ und „religiöse[n] Systeme[n]“ (GW VIII:154), sondern auch von „Dichtern und Denkern“, die „Visionen“ haben und auf die „Normal-Menschen“ achselzuckend herabblicken (GW VIII:158). Der Dichter wird entsprechend dieser Skizze, die sowohl auf das bildungsbürgerliche deutsche Kulturgut als auch auf das Modell einer elitären Kunst etwa eines Stefan George verweist, wie es BECHER selbst noch im Juli 1920 angestrebt hatte,¹⁸ zum Agenten der Konterrevolution (GW VIII:141). Demgegenüber steht das Ideal eines Dichters, der in der Masse aufgeht und – wie BECHER in der Vorrede zum Kampfdrama – nur noch eine anteilige

¹⁶ Dies ist besonders deutlich an der Stelle, als zunächst ein Soldat, ein Bauer und ein Arbeiter auftreten, die dann gemeinsam die wichtigsten Schlagworte ihrer Soli wiederholen: „Für wen? / Warum? / Wozu?... / Genug. / Genug! / Genug!“ (GW VIII:120).

¹⁷ Vgl. zu dieser Position bei Piscator WILLET (1982:18).

¹⁸ Vgl. den Brief an Ludwig Meidner vom 3. Juli 1920 (BECHER 1993:90f.).

Verfasserschaft beansprucht, die er sich mit den „mitwirkenden Massen“ und mit „ihrer Phantasie, mit ihrem Darstellungsvermögen, mit ihrer Spannkraft“ teilt (GW VIII:103).

In dieser Dichtermodellierung kehrt die Gegenüberstellung der zwei ‚demokratischen‘ Systeme wieder, die die Grundanlage des Kampfdramas ausmachen. Der ‚deutsche Dichter‘, der 1919 seinen emphatischen „Gruß“ an „Sowjet=Rußland“ ausgerufen hatte, verkörpert nun den Irrweg religiöser Schwärmerei, der auch die Handlungsunfähigkeit des deutschen Michels, des Kleinbürgertums ausmacht. Dieses Denkmuster muss durch das Bekenntnis zum russischen Modell ersetzt werden, das nun das bürgerliche Element, den Individualismus und den ‚Hang zum Mystischen‘ abwirft, um in der Anonymität der politischen Massenbewegung aufzugehen.

Dabei führt die Unterordnung des Dichters, der nicht mehr als geniales Individuum zu denken ist, das die Massen zum ‚heiligen Land‘ führt, sondern nur als Teil einer größeren Bewegung revolutionäre Kunst hervorbringt, nun ausgerechnet zu einer nachhaltigeren autobiographischen Schwerpunktsetzung. Gerade als der Autor ‚namenlos‘ werden soll, kommen die Gedichte wie authentische Kindheitserinnerungen daher (*Im Schatten der Berge*, 1928) und die Erzähltexte bevölkern sich mit autobiographisch inspirierten Protagonisten. Schon Peter Friedjung in *Levisite* ist eindeutig als Alter Ego BECHERS konzipiert und eröffnet den Reigen autobiographischer Fiktion, den er bis zu seinem Lebensende weiterführt. BECHER erzählt hier die Geschichte eines Bürgerlichen, der – aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekehrt – sich nach und nach von seiner ‚Herkunfts-klasse‘ entfernt und vom deutschnationalen Patrioten zum Kommunisten wird.¹⁹ Ähnlich entwerfen auch die Gedichte aus dem Lyrikband *Maschinenrhythmen* (1926) einen Dichter, der in der Masse aufgeht – aber gerade deshalb umso mehr mit dem Namen des Autors verknüpft ist, weil dieses Konzept ein Überwindungsnarrativ voraussetzt, das diesen Namen explizit aufruft. Dort berichtet das lyrische Ich immer wieder von der eigenen Distanzierung von der religiösen Dichtung, die es vorher gepflegt hatte: „Darum alles / ‚Du‘ ist künftig: Namenlos, – Namenlos auch ist / Dieser Name: Becher Johannes R.“ (BECHER 1926b:95).

Das hat zur Folge, dass die dichterischen Arbeiten BECHERS nicht nur dadurch eine kommunistische Weltrevolution auf deutschem Boden in Gang zu setzen beabsichtigen, indem sie sich thematisch diesen Fragen zuwenden und die Mittel des russischen Massentheaters als Agitation aufgreifen. Viel wichtiger ist, dass sie als Zeugnisse der biographischen Entwicklung ihres Autors fungieren, der

¹⁹ Deshalb lagen psychologische Lektüren der Romane nahe, z. B. ROHRWASSER (1980).

gerade durch seine Überarbeitungspraxis – stets mit entsprechenden programmatischen Vorworten begleitet wird – eine Vorbildfigur abgibt, was über die rein fiktionale Wirkung der literarischen Texte und selbst die starke (potentielle) performativische Komponente der Theaterstücke bei weitem hinausgeht.

Die Aufspaltung der Dichterfigur in den bürgerlichen Visionär einerseits und die „Rote Nachtigall“ (BECHER 1926b:11) andererseits reagiert auf ein persönliches und dann doch wieder verallgemeinerbares Problem. Die „Künstler, die [...] aus dem bürgerlichen Lager stammen und die [...] frei gewählt haben, auf der Seite des revolutionären Proletariats den Entscheidungskampf zwischen Kapital und Arbeit mit auszukämpfen“ (GW VIII:103), haben sich nun von allem zu distanzieren, was mit ihrer Herkunftsklasse zusammenhängt – und das hat vor allem ästhetische Konsequenzen: BECHER, der schon als Expressionist eine gewisse Antibürgerlichkeit kultivierte, macht sich die Klassenkampfrhetorik zu eigen und erzählt die eigene Kindheit und Jugend nun mehrfach als Emanzipation von den Werten der bürgerlichen Herkunftsfamilie, die vor allem der Vater in den Romanen *Levisite* und *Abschied* repräsentiert.²⁰ Der „deutsche Dichter“, der schon 1919 die „Russische Sowjet-Republik“ grüßt und 1924 ein „Heldengedicht vom Heldentum derer, / Die Tag und Nacht, / Nacht und Tag die Parteifragen diskutieren“, schreibt (GW VIII:189), ist nun klar identifizierbar als jener „Becher, Johannes R.“ aus der „Maschinen-Zeit“ (BECHER 1926b:95), weil erst diese Rückführung auf eine konkrete Person den Beweis für die Wirklichkeitsrelevanz erbringt und die Überzeugungskraft der kommunistischen Lehre sichert.

Während die an das Modell des *poeta vates* angelehnte Konzeption von 1919 den Dichter nur als bloßen Verkünder des ‚heiligen Reichs‘ kennt, das die Weltrevolution herbeiführen wird, führt die autobiographische Rückbindung des Dichtermodells ab 1923/1924 zu einer Situation, in der BECHER mit seiner Person für die kommunistische Sache ‚bürgt‘. Der unwahrscheinliche Weg des Bürgerlichen, der sich zum Klassenkampf bekennt, soll Vorbildwirkung für alle Dichter bürgerlicher Herkunft entfalten, die jetzt den Fehler machen, auf der Seite der Wahrheitsverschleierung zu stehen.²¹ Für alle anderen ist er ein Beispiel dafür, dass eine Entwicklung bereits in Gang gekommen und die zunehmende Einsicht auch der bürgerlichen Intellektuellen nicht mehr aufzuhalten

²⁰ Vgl. unter dieser Perspektive vor allem ROHRWASSER (1980).

²¹ Vgl. zu diesem Kontext in *Levisite* WITTMANN (1980:33).

ist. Die Rolle des Dichters JOHANNES R. BECHER ist daher gleichermaßen Aufforderung zum Anschluss an die Bewegung und Exempel dafür, dass sie stattfindet.

Literatur

Anonymus: Proletarisches Theater (17.10.1920). In: MANFRED BRAUNECK (ed.): *Die rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton 1918-1933*. München (=UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher Literaturwissenschaft 127), 92-95.

BECHER, JOHANNES R. (1914): *Verfall und Triumph. Erster Teil: Gedichte*. Berlin.

BECHER, JOHANNES R. (1919): *An Alle! Neue Gedichte*. Berlin-Wilmersdorf.

BECHER, JOHANNES R. (1919): *Gedichte um Lotte*. Leipzig.

BECHER, JOHANNES R. (1920): *Ewig im Aufruhr*. Berlin.

BECHER, JOHANNES R. (1920): *Zion. Gedichte*. München.

BECHER, JOHANNES R. (1921): *Um Gott*. Leipzig.

BECHER, JOHANNES R. (1922): *Verklärung*. Berlin.

BECHER, JOHANNES R. (1924): *Am Grabe Lenins*. Wien.

BECHER, JOHANNES R. (1926a): *(CHCl=CH)₃As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg. Roman*. Wien.

BECHER, JOHANNES R. (1926b): *Maschinenrhythmen*. Berlin.

BECHER, JOHANNES R. (1959): *Widmungsblatt an die russische Revolution 1917 [Faksimile der Handschrift]*. In: *Sinn und Form. Zweites Sonderheft Johannes R. Becher*, 116.

BECHER, JOHANNES R. (1993): *Briefe 1909-1958*, ed. HARDER, ROLF. Berlin / Weimar.

BECKER, SABINA (2009): *Autorschaft vs. Dichtertum. Moderne-Konzepte bei Brecht und Benn*. In: ACHIM AURNHAMMER, WERNER FRICK, GÜNTER SABE (eds.): *Gottfried Benn – Bertolt Brecht. Das Janusgesicht der Moderne*. Würzburg, 255-271.

BEHRENS, ALEXANDER (2003): *Johannes R. Becher*. Köln.

FÄHNDERS, WALTER (2010²): *Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik, 2*. Stuttgart.

HAGELWEIDE, GERT (1968): *Das publizistische Erscheinungsbild des Menschen im kommunistischen Lied. Eine Untersuchung der Liedpublizistik der KPD (1919-1933) und der SED (1945-1960)*. Bremen.

HARTUNG, GÜNTER (2002): *Bechers Festspiel „Arbeiter Bauern Soldaten“ von 1919*. In: HARTUNG, GÜNTER (ed.): *Literatur und Welt. Vorträge*. Leipzig, 283-292.

HOPSTER, NORBERT (1969): *Das Frühwerk Johannes R. Bechers*. Bonn.

INNES, CHRISTOPHER D. (1972): *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama*. Cambridge.

- KIESEL, HELMUTH (2017): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur von 1918 bis 1933*, München (= *Geschichte der deutschen Literatur* 10).
- NÖSSIG, MANFRED / ROSENBERG, JOHANNA / SCHRADER, BÄRBEL (1980): *Literaturdebatten in der Weimarer Republik. Zur Entwicklung des marxistischen literaturtheoretischen Denkens 1918-1933*. Berlin / Weimar.
- PATTERSON, MICHAEL (1981): *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. New York.
- PISCATOR, ERWIN (1968): *Schriften II: Aufsätze, Reden, Gespräche*, ed. HOFFMANN, LUDWIG. Berlin.
- REUS, GUNTER (1978): *Oktoberrevolution und Sowjetrußland auf dem deutschen Theater. Zur Verwendung eines geschichtlichen Motivs im deutschen Schauspiel von 1918 bis zur Gegenwart*. Bonn, 131-144.
- ROHRWASSER, MICHAEL (1980): *Der Weg nach oben. Johannes R. Becher, Politiken des Schreibens*. Basel.
- RYKLIN, MIHAIL K. (2008): *Kommunismus als Religion. Die Intellektuellen und die Oktoberrevolution*. Frankfurt a. M. u.a.
- SCHLENSTEDT, SILVIA (1976): *Wegscheiden. Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918*. Berlin, 14-52, 113-158.
- WALTER, HANS-ALBERT (1978): *Deutsche Exilliteratur 1933-1950. Bd. 1.1: Die Mentalität der Weimardeutschen/Die „Politisierung“ der Intellektuellen*. Stuttgart.
- WILLETT, JOHN (1982): *Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater. Aus dem Englischen von Peter Keller*. Frankfurt a. M. (= Edition Suhrkamp 924).
- WITTMANN, LIVIA Z (1980): „Zur Funktion des Dichters und Intellektuellen im Roman (CHCL = CH₃) *As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg*“. In: *Seminar* 16:26-36.
- WOLFF, HANNELORE (1985): *Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*. Frankfurt a. M. u.a (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften* 23).

INFORMATIONEN und BERICHTE

<http://dx.doi.org/10.18778/2196-8403.2019.08>

„Lethe-Effekte – Forensik des Vergessens“. Interdisziplinäre und internationale Tagung an der Universität Łódź, 9.-11.10.2019

Romane gingen nach Roland Barthes von der Erinnerung aus, entstünden aber erst wirklich, wenn der Autor nicht mehr weiß, woran er sich genau erinnert, wenn er vergisst und die Erinnerung verformt. „In Wirklichkeit ist nicht das Gedächtnis schöpferisch für den Roman, sondern seine Deformation, seine Verformung“, schrieb BARTHES (2016:51) und enthüllte damit das erfinderische und kreative Potenzial des Vergessens im Schaffensprozess. Dieser produktive Aspekt des Vergessens wurde zum roten Faden der interdisziplinären und internationalen Tagung *Lethe-Effekte – Forensik des Vergessens*, welche vom 9. bis 11.10.2019 an der philologischen Fakultät der Universität Łódź stattfand.

Die Veranstalterin Dr. phil. habil. GUDRUN HEIDEMANN knüpfte im Call for Papers an Renate Lachmanns „Memoria-Konzept“ an, das die Wirkungsweise der Erinnerung zwischen „Akkumulation und Löschen [...] Revokation und Veränderung, Tod und Leben“* beschreibt. Ein weiteres Zitat nach Lachmann konkretisierte die mythologische Referenz des Konferenztitels: „Welch großes Glück wäre es doch, sich in die Lethe zu stürzen, um die Erinnerung an alle Religionen und philosophischen Systeme, an alle Kenntnisse, Künste, Poesie spurlos von der Seele wegzuspülen, nackt, wie der erste Mensch, das Ufer zu betreten“. Der mythologische Fluss des Vergessens fungierte also als Ausgangs- und Anknüpfungspunkt

der Vorträge, die sich mit Lethe-Effekten nicht nur im Bereich der Literatur (Prosa, Lyrik, Graphic Novel) beschäftigten, sondern diese auch in anderen Medien (Theater, Film, Fotografie) aufspürten.

In ihrem einführenden Vortrag formulierte die Organisatorin Forschungsfragen, die das thematische Spektrum der Tagung umrissen. HEIDEMANN (Łódź) besprach solche künstlerischen Formen, welche nicht, wie bereits etabliert, Aspekte des Erinnerns hervorheben, sondern sich mit dem Vergessen an sich beschäftigen und mit vergessenen Gegenständen, mit Lücken oder Leerstellen arbeiten. Mitzudenken seien dabei gleichzeitig jene Formen, die dies am wenigsten tun und das Vergessen verdrängen. Als produktive Projektionsflächen, denen das Vergessen inhärent ist und die den erzählerischen Raum zwischen Realität und Fiktion, Vergessenem und Erinnertem öffnen, wurden beispielsweise Aphasie, Verschweigen, Rauschzustände, Traumata, Demenz und Tod genannt. Ebenso sei die Doppeldeutigkeit der Fotografie mit dem Vergessen untrennbar verbunden: Jede Ablichtung geht mit einer Ausblendung einher, wie HEIDEMANN hervorhob. Aufschlussreich war hier ihre Lektüre des Palimpsest-Konzepts, welches die Bruchstellen von Vergessen sowohl im literarischen als auch im öffentlichen Raum offenlegt. Die Metapher des handgeschriebenen Manuskriptes umfasst dabei verschiedenste

Dimensionen – zeitliche, geographische, historische – des In-Vergessenheit-Gerats. Entgegen dem Konferenzmotto „An Ars oblivionalis? Forget it!“ (UMBERTO ECO) wurde gerade nach der Kunst des Vergessens, der Kultur des Vergessens und ebenso nach dem Recht auf Vergessen gefragt.

Prozesse des Auslöschens in der Poesie

IRIS HERMANN (Bamberg) fokussierte mit ihrem Beitrag *Schreiben als Vergessen. Prozeduren der Auslöschung und des Auflösens im poetischen Prozess* die Kehrseite der kumulativen Funktion der Literatur. Es ginge also nicht um das „schreibende [...] „Aufbewahren““, auch nicht um das Sich-Nicht-Erinnern-Können im Schreibverfahren, sondern um das bewusste Auslöschens – eine Art Poetik des Vergessens, die der literarischen Imagination zugrunde liegt und das Schreiben genuin gestaltet. HERMANN konzentrierte sich auf mehrere AutorInnen, deren Texte einerseits durch einen erinnernden Erzählstil geprägt sind, andererseits aber durch das Tilgen konkreter Spuren zustande kommen. Bei Doron Rabinovici zeige sich dies z.B. dadurch, dass er, obwohl er als Schriftsteller der Thematik des Erinnerns an die Shoah verpflichtet bleibe, im Schreibprozess die „wertlose Erinnerung“ zur Diskussion stelle und frage, ob jedes Erinnern wertvoll ist oder was es nützt, sich zu erinnern, wenn der Schuldige die Konsequenzen nicht mehr tragen kann. Auch Samuel Becketts Roman *Molloy* (1951) bildet nach HERMANN einen literarischen Prototyp für eine falsche, unsichere Erinnerung, in der Erinnerungslücken, Leerstellen, Zwischenräume produktiv wirken, obwohl sie keine kontinuierliche, lückenlose Erzählung ermöglichen. Als besonders entdeckungsreich und diskussionsbedürftig zeigte sich in HERMANNs Vortrag der Prozess der Til-

gung konkreter Spuren im Text am Beispiel der Poesie. In Elizabeth Barrett Brownings *Sonette aus dem Portugiesischen* (1850) verblieben in der Übersetzung von Rainer Maria Rilke leer markierte – punktierte oder gestreifte – Stellen, die zwar den Originalinhalt zum Teil wiedergeben, aber durch die Beseitigung alter Spuren den alten Inhalt in ganz neue Kontexte bringe. Ähnliches passiere bei Paul Celan, der durch Wortschöpfungen Erinnerungsspuren im Schreibprozess tilge. Das Vergessen sei also in seinen Neologismen spürbar. Mit den Gedichten Paul Celans arbeitete auch JADWIGA KITA-HUBER (Kraków). In ihrem Vortrag „*Heimgeführt ins Vergessen*“. *Paradoxien des Vergessens in der Lyrik Paul Celans* hob sie die konstitutive Rolle des Vergessens für dessen Poesie hervor. Die Referentin beleuchtete ähnlich wie ihre Vorrednerin „das Vergessen als poet(olog)ische Strategie“, die durch das Schweigen oder Löschen von Zeilen zum Ausdruck komme. Paradoxerweise ist auch im Falle Celans das Sich-Nicht-Mehr-Erinnern-Können eine produktive Technik, die die Erinnerung im Gedicht doch ermöglicht. Als Beispiel für das Zulassen neuer Bedeutungen im zuschreibenden Text wurde das Würfelspiel des lyrischen Ichs erwähnt, welches den weiteren Verlauf des Gedichts dem Würfelwurf anvertraut.

Verformung durch das Lesen aus den Scherben

JOANNA JABLKOWSKA (Łódź) griff in ihrem Vortrag Scherben, Fundstücke und Müll als Auslöser für die mehrfache Deutung des Vergessens auf. Mit dem Titel *Dresden in Berlin vergessen: Rom als Dresden-Projektion bei Durs Grünbein* verortete die Forscherin ihre Thesen auf zwei Ebenen zugleich – jene der literarischen Fiktion

und jene der geopoetischen, räumlichen, die bei Durs Grünbein die literarische Form durchdringe, aber auch getrennt, d.h. in Form des städtischen Palimpsestes nachwirke. Durch das Motiv der Ruinen und des Müllbergs hob JABLKOWSKA nicht den Prozess der Rekonstruktion, sondern jenen der Verschüttung hervor. Nicht die direkte Erinnerung also und auch nicht ein bloßes, zufälliges Vergessen sei Ziel der Tätigkeit des Begrabens. Vielmehr komme hier die absichtliche Verdrängung der Erinnerung zum Tragen. Gleichzeitig jedoch suggeriere die Verschüttung ihre eigene Kehrseite, und zwar das Ausgraben (aus dem Gedächtnis). Die produktive archäologische Metapher erlaubt dem schreibenden Ich – so JABLKOWSKA – wie unter dem Pinsel des Archäologen, alte Bilder wieder zum Vorschein zu bringen und aus ausgegrabene Müll oder einer Fotografie vom Flohmarkt die Erzählung weiterzuweben. Mit dem Statement „Das Archäologische scheidet, das Ausgegrabene muss man wieder neu rekonstruieren“ verdeutlichte JABLKOWSKA, dass dunkle Erinnerungen, Scherben und Lücken im Gedächtnis mit Inhalt gefüllt werden wollen, wodurch sich die Prosa vielmehr dem Vergessen und der Verformung verpflichtet als die (kürzere, knappere) Poesie – je länger die Form der Prosa, desto eher lüge sie. Durch diese Schlussfolgerung unterstützte die Forscherin die Überzeugung Barthes, dass Romane aus Fragmenten und Leerstellen entstehen, während die Lyrik – bei Barthes handelt es sich explizit um das Haiku – vielmehr die Aufzeichnung der Gegenwart darstelle und den Erzählfluss nicht künstlich füllen müsse (BARTHES 2016).

Vergessen im Film / als Film

In einem Panel zum Film konzentrierten sich IRINA GRADINARI (Hagen) und SABINE HÄNSGEN (Zürich / Bochum) auf medial

bedingte Lethe-Effekte. Einerseits ging es hier um die Handlung von filmisch dargestellten Geschichten, deren reale Bezüge in Vergessenheit geraten sind. Andererseits tauchte das Medium ‚Film‘ selbstreflexiv im Film auf, wobei es entweder selbst vergessen werden oder auch andere Medien auf das Abstellgleis verschieben kann. INRINA GRADINARI nahm den sowjetischen Film unter die Lupe. Besonderen Fokus legte sie auf die Frauenfiguren als Allegorie des Vergessens im Kriegsfilm der UdSSR. Die Wissenschaftlerin konfrontierte das Diktat des Erinnerns im Kriegsfilm mit Wissenslücken, Vergessens- und Verdrängungsstrategien, aber auch mit der Illusion der Unmittelbarkeit des filmischen Mediums, z.B. wenn Rückblenden die Erzählung fragmentieren. Die Überlegungen GRADINARIS betrafen den Film *Flügel* (UdSSR, 1966) unter der Regie von Larissa Šepit'ko, die – ungewöhnlich für das Genre des Kriegsfilmes in der Sowjetunion – eine Frau und Kampfpilotin in den Mittelpunkt der Kriegsgeschichte stellte und sie als Erinnerungsfigur positionierte. In diesem Film tauche auch die prototypische Institution der Erinnerung (und des Vergessens) auf, und zwar das Museum. Ein dort hängendes Foto der Kriegsheldin wurde zum Anlass der Diskussion über individuelle und kollektive Erinnerung. Das Thema des russischen Filmes vertiefte SABINE HÄNSGEN, die in ihrem Vortrag *Trümmer des Imperiums. Vergessen und Erinnern in der medialen Reflexion der russischen Revolution* auf zwei Filmproduktionen der 1920er Jahre einging: *Oktober* (1927) von Sergej Ejzenštejn und *Trümmer des Imperiums* (1929) von Friedrich Ermler. Bei Ersterem beschäftigte sich HÄNSGEN mit der Szene des Denkmalsturzes und seiner Fragmentierung durch die filmische Montage. In dieser Szene stürze nicht nur das Gedächtnis – der Wunsch, die repressive Zeiten durch die

Zerstörung der Statue des Zaren zu vergessen, sondern mit diesem Akt konstituiere sich zugleich der Film als neues Medium und zeige sich dabei im Format des Ikonoklasmus. Der zweite Film mit dem deutschen Verleihtitel *Der Mann, der das Gedächtnis verlor* inszeniere die Wiedergewinnung des Gedächtnisses. Das filmische Medium agiere dabei gegen das Vergessen und erlange sogar eine therapeutische Funktion, die die Heilung eines historischen Traumas ermögliche.

Montagecharakter der Erinnerung

CAROLA HILMES (Frankfurt am Main) und KAROLINA SIDOWSKA (Łódź) kehrten, wenn auch unter dem Aspekt der gerade für den Film konstitutiven Montage, zu den Lethe-Effekten in der Literatur zurück. HILMES bot eine neue Lektüre von Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979) an, indem sie das Vergessen in diesem Roman auf zwei Ebenen aufspürte. Auf der Handlungsebene, wo der 74-jährige Rentner Geiser mit seiner beginnenden Demenz zu kämpfen hat, und auf der Metaebene, wo das Vergessen durch den Montagecharakter zum Ausdruck kommt. Der Roman besteht aus einmontierten Fremdtexen – darunter die Bibel, der Duden, Abbildungen, die Frischs Erzählen verdichteten. Sie verbildlichten Geisers Maßnahmen gegen das Vergessen, unterbrechen aber gleichzeitig die Handlung. Die LeserInnen sind (gleichsam als Co-AutorInnen) auf die Spuren angewiesen, die der Autor ihnen legt. Von einer Art gesteuerten Erinnerung, die zugleich auch gesteuertes Vergessen ist, referierte KAROLINA SIDOWSKA in ihrem Beitrag *Vergessen als Befreiung – ein Versuch zum Roman Milan Kunderas*. Die Forscherin beschäftigte sich mit dessen *Buch vom Lachen und vom Vergessen* von 1979, welches schon im Klappentext nahelegt, das seine Form ein Vexierbild aus sieben separaten

Erzählungen, die doch miteinander verknüpft sind, ist. Bindeglied des Romans in kleineren Prosa-Formen sei der politische Hintergrund der ehemaligen Tschechoslowakei und die Geschichtsschreibung, das Verwalten des kollektiven Gedächtnisses des Landes, welches einzelne, individuelle Lebensläufe zu einem polyphonen Narrativ zusammenführe. Auf der Mikroebene sprach SIDOWSKA über die Bedingung der individuellen Gedächtnisse, die nach der Definition Aleida Assmanns als flüchtige und fragmentarische durch das kollektive Gedächtnis ergänzt werden müssen. SIDOWSKA verband somit die fragmentarische Form des Romans mit dem fragmentarischen Gedächtnis des Individuums, das sich in der „Wüste des organisierten Vergessens“ zu formen versucht. Springende Punkte des Beitrags waren die unterschiedlich skizzierten (Um-)Funktionalisierungen des privaten Gedächtnisses, des Sich-Erinnern-Könnens oder der Beeinträchtigung dieser Fertigkeit, der Scham des vergessenden Gedächtnisses und der erwünschten Aufhebung des Bewusstseins im Dienste der Abkoppelung von der Vergangenheit. Die erwähnten Taktiken Kunderas, den Text aus einer lückenhaften Erinnerung zu flicken, bis zur Fähigkeit, mit dem ‚Vergessen des Vergessens‘ literarisch zu operieren, verdeutlichten Praktiken und mögliche Bewertungen des Vergessens. Durch das Zitat „Tamina saß auf dem schwimmenden Fluß und blickte nach hinten“ schaffte SIDOWSKA einen Verbindungspunkt zum Leitmotiv der Tagung – zur Lethe – und spannte so auch einen Bogen zu späteren Vorträgen, die das Wasser ins Zentrum des Erinnerns bzw. Vergessens stellten.

Blauwal der Erinnerung

Abgeschlossen wurde dieser Sitzungstag mit einer Lesung von TANJA MALJARTSCHUK, der Ingeborg-Bachmannpreisträgerin 2018.

Die aus der Ukraine stammende Schriftstellerin, die seit 2011 in Wien lebt, las aus ihrem 2019 in deutscher Übersetzung erschienenem Roman *Blauwal der Erinnerung*, der im ukrainischen Original ‚Vergessenheit‘ (ukr. *Забуття / Zabuttja*, 2016) heißt, sowie aus ihrem ZEIT-Artikel *Eine Totengräberin kann nicht wissen, was Liebe heißt* (2017). MALJARTSCHUKS Roman handelt u.a. von vererbten Traumata des 20. Jahrhunderts, vom Vergessenen in der ukrainischen Geschichte, von historischer Entwurzelung. Literarisch thematisiert MALJARTSCHUK damit die Frage, wie Lethe-Effekte auf der gesellschaftlichen Ebene wirken, wie das kulturelle, aber auch individuelle Gedächtnis funktioniert. Ergänzend zur Lesung führte GUDRUN HEIDEMANN ein Gespräch mit der Autorin. Nach der Bedeutung des Buchtitels gefragt, erklärte MALJARTSCHUK, dass der Blauwal das größte Tier sei und bei ihr als eine Metapher für die Zeit fungiere, weil dieses riesige harmlose Wesen durchs Meer schwimmend alles verschluckt, wie die Zeit, die gemächlich vergeht, alles schluckt.

Vergessen im grafisch-verbale Austausch

Der Frage nach visuellen Metaphern des Vergessens gingen KALINA KUPCZYŃSKA (Łódź) und GUDRUN HEIDEMANN (Łódź) nach. In Anlehnung an ihr Forschungsgebiet *Autobiographie im Comic* stellte KUPCZYŃSKA einen Aspekt im Schaffen der deutschen Comiczeichnerin Anke Feuchtenberger vor. Am Beispiel von Feuchtenbergers *Spaziergängerin* (2012) spürte sie autobiographische Erinnerungsbilder im Comic auf. Dabei zeigte die Referentin, wie Lücken im Gedächtnis mit ihrer künstlerischen Aufarbeitung im Comic als Gegenstände, Tiere und Wasser einhergehen. Der Beitrag verfolgte also das Ziel, eine Art poetischen Bildkatalog zu rekonstruieren, in dem die Lücken in der Erinnerung

der Protagonisten bzw. der Autorin aufgezählt und illustriert werden. So stehe beispielsweise das Bild des stillgelegten Brunnens für die Erinnerung – die Tätigkeit des In-Sich-Selbst-Zurückschauens. Die Funktion des im Vortragstitel KUPCZYŃSKAS angekündigten Wassers – „*Denn Wasser ist Erinnerungsträger*“. Anke Feuchtenbergers *Ostalgie-Vergessenheit* – wurde in Anlehnung an den Konferenztitel durch Lethe präzisiert. Das fließende Wasser archiviere nicht, es ver helfe der Erinnerung zu entfließen – so die Referentin. Mit dem Memoria-Diskurs, der das Vergessen durch die künstlerische Inszenierung in Vordergrund rückt, beschäftigte sich auch GUDRUN HEIDEMANN. Am Beispiel von Graffitielementen bei einer Performance des polnischen Künstlers Rafał Betlejewski konkretisierte die Forscherin, was *grafisch reloaded* sein kann. Sie untersuchte den Zwischenraum zwischen dem, was zuerst kollektiv vergessen wurde und beispielsweise in künstlerischen Arbeiten als Vergessenes zurückgeholt wird. Fokus der Referentin waren Strategien der Autorinnen Agata Baras und Birgit Weyhes, welche das „Vergessen nicht nur verbal, sondern auch graphisch vor Augen führen und [es] damit vergegenwärtigen“. So ging es in HEIDEMANN'S Vortrag um den erzählerischen Schwerpunkt im Comic, der in der Spannung zwischen Text und illustrierten Bruchstücken den Schatten der eigenen Identität konstituiere. Aus Lücken im Gedächtnis sei das Narrativ über die Kriegsschuld eines alten Schlesiens in *Ogród / Der Garten* (2012) von Baras zusammengestellt. Ebenso aktiviere Birgit Weyhe durch Familienfotos der Großeltern ihre Erinnerung und fülle sie mit fiktionalen Mitteln auf – mit „verbalbildliche[n] Erfindungen“. Aus dem familiären Archiv – einer Art Museum, das Dinge speichert und andere verdrängt – erstelle Weyhe ihre kriegsbedingte Fa-

miliengeschichte. Ähnlich wie im Vortrag KUPCZYŃSKAS haben auch im Falle der von HEIDEMANN besprochenen Werke Gegenstände, ‚Accessoires‘ eine konstitutive Bedeutung für die Rekonstruktion des Vergessenen. HEIDEMANN erweiterte das produktive Reservoir um die Medien des 20. Jahrhunderts, die es erlauben die Rückblende zu verbildlichen.

Vergessen auf und außerhalb der Bühne

Auf die Rolle des Theaters beim Aufarbeiten des Vergessenen gingen ARTUR PELKA (Łódź) und MONIKA WAŚIK (Łódź) ein. Ihre Vorträge präsentierten zwei unterschiedliche Praktiken. PELKA beschrieb die Vorführung von Vergessen auf der Theaterbühne, während sich WAŚIK mit dem absichtlich Vergessen, der Verdammung des Andenkens durch die nationalistische Propaganda des Dritten Reiches befasste. PELKA erläuterte den „besondere[n] mnemonisch[en] Status“ des Theaters, welcher wie bei Simonides von Keos durch die Verdopplung des Urbildes im Erzählten das Vergessene mnemotechnisch rekonstruieren lasse. Das Theater fungiere als „Gedächtnisraum“, in dem durch den „Doppelstatus zwischen Textliterarität und Texttheatralität“ sich die allgemeine Interesselosigkeit an historischen Stoffen umkehren ließe und das Vergessene durch Performanz aktualisiert werden könne. Dies sei der Fall in den zwei vom Vortrager besprochenen Theaterstücken: *Transfer!* (2006) – eine Kooperation zwischen dem Breslauer Teatr Współczesny und des Berliner Hebbel-am-Ufer in der Inszenierung von Jan Klata – und *Die letzten Zeugen* (2013) von Doron Rabinovici am Wiener Burgtheater. In beiden dokumentarischen Inszenierungen treten ZeitzeugInnen in der Rolle von „Experten der Geschichte“ gegen die historische

Amnesie auf. Als besonders interessant zeigte sich in beiden Fällen das Zurückgewinnen des Vergessenen. Die einzelnen „fragmentarisch[en] Lebensgeschichten“ wurden beispielhaft für ein kollektives Ganzes der Überlebenden und Betroffenen sowie zu einem Narrativ, das als Resonanz in der zeitgenössischen Gesellschaft wiederholt werde. Auch theatrale Elemente wie die Verwendung unterschiedlicher Nationalsprachen, die entsprechende Kostümierung der DarstellerInnen und Projektionen privater Fotos vervollständigten den Vorgang der Erinnerung an die Gräueltaten der vergangenen politischen Regime. Die Figur der schweigenden schreibenden Frau schlüpfte bei Rabinovici durch ihre deskriptive Tätigkeit in der Rolle des Speichermediums. Andere Symbole der Inszenierung thematisierten das mögliche Wiedervergessen – sei es bei Klata das zerrissene Federbett und die daraus schweigend fallenden Schneeflocken als Sinnbild der Stummheit der eigentlichen Zeugen im Theater, sei es durch die Figur des Dritten, sei es durch die Ambivalenz in der Geschichtsdeutung. MONIKA WAŚIK fokussierte die Institution des Theaters als Mittel des politischen Kampfes im Rahmen der nationalsozialistischen Propaganda von 1933 bis 1945. Thema war das Löschen der deutschen TheaterkünstlerInnen und ihrer Werke aus dem Bewusstsein und Gedächtnis des Publikums. Dies sei sogar in der neutralen Schweiz passiert, deren staatliche Institutionen das aktive Schaffen u.a. durch Zensur der deutschen NonkonformistInnen verhinderten. Für die Schweiz, die eine deutsche Invasion befürchtete, war die aktive Anwesenheit von Flüchtlingen auf ihrem Gebiet (insbesondere nach dem Anschluss Österreichs) nicht vorteilhaft – so die Referentin. Unter den KünstlerInnen sei es zu einem „Kampf um die schweize-

rische Sprachbühne ohne ‚Fremdkörper‘“ gekommen, auch wenn die Schweizer Bühnen ohnehin von der deutschen Dramaturgie und deren RegisseurInnen oder auch österreichischen IntendantInnen dominiert gewesen seien. Die Techniken des Balancierens zwischen „Widerstand und Anpassungsstrategien“ involvierten das Vergessen des eigenen Selbst. Den KünstlerInnen sei es manchmal gelungen unter einem Pseudonym weiterzuarbeiten. Dies sei bei dem Bühnenbildner Carl Meffert oder dem Regisseur Paul Ellmar der Fall gewesen. Letzterer habe trotz Arbeitsverbots im Schauspielhaus Zürich regelmäßig Regie geführt. Seine dreijährige Arbeit bliebe auch in den internen Theaterdokumenten verborgen, erzählte WAŚIK.

Das Abholzen der Bäume und der Erinnerung

Im abschließenden Vortrag kehrte INGA PROBST (Leipzig) zu literarischen Anzeichen des Sich-Nicht-Mehr-Erinnern-Könnens in der Literatur, d.h. im Prosawerk Wolfgang Hilbigs zurück. Laut der Forscherin ist die Vergesslichkeit ein Bindeglied zwischen der Handlungsebene und der formalen Ebene. Die Vergesslichkeit als Charaktereigenschaft seiner Figuren werde in der mangelnden Kohärenz der Texte des Autors reflektiert, also auf der Ebene der Form. Die Abschweifungen der ProtagonistInnen, ihr Mäandern und Suchen nach einem klaren Gedankengang spiegle auf der Textebene den Positionswechsel im Erzählgang wider, vom ‚Er‘ zum ‚Ich‘. Im Falle der Erzählung *Die Kunde von den Bäumen* (1992) werde das Abholzen der Kirschbäume zum

Angelpunkt. Die Suche nach den verlorenen Bäumen führe durch die Erinnerungen aus der Kindheit des erzählerischen Ichs. Da das Gedächtnis versagt, bedient sich der Erzähler weiterer Abfälle – Müll, Asche, Ruinen. Auch Hilbigs poetologisches Vorgehen führe den Autor zuerst in den *Abraum des Vergessens*.

Beendet wurde die Tagung mit der Vorführung des Films *Titos Brille* (2014) von Regina Schilling – nach der gleichnamigen Autobiographie von Adriana Altaras. Anknüpfungspunkt war in der Filmhandlung eine für die das Tagungsthema paradigmatische Situation. Im Film beginnt Altaras in der von ihren Eltern geerbten Wohnung wie in einem Museum in den Tiefen ihrer Erinnerung beinahe forensisch zu graben. Mnemotechnisch, d.h. etwa mithilfe von Alltagsgegenständen, Andenken, Hinterlassenschaften erzählt sie aufs Neue ihre Lebensgeschichte, fördert dabei aber nicht nur Vergessenes hervor, sondern führt auch das Vergessen selbst vor.

Literatur

* Sämtliche Zitate ohne Nachweis stammen aus dem CfP der Veranstalterin oder den Abstracts bzw. Vorträgen der TeilnehmerInnen.

BARTHES, ROLAND (2016): *Die Vorbereitung des Romans*. „Vorlesungen am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980“. Aus dem Französischen von Horst Brühmann, ed. MARTY, ÉRIC. Frankfurt a. M.

Maja Dębska, Łódź

„Joseph Roth unterwegs in Europa“. Tagung an der Universität Łódź, 17.-18.10.2019

Vom 17. bis zum 18.10.2019 fand an der Fakultät für Philologie der Universität Łódź (Wydział Filologiczny UŁ) und im Marek-Edelmann-Dialogzentrum (Centrum Dialogu im. Marka Edelmana) in Łódź eine internationale Tagung zum 125. Geburtstag und 80. Todestag von Joseph Roth (1894-1939) unter dem Titel *Joseph Roth unterwegs in Europa* statt. Organisiert wurde die Tagung von dr hab. ARTUR PEŁKA, am Institut für Germanistik Leiter der Abteilung für Deutschsprachige Medien und Österreichische Kultur, mit finanzieller Unterstützung des Österreichischen Kulturforums Warschau und des Österreichischen Konsulats in Łódź. Die Themen der Tagung zeichneten sich durch Aktualität und Vielfältigkeit aus, sie betrafen die Auseinandersetzung mit jüdischer Identität und (Anti-)Faschismus sowie damit verbundenen editorischen Überlegungen, Roths Beschäftigung mit Phänomenen der Moderne (etwa dem Medium ‚Film‘ oder der Großstadt), Roths Biographie und nicht zuletzt die ihn auszeichnende Mobilität und rege Reisetätigkeit. Dadurch taten sich interessante und spannende Verbindungslinien zwischen editionsphilologischen, biographischen und literaturwissenschaftlichen Ansätzen der Roth-Forschung auf, die sich gegenseitig informierten und die Grenzen ihrer Methodik in fruchtbarer Weise überschritten.

Joseph Roth war Europäer. Er lebte und wirkte in Deutschland, Frankreich und Österreich, wuchs in Galizien auf und unternahm Reisen durch Polen, Jugoslawien, Albanien, Italien und Russland. Diese ständige Bewegung bildet sich nicht nur in seinen Feuilletons und Berichten ab, sie durchzieht ebenso seine Romane und No-

vellen und weist ihn als einen Schriftsteller aus, der sich zeitlebens für trans- und internationale Phänomene interessierte. Die Tagungsbeiträge trugen diesem Umstand Rechnung, indem sie ein mannigfaltiges Bild eines Schriftstellers zeichneten, der sich in seinem Werk mit Phänomenen beschäftigte, die sich in ihrer Komplexität nicht in ein nationales Korsett zwängen ließen, sondern der Perspektive eines „ewig Wandernden“ (IRIS HERMANN) bedurften.

Identifikationsstrategien: Jüdische Identität, Humanität und Geschichte

HEINZ LUNZER (Wien) eröffnete die Tagung mit dem Beitrag *Gründe für eine neue Edition der Schriften Joseph Roths mit Beispielen zur Evaluierung von persönlich gefärbten Quellen*, worin er ein Projekt vorstellte, das er eine „Wahnsinnsidee, die schwer zu realisieren, aber dringend notwendig ist“ nannte: die Herausgabe einer neuen, historisch-kritischen Edition der Texte Joseph Roths. In Hinblick auf zu erwartende Einwände, dass das Werk Roths längst in seiner Gesamtheit vorläge, legte er anhand einprägsamer Beispiele dar, dass die vorhandenen Werkausgaben nicht nur äußerst fehlerhaft, sondern darüber hinaus nicht oder bescheiden kommentiert sind. Eine Be- und Überarbeitung anhand der Originalhandschriften und Frakturausgaben, die Erstellung neuer und ausführlicher Kommentare und eine bessere Einteilung nach einzelnen Jahren in sinnvollen Reihen würden der Forschung jene Grundlagen bereitstellen, die sie dringend benötigt. Zuletzt gab LUNZER am Beispiel von Roths letztem Wien-Aufenthalt im Frühling 1938 einen Einblick in die Probleme, die sich derzeit in Bezug auf persönlich gefärbte

Quellen ergeben, die mit einer neuen Edition auch neue Lösungsansätze erfahren würden.

Voller Zustimmung für die Idee einer exakten Neuedition der Roth'schen Texte zeigte sich ARMIN EIDHERR (Salzburg), der über die *Judaika und jüdische Identität in Joseph Roths Werk vor dem Hintergrund der editionsphilologischen Debatten* sprach. Die Problematik der Editionsfrage schlage sich auch in der Darstellung jüdischer Identität bei Roth nieder, die wegen (teilweise massiven) Eingriffen in das Werk häufig untergraben würde. Berichtigungen seien oft an Stellen vorgenommen worden, die nicht fehlerhaft waren, sondern wo vielmehr ein Unverständnis gegenüber den Texten Roths seitens der Verlage vorherrschte. An eindeutigen Textpassagen zeigte EIDHERR, dass aufgrund einer Lesart, welche die jüdische Identität als maßgeblichen Faktor in der Roth'schen Textgenese ausklammerte, bestimmte Stellen als Fehler gelesen werden mussten, da sie sonst wenig Sinn ergäben. Eine solche Editionsphilologie, die die Möglichkeiten einer zugrundeliegenden jüdischen Identität ignoriert, lasse bestimmte Lesarten nicht zu und verenge den Interpretationsspielraum für die Lesenden, weshalb EIDHERR nachdrücklich für HEINZ LUNZERS Idee einer historisch-kritischen Neuausgabe plädierte.

Auch IRIS HERMANN (Bamberg) unterstrich die zentrale Rolle, welche die jüdische Identität nicht nur in der Biographie Roths, sondern ebenfalls in seinen Texten spiele. In ihrem Beitrag zu *Joseph Roth: Der Jude auf Wanderschaft* wies sie darüber hinaus auch auf das Schreiben über das Fremdsein hin, welches für Roth als Schriftsteller zum Charakteristikum wurde. An Roths Essay *Juden auf Wanderschaft* (1923) und seinem Roman *Hiob* (1930) beleuchtete HERMANN, wie Roth seine „Liebe zum Ostjudentum“ betonte. Anders als etwa

Alfred Döblin, der als Außenstehender berichtet, erzähle Roth aus einer empathischen und positiven Innenposition und schließe an diese Schilderung eine Kritik an einem westlichen Judentum an, das die Glaubensbrüder im Osten unter dem Postulat der Rückständigkeit beäuge. Das Motiv des wandernden Juden biete solcherart die Möglichkeit einer Identifikation mit dem Leid des verfolgten und vertriebenen Juden, beziehe aber auch Roths eigene Umtriebigkeit ein. Zum Schluss skizzierte HERMANN in einleuchtender und konziser Weise interessante intertextuelle Verbindungen zwischen Jenny Erpenbecks *Aller Tage Abend* (2012) und Roths *Hiob* und veranschaulichte so die Aktualität der Roth'schen Themen und seiner literarischen Herangehensweisen.

Roths literarisches Mitgefühl und Einfühlungsvermögen betonte auch ANETA JACHIMOWICZ (Olsztyn) in Bezug auf dessen Roman *Die hundert Tage* (1936). Nachdem sie allgemein über deutschsprachige Napoleon-Romane der Zwischenkriegszeit und spezifischer über Benito Mussolinis und Giovacchino Forzanos historisches Napoleon-Drama *Campo di maggio* (1930) gesprochen hatte, kontrastierte sie Roths Roman mit dem Drama von Mussolini und Forzano und kam auch auf die Popularität des Letzteren im Vergleich zu Ersterem zu sprechen (ein Phänomen, von dem auch RAINER-JOACHIM SIEGEL in seinem Vortrag zu Roth und dem Medium ‚Film‘ berichtete). Wenngleich beide Texte das Mitgefühl verbindet, das Napoleon in ihnen entgegenschlägt, unterscheide sich die Darstellung des französischen Kaisers bei Roth von der Mussolinischen durch einen dezidiert humanistischen, das Menschliche betonenden Zugang, der Napoleon mit Schwächen und auch in Reue zeige. Bei Mussolini hingegen verweise der Text auf eine neue Zukunft der Führer(-figuren).

Für die Zeitgenossen und Zeitgenossinnen jedoch sei Roths Darstellungsweise irriterend gewesen, da sie, wie JACHIMOWICZ unterstreicht, nicht – wie erwartet – antifaschistisch, sondern menschlich, mitfühlend und nicht ausreichend allegorisch ausfiel.

JACHIMOWICZ' Befund teilt auch HANS RICHARD BRITTNACHER (Berlin), der in seinem Beitrag über *Trägerische Märchen* – *Joseph Roths letzte Geschichten* ausführte, dass „das Erzählen in Roths letzten Werken einmal noch seine versöhnliche Kraft vor dem Hintergrund einer sich verfinsternden Welt ausspielen soll.“ Dieser Ansatz und die extensive ambivalente Codierung seiner Texte verschleiert nach BRITTNACHER Roths avantgardistische Formen, die sich etwa in den von ihm gewählten düsteren erzählten Orten und Räumen der Liminalität und des Semi-Mondänen zeigen. An drei Beispielen veranschaulichte BRITTNACHER Roths Festhalten an den elementaren Formen der Beichte (*Beichte eines Mörders*, 1936), der Legende (*Die Legende vom Heiligen Trinker*, 1939) und des Märchens (*Die Geschichte von der 1002. Nacht*, 1939). Dabei unterliefen alle drei Texte die titelgebenden Formen, da der Optimismus des traditionellen Märchens und des trostspendenden Erzählens angesichts einer sinnlos gewordenen und unglücklichen Gegenwart nicht mehr eingehalten werden könne. So bleibe am Ende nur die Stimmung dieser Textformen zurück – während sich zeige, dass zu einer solchen Stimmung kein Anlass mehr bestehe (oder nicht mehr bestehen könne).

Nationalsozialismus und Phänomene der Moderne: Film und Großstadt

KONSTANZE FLIEDL (Wien) sprach über *Roth und die Braunen – Zu den Reportagen über die Völkisch-Nationalen* und analysierte so wie HANS RICHARD BRITTNACHER Roths Versuche, einer mehr und mehr von Hass geprägten Zeit literarisch beizukom-

men. Fliedl beschrieb dabei drei Phasen, die sich bei der Kritik Roths an der nationalsozialistischen Ideologie und Praxis erkennen ließen. Während Roth sich in seinen frühen Feuilletons der physiognomischen Methode bediene, mittels welcher er die Vertreter völkisch-nationaler Politik ins Lächerliche zu ziehen versuche, komme es spätestens ab *Das Spinnennetz* (1923) bei ihm zu einer literarischen Beschreibung psychologischer Innensicht. Damit verlasse Roth die Sphären eines hilflosen Antifaschismus, der sich mit der Physiognomie derselben Methode wie die Nationalsozialisten bediene und dabei unterliegen müsse, da letztere diesen Ansatz systematischer, skrupelloser und ausgefeilter verfolgten. Mit der Strategie der Psychologisierung komme Roth in *Das Spinnennetz* und in anderen Berichten und Romanen zur Beschreibung von Erich Fromms Begriff *autoritärer Charaktere* avant la lettre. In einer letzten Phase überlagere sich die psychologische Innensicht mit dem Religiösen und dem Metaphysischen. Wenngleich Roth weiterhin satirisch-polemisch argumentiere, erscheine ihm der Nationalsozialismus dennoch als diabolisch und immer mehr als das Böse schlechthin. In Anlehnung an Max Picards *Das Menschengesicht* (1929) bekämen Roths Erklärungsversuche zunehmend eschatologischen Charakter. Roths späte Texte scheinen davon auszugehen, dass es etwas Gutes geben muss, wo es so Böses gibt. Auf diese Weise kommt Roth, so Fliedl, „zu einer Art Gottesbeweis über das Böse.“

Einen ähnlichen Schwenk vom Satirischen ins Moralische konstatierte RAINER-JOACHIM SIEGEL (Leipzig) in Bezug auf Roths Texte zum Film. In seinem Beitrag zu „*Drei Sensationen, zwei Katastrophen*“: *Joseph Roth und der Film*, dessen Titel sich auf eine Textausgabe von Roths Kino-Feuilletons (PESCHINA / SIEGEL 2014) bezieht, stellte

SIEGEL Roths Beiträge zum Film und deren Verbindungslinien vor. Roth habe um die Tragweite des Mediums gewusst, um dessen Propagandamöglichkeiten und andere Spezifika. Während Roth sich zunächst in satirischer Weise mit dem Medium ‚Film‘, den Filmschaffenden und den Filmhandlungen auseinandergesetzt habe und ihm in seinen Feuilletons das Publikum wichtiger als der Film zu sein scheine, stehe das Kino später in seinen Roman „oft als Sinnbild der Bedrohung und Verführung, gleichsam eine potenzierte Theaterwelt, in der Unmoral und Sittenlosigkeit herrschen“. Dennoch bemühte Roth selbst sich SIEGEL zufolge um die Verfilmung seiner Texte, allerdings sei es zu seinen Lebzeiten bei einer einzigen Adaption (*Sins of Man*, 1936 nach *Hiob*) geblieben.

Die neuen Medien stoßen auch eine neue Auseinandersetzung über den Körper in der Stadt an, ein zentrales Phänomen der Literatur der 1920er und 30er-Jahre. Roth nahm sich dieses Themas an, was KATARZYNA JAŚTAL (Kraków) in ihrem Beitrag über *(De)formierte Körper in den Stadtfeuilletons Joseph Roths* interessierte. Im Fokus lagen dabei Texte Roths über Werbung, in welchen er sowohl den männlichen als auch den weiblichen Körper beschrieb, allerdings unter unterschiedlichen Vorzeichen und mit differenzierter Betrachtung. Einen wichtigen Bezugspunkt bilde dabei die schon von KONSTANZE FLIEDL erwähnte Schrift Max Picards *Das Menschengesicht*, in welcher der Autor die Auflösung der menschlichen Ebenbildlichkeit Gottes beklagt. Wie JAŚTAL hervorhob, situierte Roth sich bei seinen Körperbeschreibungen in einem zeitgenössischen Diskurs, indem er etwa in Bezug auf den weiblichen Körper die „Fragmentierung und Sexualisierung des Körpers als Ware“ in der Werbung kritisierte und mit typischen Oppositionen (wie

etwa Natur/Kultur oder einst/heute) arbeitete. Dabei waren es keineswegs reaktionäre Anliegen, die Roth antrieben, vielmehr waren es „gefühlsozialistische Tendenzen“, wie JAŚTAL betont, es ging Roth um „die Verteidigung des menschlichen Körpers vor dessen obszöner Verdinglichung.“

Biographie und Bewegung

VICTORIA LUNZER-TALOS (Wien) und MARIA KŁAŃSKA (Kraków) informierten in ihren Vorträgen über neue Erkenntnisse zur Biographie Joseph Roths. LUNZER-TALOS sprach über die Verbindung von *Joseph Roth und Helene von Szajnocha-Schenk*, KŁAŃSKA über *Joseph Roth in den Augen seines Freundes Soma Morgenstern*. Die Tagungsteilnehmenden konnten so Einblicke darin gewinnen, welchen Stellenwert diese zwei zentralen und fruchtbaren Freundschaften nicht nur im Leben, sondern auch im Werk Roths spielten. Die freundschaftliche Beziehung Roths zu Helene Szajnocha-Schenk (1864-1946) sei für ihn zeitlebens von Bedeutung gewesen, häufig habe sie in Briefen schon früh von Roths Projekten erfahren und sei ihm eine wichtige Kritikerin, Fürsprecherin und darüber hinaus auch in privaten Fragen eine wesentliche Bezugsperson gewesen. Eine ebenso zentrale Stellung in Roths Leben habe sein Freund Soma Morgenstern (1890-1976) eingenommen. Wie KŁAŃSKA ausführte, ist Morgensterns eigener Lebensweg eng mit jenem Roths verknüpft, was sich auch in Morgensterns Biographie über Roth (MORGENSTERN 1994) zeigt, die, so KŁAŃSKA, „zugleich eine Autobiographie Morgensterns ist.“ Beide Tagungsbeiträge legten interessante persönliche Details vor, die sowohl Aufschlüsse über Roths Leben als auch über sein Schreiben und die von ihm gewählten schriftstellerischen Themen geben können.

Die Verknüpfung von Biographie und Werk, von Reise und Leben und von Bewegung und Schreiben bei Joseph Roth strich auch JOANNA JABŁKOWSKA (Łódź) in ihrem Beitrag hervor. Sie sprach über die Verbindungslinien zwischen Roths Roman *Hotel Savoy* (1924) und der Stadt Łódź und wies auf den Umstand hin, dass Łódź (wo ein gleichnamiges Hotel bis heute steht) dem Roman als eine Vorlage diene, die Roth – Schriftsteller, der er war – literarisch frei bearbeitet hätte. Geographische Überschneidungsmerkmale seien genauso wenig zu übersehen wie die Tatsache, dass Roth sich bei der Beschreibung jener Stadt, die das Hotel Savoy beheimatet, in einen zeitgenössischen Łódź-Diskurs eingeschrieben habe. Wenn er auf eine von industriellen Spuren brutal geprägte Stadt mit einem ständig bedeckten Himmel verweist, mit grauen Farbtönen und schlechter Luftqualität ausgestattet, dann sei die

Nähe zu anderen zeitgenössischen Łódź-Beschreibungen unverkennbar.

Joseph Roth war jemand, das zeigte diese Tagung in aller Klarheit, der sich in Europa ebenso frei bewegte, wie er es in den literarischen Diskursen tat, und der aus dieser Bewegung Einfühlungsvermögen, Mitgefühl und eine literarische Schärfe schöpfte, die uns auch 80 Jahre nach seinem Ableben fasziniert und beschäftigt.

Literatur

MORGENSTERN, SOMA (1994): *Joseph Roths Flucht und Ende. Erinnerungen*. ed. SCHULTE, INGOLF. Lüneburg.

ROTH, JOSEPH (2014): *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos*. PESCHINA, HELMUT / SIEGEL, RAINER-JOACHIM (eds.). Göttingen.

Christian Poik, Łódź

REZENSIONEN

<http://dx.doi.org/10.18778/2196-8403.2019.09>

VECCHIATO, DANIELE (ED.) (2019): *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein* [Strophen für übermorgen. Leseefade durch die Werke von Durs Grünbein]. Milano – Udine: Mimesis. 226 S.

Der 2019 beim italienischen Mimesis-Verlag erschienene Sammelband mit dem Titel *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein* [Strophen für übermorgen. Leseefade durch die Werke von Durs Grünbein – Übersetzung: ETK] leistet einen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem inzwischen umfangreichen und facettenreichen Œuvre dieses Schriftstellers. Die vom italienischen Germanisten DANIELE VECCHIATO herausgegebene Publikation ist Ergebnis eines langjährigen Projekts, das bereits im Jahre 2008 gestartet wurde. Ein wichtiger Bestandteil des Projekts bildete die 2009 in Venedig stattgefundene Tagung zum Thema: *I figli dell' esilio. Versi per dopodomani* [Kinder des Exils. Strophen für übermorgen – Übersetzung: ETK], aus welcher wichtige Impulse für die spätere Auseinandersetzung mit den Grünbeinischen Werken hervorgingen, wovon die in den folgenden Jahren entstandenen, im Band veröffentlichten Beiträge zeugen. Durs Grünbein wurde nach der Wende von 1989 mit vielen Literaturpreisen ausgezeichnet, allen voran mit dem Büchner-Preis, welchen der Literat 1995 bekam. Die zahlreichen wohlwollenden Rezensionen seiner Werke wie auch Lob seitens der Literaturkritik und AutorInnen des

deutschen Feuilletons mögen, so der Herausgeber des Sammelbandes, als Ausdruck dessen gedeutet werden, dass es in der gesamtdeutschen kulturellen Nachwendewirklichkeit einen starken Wunsch danach gab, unter den Literaten der jüngeren Generation einen gesamtdeutschen Repräsentanten auszumachen (vgl. S. 9). Der 1962 in Dresden geborene und dort aufgewachsene Grünbein schien gut dazu geeignet zu sein, dieser Erwartung gerecht zu werden. Von der Literaturkritik wurde er als „Götterlieblich“ (SEIBT 1994), „Beobachter und Kommentator des Lebens“ (GROMBACHER 2017) oder „die erste authentische Stimme der neuen Republik“ (SCHIRRMACHER 1995) bezeichnet.

Die Werke von Grünbein gehören heute zum Lektürekanon, und dies nicht nur für die Inland-, sondern auch für die Auslandsgermanistik. Seine Lyrik und Prosa finden auch in Italien ein breites Lesepublikum, nicht zuletzt dadurch, dass der Autor in Italien seinen zweiten Wohnsitz besitzt und bestimmte Aspekte des dortigen (Kultur)Alltags in seine Gedichte und Prosatexte einfließen. Der Sammelband stellt somit einen Versuch dar, die neuesten Tendenzen in der (überwiegend italienischen) Literaturforschung zu Durs Grünbein zusammenzufassen. Er wurde thematisch in

drei Teile gegliedert, welche die thematischen Schwerpunkte der in den einzelnen Beiträgen des Bandes behandelten Werke widerspiegeln.

Eröffnet wird der Band mit dem Prosatext *Ouverture a posteriori [Ouvertüre im Nachhinein]* von Durs Grünbein, aus dem Deutschen von ANNA MARIA CARPI übersetzt. Darauf folgen die Beiträge des ersten Teils, in welchem über ‚Körper und Geschichte‘ als wichtige Themenbereiche Grünbeinscher Literatur reflektiert wird. ITALO TESTA setzt sich in seinem Text mit den frühesten Werken des Schriftstellers auseinander. Indem er ausgewählte Gedichte aus den Lyrikbänden *Grauzone Morgens* (1988), *Schädelbasislektion* (1991), *Falten und Fallen* (1994) und Aufsätze aus den Jahren 1989-1995 untersucht, liefert er zahlreiche Beispiele für die Richtigkeit seiner These, laut welcher die im Titel des Aufsatzes zitierte Sentenz von Horaz „nos numerus sumus et fruges consumere nati“ zum Leitmotiv der frühen Grünbeinschen Poetik erklärt werden könnte (vgl. S. 31). Anhand von zahlreichen Zitaten verfolgt der Autor die Reflexionen des Schriftstellers zum komplizierten und vielschichtigen Verhältnis zwischen *physis* und *lingua*, also der breit verstandenen menschlichen Natur und der Fähigkeit des Menschen, sich mittels Sprache mitzuteilen. DANIELE VECCHIATO richtet dagegen seine Aufmerksamkeit auf jene Werke von Grünbein, die durch Erfahrungen und Erlebnisse inspiriert wurden, welche der Schriftsteller in der DDR machte. Sein Anliegen ist zu veranschaulichen, dass die Sozialisation in der DDR einen wesentlichen Einfluss auf Grünbeins Poetik ausübt, und Grund dafür ist, dass der Schriftsteller in erster Linie als ein DDR-Autor definiert wird (vgl. 45). Im Beitrag wird die Herangehensweise des Schriftstellers an diesen Aspekt seiner Biographie, aber gleichzeitig auch der

deutschen Geschichte untersucht. Es werden auch einige in diesem Zusammenhang wichtige Motive der untersuchten Gedichte und Prosatexte genauer betrachtet, wie der menschliche Körper als Opfer der Ideologie, Grünbeins Vision der historischen Prozesse und nicht zuletzt Dresden als eine Stadt, die bei Grünbein als *pars pro toto* für den real existierenden Sozialismus fungiert. Dresden mit seiner facettenreichen Geschichte steht auch im Zentrum des Beitrags von ANNE FUCHS. Anhand ausgewählter Gedichte aus dem Gedichtband *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* (2005) werden der mal nostalgische, mal ironische Ton dieser Lyrik hervorgehoben und die den Lyrikzyklus dominierenden Fragen behandelt wie zum einen Grünbeins kritische Auseinandersetzung mit der Erinnerungskultur und zum anderen seine Reflexionen zum generationenübergreifenden Dialog über das Vergangene. ERNST OSTERKAMP widmet seinen Beitrag dem 1999 im Gedichtband *Nach den Sattiren* erschienenen Gedicht *Memorandum*, in welchem Grünbein seine Überlegungen zur Rolle der Poesie im post-utopischen Zeitalter zum Ausdruck bringt. Nach einer ausführlichen strukturellen und inhaltlichen Analyse des Gedichts (vgl. S. 61-66) werden zahlreiche intertextuelle Bezüge erörtert, was dem Autor dazu dient, die anfangs gestellte Frage danach zu beantworten, worin laut Grünbein die schwierige Rolle und die Möglichkeiten der Dichtung gegenwärtig bestehen.

Im zweiten Teil des Bandes wurden sowohl jene Beiträge zusammengestellt, die auf eine philosophische Dimension der Literatur von Grünbein hinweisen, als auch solche, die sich mit den Themenkomplexen ‚Zeit‘ und ‚Kunst‘ befassen. Dieser Teil wird mit dem Text von MICHELE VANGHI eröffnet. Der Autor versucht den Gründen nachzugehen, die Grünbein dazu brachten, sich mit

der cartesianischen Philosophie auseinanderzusetzen. Indem er die diesem Themenkomplex gewidmeten Werke (das Poem *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland* und Prosatexte aus dem Band *Der cartesianische Taucher. Drei Meditationen*) untersucht, schildert er die von Grünbein vorgeschlagene neue Auslegungsart der Cartesianischen Philosophie und die sich aus dieser interpretativen Strategie erschließende Intention des Schriftstellers, der Poesie einen festen Platz (und Stimmrecht) im philosophischen Diskurs zurückzugeben (vgl. S. 105). ALBERT MEIER befasst sich dagegen mit Grünbeins autobiographisch inspirierter Prosa und bemerkt diesbezüglich, dass die ersten Auseinandersetzungen des Schriftstellers mit seiner Vergangenheit eine lyrische Form annahmen. Im Laufe der Jahre wurde jedoch die lyrische Form durch Prosa ersetzt (vgl. S. 122). Die im Beitrag behandelten Prosabände *Das erste Jahr* (2001) und *Die Jahre im Zoo* (2015) bilden zwei der prägnantesten Beispiele dafür. Im Beitrag wird nun der Frage nachgegangen, wie die Absicht des Schriftstellers, seine Geschichte dem Lesepublikum zu präsentieren, poetologisch umgesetzt wird. Dieses thematische Kapitel des Sammelbandes wird mit dem Text von MATTEO GALLI abgeschlossen, der die zwanzigjährige Zusammenarbeit zwischen Grünbein und dem Regisseur und Schriftsteller Alexander Kluge Revue passieren lässt. Anhand von zahlreichen Interviews, die Kluge mit Grünbein führte, werden diverse Aspekte dieser Bekanntschaft thematisiert und wird die Frage danach gestellt, warum ausgerechnet Durs Grünbein als einer der wenigen Vertreter der jüngeren Künstlergeneration Kluges Interesse weckte. Der dritte Teil des Bandes ist *Grünbein e l'Italia / Grünbein in Italia* [Grünbein und Italien / Grünbein in Italien – Übersetzung ETK] betitelt und bietet vier Beiträge, in

welchen Grünbeins Interesse für und sein Verhältnis zu Italien sowie italienischer Kultur und Tradition erörtert wird. Italien spielt eine wichtige Rolle im Leben und im literarischen Schaffen des Schriftstellers. Im Jahre 2009 kam Grünbein als Stipendiat der Villa Massimo nach Rom und seit dieser Zeit kehrt er dorthin regelmäßig zurück. Italien und insbesondere Venedig und Rom bilden für ihn eine wichtige Inspirationsquelle. Das Interesse des Schriftstellers für diese beiden Metropolen, die er als einen urbanen, polyphonen Raum sieht, welcher ununterbrochen verändert und aufs Neue gestaltet wird, wird in den ersten zwei Beiträgen zur zentralen Forschungsfrage. Für DANIELE VECCHIATO sind insbesondere die Alleinstellungsmerkmale der Grünbeinschen Poetik in Bezug auf die Darstellung der italienischen Lagunenstadt und der Dialog des Dichters mit der Vergangenheit untersuchungswert (vgl. S. 172). JOANNA JABLKOWSKA konzentriert sich dagegen auf jene Gedichte und Prosatexte, in welchen die italienische Hauptstadt zum Protagonisten wird. Rom hatte im Laufe der vergangenen Jahrhunderte zahlreiche Verehrer unter den deutschen Dichtern gefunden, allen voran Johann Wolfgang von Goethe, der seine Rom-Reise mit einer Wiedergeburt gleichstellte (vgl. S. 176). Durs Grünbein scheint nun diese literarische Tradition fortzusetzen, sein Blick auf Rom ist jedoch von anderen Faktoren geprägt und unterscheidet sich somit wesentlich von der Perspektive seiner Vorgänger aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Rom ist für ihn in erster Linie nicht mehr die Weltmetropole schlechthin, sondern eher eine Stadt, unter welcher die Welt begraben wurde (vgl. S. 178). Im Beitrag wird anhand von ausgewählten Gedichts- und Prosabeispielen (vor allem aus den Bänden *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch* und *Zündkerzen*) auf den Wandel, welchem das Rom-Bild

mit der Zeit bei Grünbein unterliegt, hingewiesen. Dies sei, so die These der Autorin, durch den Perspektivenwechsel bedingt: Das, was anfangs für Enthusiasmus und Faszination sorgte, wurde im Laufe der Jahre zum alltäglichen Erlebnis eines Insiders (vgl. S. 188). FABIAN LAMPART befasst sich dagegen mit Grünbeins Faszination für die italienische Kultur und formuliert in seinem Beitrag die These, dass Dante für die Grünbeinsche Poetik von grosser Bedeutung ist (vgl. S. 194). Seine Überlegungen beginnt er mit einer kurzen Analyse der wichtigsten Faktoren, welche die deutsche Rezeption von Dante in den vergangenen Jahrhunderten geprägt haben. Der Autor bemerkt, dass Dante in Deutschland, aber auch generell außerhalb Italiens selektiv gelesen wird, was zur Folge hat, dass immer dieselben Motive aufgegriffen und paraphrasiert werden (z.B. ProtagonistInnen oder Motive des Leidens, der Reise). Darüber hinaus richtet sich das Interesse der Forschung nicht immer auf das Werk, sondern eher auf die Person des Dichters, was wiederum als Folge dessen gesehen werden kann, dass man versucht, sein Schaffen in den philosophischen Diskurs (z.B. der Brüder Schlegel, Schellings oder Hegels) einzubeziehen (vgl. S. 196). Auch Grünbeins Interesse für Dante manifestiert sich in erster Linie nicht durch Übernahme von den für diesen Dichter typischen Motiven, sondern ist eher ethisch-poetologischer Natur (vgl. S. 196). Im Dialog mit Dante, so die These von LAMPART, formuliert er seine Poetik (vgl. S. 198). Im Beitrag wird nun der Frage nachgegangen, wie dieser Prozess in den zur Analyse gewählten Texten festgehalten wurde.

Der Band wird mit einem Beitrag abgeschlossen, welcher von ANNA MARIA CARPI, der preisgekrönten italienischen Grünbein-Übersetzerin, verfasst wurde. Die Autorin

reflektiert darin über die stilistischen und poetologischen Besonderheiten seiner Werke und bemerkt diesbezüglich einige Entwicklungstendenzen: Während die ersten Gedichte in Form und Inhalt ziemlich einfach sind und beinahe wortwörtlich ins Italienische übertragen werden konnten, ändern sich mit der Zeit Metrum, Stil und Poetik wesentlich. Die zahlreichen intertextuellen Bezüge und bestimmte poetologische und formelle Entscheidungen des Autors (wie etwa Rhythmus, rhetorische Figuren, Aufbau der einzelnen Zeilen und Strophen, Reime) haben zur Folge, dass die Übersetzung einerseits zu einer zeitaufwändigen Herausforderung, andererseits jedoch zum spannenden intellektuellen Abenteuer wurde (vgl. S. 209-211). Darüber hinaus gewährt die Autorin dem Leser einen Einblick in ihre Arbeitswerkstatt, erklärt ihre Übersetzungsstrategie und teilt ihre wertvollen Überlegungen zu Unterschieden zwischen dem Deutschen und dem Italienischen mit, die ihre Entscheidungen bei der Übersetzung wesentlich beeinflussten.

Wie aus der präsentierten Darstellung ersichtlich wird, ist der Durs Grünbein gewidmete Sammelband inhaltlich sehr differenziert. Dem Herausgeber ist es zwar nicht gelungen, die in der Literaturforschung bisher präsenten und oft wiederholten Schemata zu vermeiden (wie beispielsweise die Darstellung Grünbeins als einen Dresden-Schriftsteller oder DDR-Autor), das bisher Bekannte wurde jedoch um eine neue Dimension erweitert, was besonders auf jene Beiträge zutrifft, die sich mit den philosophischen Aspekten der Literatur von Durs Grünbein befassen. Ein besonderes Verdienst des Bandes sehe ich darüber hinaus im Versuch, den deutschen (in Italien jedoch viel geschätzten und zweimal prämierten) Schriftsteller im italienischen Kontext zu verankern und seine Werke durch das

Prisma der italienischen Kulturtradition (oder auch des italienischen Alltags) zu betrachten.

Literatur

GROMBACHER, WELF (2017): *Ein Träumer in einer Welt des Überflüssigen*.

<https://www.maz-online.de/Nachrichten/Kultur/Ein-Traeumer-in-einer-Welt-des-Ueberfluessigen> (10.09.2019).

SCHIRRMACHER, FRANK (1999): *Jugend. Büchner-Preis für Grünbein*. In: *FAZ* v. 09.05.1999, S. 35.

SEIBT, GUSTAV (1994): *Mit besseren Nerven als jedes Tier. Das Neue kommt über Nacht: Der Dichter Durs Grünbein, der naturgeschichtliche Blick und der Berliner Weltalltag*. In: *FAZ* v. 15.03.1994, Literaturbeilage, 1.

Elżbieta Tomasi-Kapral, Łódź

GWÓZDŹ, ANDRZEJ (2018): *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949* [Das Beschwören der Wirklichkeit. Deutsche Filme und ihre Geschichten 1933-1949]. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut. 452 S.

Auf den ersten Blick scheint die Idee, noch eine Monographie über die Geschichte des deutschen Films, insbesondere über die Rolle des Films im Nationalsozialismus, zu schreiben, fragwürdig. Das Thema war bereits Gegenstand zahlreicher Studien und Publikationen, die auch in polnischer Sprache herausgegeben wurden. Doch der Ansatz des Autors ist in jeglicher Hinsicht innovativ und erläutert viele Fragen, auf die die meisten bisherigen Publikationen nicht ausreichend Antwort gaben. Diesen methodologischen Ansatz wählt GWÓZDŹ schon bei der Filmauswahl, indem er erklärt, dass „nie jakość filmów decydowała o ich wyborze, ale swoistość repertuaru podległego różnorakim normom społecznym, kulturowym, artystycznym“ [nicht die Qualität, sondern das Spezifische des Repertoires, das mannigfaltigen sozialen, kulturellen und künstlerischen Normen unterliegt, bei der Auswahl der Filme entscheidend war – Übersetzung: JG] (S. 11). Diese Entscheidung geht mit einer besonderen Akzentuierung in der Filmanalyse einher. Sie ist insofern wichtig und neuartig, als die Rolle von zwei weiteren neben dem Filminhalt elementaren Teilen der Film-

analyse, nämlich der Produktion eines Films und seines Kontextes hervorgehoben wird. Als Ergebnis erhalten die Leser_innen also nicht unbedingt eine ausführliche Analyse von ausgewählten filmischen Erzählungen, sondern eine eindrucksvolle Präsentation eines Mediums, das in politischen und kulturellen Kontexten tief verankert und sogar ein unabdingbarer Teil des gesellschaftlichen Lebens in Deutschland war. Der Autor liefert sowohl über die Produktion als auch über die Rezeption der dargestellten Filme unterschiedliche Informationen. Manchmal handelt es sich um quantitative Daten, z.B. Kinobesuchszahlen oder Produktionskosten, manchmal um Informationen aus dem Privatleben von Filmemacher_innen oder Zitate von verschiedenen Filmexpert_innen. Film erscheint in dieser Publikation nicht nur als Medium, sondern als eine Zwischenzone zwischen den Intentionen von Produzent_innen (und auch von Politiker_innen) und der Gesellschaft. Der Autor gliedert seine Studie in drei Teile. Dem ausführlichen Vorwort über die Tendenzen im Film der letzten Jahre der Weimarer Republik folgt das erste Kapitel – „Nazistowskiego kina projekcje – iluzje

– symulacje 1933-1945“ [Projektionen – Illusionen – Simulationen des Nazikinos 1933-1945 – Übersetzung: JG]. Im zweiten Kapitel – „Ikony jedności – symptomy podziału w powojennym kinie 1946-1949“ [Ikonen der Einheit – Symptome der Teilung im Nachkriegskino 1946-1949 – Übersetzung: JG] – konzentriert sich der Autor auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Kino aller vier Besatzungszonen. Der dritte Teil umfasst einen Anhang mit unterschiedlichen Texten über Filme, die zwischen 1933 und 1948 entstanden. Das Ziel der Publikation skizziert der Autor im Vorwort leider nur vage und erst in dem von ihm so genannten ‚Postskriptum‘ nennt er deutlicher (aber nicht explizit) seine Absicht: „aby ujawnić zasady (czasami normy) regulujące sposoby porozumiewania się w społeczeństwie za pomocą filmów“ [Prinzipien (manchmal Normen) zu veranschaulichen, wie Filme die gesellschaftliche Kommunikation fördern – Übersetzung: JG] (S. 423). Der Autor verfolgt aber noch ein zweites, ein ‚Nebenziel‘, für das er die Geschichte des deutschen Films aus einer anderen Perspektive schildert. Es geht anscheinend nicht nur um die genannten Regeln und Normen, die über die kulturelle Kommunikation in der Gesellschaft entschieden, sondern auch um das Akzentuieren der Kontinuität dieser Normen, unabhängig von der besprochenen Periode in der Geschichte des deutschen Films. Man kann hinzuzufügen, dass diese Kontinuität im hohen Grade durch den Anteil der Nazikultureliten an der Filmproduktion nach 1945 zum Ausdruck kommt. Es ist das große Verdienst des Autors, dass er diesen Prozess – die Kontinuität der Normen seit dem Ende der Weimarer Republik über die Zeit des Nationalsozialismus bis in die Teilung in die vier Besatzungszonen – ausführlich erfasst und überzeugend darstellt. Dies ergibt sich u.a. aus der

Tatsache, dass GWÓZDŹ auf die bisher meist verwendete Periodisierung der Filmgeschichte verzichtet. Er greift auf manche Werke zurück, die schon im Jahre 1932 entstanden, um zu zeigen, dass ihr propagandistischer Stil sich perfekt für den kulturellen Bedarf der Nationalsozialist_innen eignete. Andererseits ist er mit der Interpretation des Wendepunkts des Jahres 1945 nicht völlig einverstanden und schlägt vor, das Jahr 1949 als eine neue Zäsur in der Geschichte des deutschen Films auszulegen. Eine Voraussetzung dafür ist erneut die (stark begründete) These, dass das Kriegsende in der Karriere von manchen Regisseur_innen, Schauspieler_innen und Filmtechniker_innen sowie in der Popularität mancher Erzähl- und Stilmaßstäbe keineswegs einen Umbruch bedeutete. Aus diesem Grund hält sich der Autor nicht streng an die Chronologie. Bei der Auseinandersetzung mit vielen Werken greift er zu Retrospektiven oder springt in die Zukunft, um klarzumachen, dass viele Ideen oder Ansätze sich wiederholten oder für eine längere Zeit galten. In manchen Fällen scheint der Autor indes diese Spur nicht konsequent zu verfolgen. Wenngleich er sich mit der Kontinuität der Eliten und des Stils im deutschen Film befasst und die neue Zäsur des Jahres 1949 einführt, muss dies nicht bedeuten, dass dieses Jahr ein wirklicher, ausschlaggebender Wendepunkt in der Filmgeschichte ist. Viele Filmmacher_innen aus der nationalsozialistischen Ära, die im Buch genannt werden (wie die Regisseure Helmut Käutner, Wolfgang Liebeneiner, Veit Harlan, Gustav Ucicky, W. G. Pabst), waren indessen auch nach 1949 tätig (und man könnte hinzufügen auch in der 2. Republik Österreichs). Noch in den 1950er Jahren erfreuten sich beispielsweise – so GWÓZDŹ – die Bergfilme, die die deutsche Sehnsucht nach dem Großen und Heroischen verkör-

perten, großer Popularität (vgl. S. 332). Der Autor hat zwar Recht, wenn er die Popularität des Subgenres der Filme über Lotsen der Luftwaffe und Offiziere der Kriegsmarine während des Zweiten Weltkriegs hervorhebt (vgl. S. 136-145). Was er aber nicht erwähnt, ist die Popularität des Motivs von Lotsen und einfachen Soldaten auch in den Filmen der 1950er Jahre. Fragwürdig in diesem Kontext scheint die These, dass man das Kino als Medium der Legitimierung der Politik in Westdeutschland nicht benötigte (vgl. S. 275). In der Zeit der Remilitarisierung, Annäherung an die USA und Abgrenzung von dem Ostblock in der Außenpolitik der Adenauer-Regierung spielte der Film doch eine gewichtige Rolle. Dies betraf insbesondere diejenigen Werke, die entweder die Biographien von regimeskeptischen bzw. oppositionellen Offizieren (wie Wilhelm Canaris, Claus von Stauffenberg, Erich Udet) darstellen oder die Geschichten von einfachen Soldaten, die heroische Leistungen vollbrachten (wie Hans-Joachim „Jochen“ Marseille, dessen Biographie als Vorlage des Films *Der Stern von Afrika* von Alfred Weidemann diente), erzählen oder aber das Leiden der deutschen Soldaten in sowjetischer Gefangenschaft (vgl. MOELLER 2001) schildern. An einer anderen Stelle erwähnt der Autor die expressionistische Konvention in Wolfgang Staudtes berühmtem Film *Die Mörder sind unter uns* (vgl. S. 226-228) und lenkt die Aufmerksamkeit auf expressionistische Helldunkeleffekte im *Mise en Scène* der Trümmer. Ein anderer Aspekt bezüglich des Spiels mit Licht und Schatten wurde dabei übersehen – die Verwendung des Schattens als Metonymie einer filmischen Figur in bedeutenden spannenden Szenen wie in manchen Werken von Fritz Lang oder Friedrich W. Murnau. Unter dem Einfluss dieses expressionistischen

Stils befindet sich eben Staudte, indem er seine Figuren häufig langsam aus der Dunkelheit erscheinen lässt.

Zaklanianie rzeczywistości [Das Beschwören der Wirklichkeit] enthält auch einige kleine Holprigkeiten, die korrigiert werden könnten (insbesondere, falls eine zweite Auflage erscheinen sollte). Es bleibt etwa unklar, warum der Autor, der seine Monographie auf Polnisch schreibt und sich sowohl polnischer als auch deutscher Filmtitel bedient, konsequent nur den deutschen Titel des Films *Kolberg* von Veit Harlan und Wolfgang Liebeneiner verwendet, obwohl dieser Propagandafilm in Polen unter dem Titel *Kolobrzeg* bekannt ist. In einer Fußnote räumt GWÓZDŹ ein, es sei nicht gelungen, die Identität eines zitierten Autors festzustellen (eine Bemerkung über die deutsche Operette – S. 289). Höchstwahrscheinlich handelt es sich dabei um Klaus Groth (1819-1899), einen niederdeutschen Lyriker, Autor von mehreren plattdeutschen Volksliedern und Gedichten, der privat mit dem Komponisten Johannes Brahms befreundet war (vgl. LOHMEIER 1997). Der Autor nennt auch keinen Schlüssel, nach dem er die Texte, die der Periode 1933-1949 entstammen und den Film in Deutschland betreffen, für den dritten Teil des Buchs auswählte. Die Bibliographie, auf die der Autor in seiner Recherche zugreift, ist beeindruckend, sie umfasst sowohl polnische als auch deutsche und englische Literatur über die Geschichte des deutschen Films. In der Analyse der Kontinuität der Normen, Tendenzen und Persönlichkeiten im deutschen Kino hätte GWÓZDŹ lediglich noch eine Quelle berücksichtigen können, und zwar den Sammelband *Continuity and Crisis in German Cinema, 1928-1936* (HALES / PETRESCU / WEINSTEIN 2016), dessen einzelne Beiträge von ähnlichen Interpretationsansätzen ausgehen wie GWÓZDŹ.

Es scheint wahrscheinlich ein Tippfehler zu sein, dass der Autor den deutschen Bauernkrieg im 15., anstatt im 16. Jahrhundert lokalisiert (vgl. S. 257).

Nichtsdestotrotz ist *Zaklinanie rzeczywistości*. [Das Beschwören der Wirklichkeit] eine wichtige Bereicherung der filmwissenschaftlichen Forschung einer Periode in der deutschen Filmgeschichte, die zwar Gegenstand von vielen Studien ist, aber wahrscheinlich noch nie so komplex und spannend unter Berücksichtigung der filmischen Entstehungsumstände dargelegt wurde. Die uneingeschränkte Stärke der Monographie liegt in der Fokussierung auf den Entstehungskontext der Filme und ihrer Rezeption. GWÓŹDŹ zeigt dabei, dass im Nationalsozialismus auch gute und in der Weimarer Republik schlechte und tendenziöse Propagandafilme entstanden. Seine

Monographie ist eine Einladung zur Rekonstruktion jener stürmischen Periode in der Filmgeschichte und zum Abgleich mit dem eigenen Wissen über den deutschen Film.

Literatur

HALES, BARBARA / PETRESCU, MIHAELA / WEINSTEIN, VALERIE (eds.) (2016): *Continuity and Crisis in German Cinema, 1928-1936*. New York.

LOHMEIER, DIETER (1997): *Briefe der Freundschaft: Johannes Brahms – Klaus Groth*. Heide.

MOELLER, ROBERT G. (2001): *War Stories. The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*. Los Angeles.

Jakub Gortat, Łódź

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Kristin Eichhorn

Dr., ist zur Zeit Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Paderborn. Sie hat 2013 an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel mit einer Arbeit zur Fabel der deutschen Aufklärung promoviert. Seit 2015 ist sie Herausgeberin der Zeitschrift *Expressionismus*, seit 2018 Mitglied im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts (DGEJ). Wichtigste Veröffentlichungen: Die Kunst des moralischen Dichtens. Positionen der aufklärerischen Fabelpoetik im 18. Jahrhundert. Würzburg 2013; *Neuer Ernst in der Literatur? Schreibpraktiken in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*. Frankfurt am Main 2014; Menschen in der Fabel. Christian Fürchtegott Gellert und die Frage nach dem zulässigen Fabelpersonal. In: *Wirkendes Wort* 67.2 (2017), S. 181-194.

Andreas Enghart

Prof. Dr., Studium der Theaterwissenschaft, Politikwissenschaft, Psychologie, Mathematik sowie Physik; Promotion mit einer Arbeit zum Werk von Botho Strauß, Habilitation 2008 zum Theater des Anderen; (Senior)Lecturer (2000-2007), (Lehr)Professor (2007-2011), Gastdozent an den Universitäten Bamberg, Krakau und Bern; 2015 Visiting Professor an der Universität Łódź, 2016 Visiting Scholar an der Chuo Universität Tokyo. Derzeit apl. Professor für Theaterwissenschaft am Department Kunstwissenschaften der LMU München und an der Bayerischen Theaterakademie; Veröffentlichungen u.a. *Das Theater der Gegenwart*. München 2013; Andreas Enghart, Jörg v. Brincken (eds.): *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt 2008; *Einführung in das Werk Friedrich Schillers*. Darmstadt 2010; Andreas Enghart, Artur Pelka (eds.): *Junge Stücke. Junge Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Bielefeld 2014; *Das Theater des Anderen*. Bielefeld 2019 und Andreas Enghart, Franziska Schöbler (eds.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft, Band 10: Drama*. Berlin 2019.

Susanne Kaul

Dr. phil. habil., Studium der Literaturwissenschaft, Linguistik und Philosophie in Paderborn. Promotionsstudium Germanistik und Graduiertenkolleg „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ in Frankfurt am Main. 2002 Promotion. 2007 Habilitation (beides in Bielefeld). 2012 Gastprofessur an der University of Notre Dame (USA). 2012-2018 Heisenbergstipendiatin der DFG (ab 2014 an

der WWU Münster). 2017-2018 Professurvertretung in Bielefeld. 2019 Professurvertretung in Kassel. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Neuere Deutsche Literatur von 1800 bis zur Gegenwart, Shakespeare, Kleist, Kafka, Literatur und Ethik, (Film-)Narratologie, Komiktheorie.

Alexander Jakovljević

Dr., studierte Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin und Neuere/Neueste Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2015 Promotion mit einer Arbeit über Friedrich Schiller (Schillers Geschichtsdenken: Die Unbegreiflichkeit der Weltgeschichte). Seine Forschungsinteressen liegen in der deutschsprachigen und ‚jugoslawischen‘ Literatur des 18., 20. und 21. Jahrhunderts. Seit 2017 ist er DAAD Lektor an der UMK in Toruń.

Beate Petra Kory

Univ. Lektorin Dr. phil., seit 2002 Lektorin für Neuere Deutsche Literatur an der Westuniversität Temeswar/Timişoara (Rumänien); Forschungsschwerpunkte: Deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts, Literatur und Psychoanalyse, Deutsche Literatur im rumänischen Sprachraum.

Angelika Schneider

Dr., Magisterstudium der Germanistik und Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg/Breisgau; Lehrtätigkeit an der Pädagogischen Hochschule Freiburg/Breisgau, DAAD-Lektorin an der Jagiellonen-Universität Krakau, derzeit DAAD-Lektorin an der Comenius-Universität Bratislava. Veröffentlichungen: Bettina Bremer, Angelika Schneider (eds.): Mereau-Brentano, Sophie: Amanda und Eduard. Ein Roman in Briefen. Freiburg 1993; Widersprüche weiblicher Selbstentwürfe um 1800. Caroline von Wolzogens Roman „Agnes von Lilien“. Sulzbach/Taunus 2009.

Torsten Voß

Priv.-Doz. Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld von 2004 bis 2012; ebd. seit 2014 Lehrbeauftragter; 2013/2014 Postdoc-Stipendiat am Deutschen Literaturarchiv Marbach; WS 2016/2017 bis SoSe 2017 Postdoc-Mitarbeiter im FWF-Projekt „Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft (um 1800)“ an der Universität Innsbruck; WS 2017/2018 Guest Professor /Vertretungsprofessur für Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Universität Innsbruck, seit WS 2018/2019 Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität Wuppertal, im WS 2019/2020 W3-Vertretungsprofessur für Neuere deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt ‚Kulturtechniken‘ an der

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Technischen Universität Dortmund. Studium der Germanistik, Geschichtswissenschaft und Pädagogik in Bielefeld; erstes Staatsexamen 2000; Promotion zum Thema Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen 2004 (summa cum laude); Habilitationsschrift: Körper Uniformen und Offiziere. Soldatische Männlichkeiten in der Literatur von Grimmelshausen und J.M.R. Lenz bis Ernst Jünger und Hermann Broch (2014).

Veröffentlichungen in CONVIVIUM

Im Laufe des ersten Quartals eines jeden Jahres wird der jeweilige thematische Schwerpunkt vorgestellt und über germanistische Netzwerke zur Mitarbeit eingeladen. An der Mitarbeit Interessierte sollten ihren Beitrag möglichst bis zum 31. August des der Veröffentlichung vorausgehenden Jahres ankündigen und sich hierbei an die Redaktionsadresse wenden:

Dr. phil. habil. Gudrun Heidemann
Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Germańskiej
ul. Pomorska 171/173
PL-90-236 Łódź
redakcion@convivium.edu.pl

Nach der Ankündigung des Beitrags wird dessen Titel in die Inhaltsplanung aufgenommen.

Nach positiver Beurteilung eingereicherter Beiträge durch die Redaktion erfolgt die Weiterleitung zur anonymen Begutachtung, die durch zwei Mitglieder aus dem internationalen Begutachtungskomitee erfolgt. Diese Mitglieder dürfen nicht an der wissenschaftlichen Einrichtung d. Verf. tätig sein oder mit d. Verf. in einem sonstigen engen Verhältnis stehen. Erstellt werden die Gutachten nach dem Prinzip „double-blind review process“. Im Falle einer negativen Begutachtung wird vom wissenschaftlichen Beirat ein drittes Gutachten eingeholt, im Falle zweier negativer Gutachten wird der Beitrag abgelehnt.

Wer sich für die Begutachtung einzelner Beiträge verantwortlich zeichnet, wird nicht bekannt gegeben. Erst während der Jahrbuchtagung von Wissenschaftlichem Beirat und Redaktion – also nachdem die Gutachten vorliegen – erfahren die Gutachterinnen und Gutachter die Namen der Verf. der von ihnen beurteilten Manuskripte. Beiträge von Mitgliedern des Wissenschaftlichen Beirates werden ebenfalls anonym extern begutachtet.

Zur Veröffentlichung angenommene Manuskripte werden sodann – je nach fachlicher Zuständigkeit – an die Redaktion weitergegeben, die sich im Falle von Änderungen, Kürzungsvorschlägen oder zu ergänzenden Angaben mit d. Verf. in Verbindung setzt. Die mehrfach redigierten Beiträge gelangen schließlich in den Satz.

Über frühere Ausgaben von CONVIVIUM, über Wissenschaftlichen Beirat und Redaktion, aktuelle Ausschreibungen thematischer Schwerpunkte und über die „Hinweise zur Einrichtung des druckfertigen Manuskripts“ informiert die Website www.convivium.edu.pl.

THEMATISCHER SCHWERPUNKT 2020: Angst und Mut

Unter Angst versteht Heidegger eine Befindlichkeit, während Mut bei ihm nur als Mut zur Angst, zum Blick in den Abgrund vorkommt. Er gebraucht dagegen den Begriff Gemüt, d.h. eine Ableitung des althochdeutschen ‚muot‘, der in der mittelalterlichen Literatur in Verbindung mit ‚mæze‘ eine so große Rolle spielte, später jedoch als ‚hohe muot‘, Hochmut, verurteilt wurde. Das Aufklärungszeitalter kann man dagegen mit Kants Spruch „Habe den Muth, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen“ charakterisieren. Die moderne Literatur scheint das Phänomen Angst mit all seinen Ableitungen (Ängstlichkeit, Angstanfall, Lebensangst, Angstkultur, aber auch Angstlust) und verwandten Begriffen wie Furcht (Furcht vor Berührung, vor Verletzung), Psychose, Phobie, Wahn, Panik zu bevorzugen.

Manche Autoren und Autorinnen vertreten aber auch die Ansicht, dass sie mit der Darstellung von Angst vor ... ob ihrer Sinnlosigkeit Mut machen könnten. Sie wollen nicht einer Angstgesellschaft das Wort reden, einem Begriff, den man in letzter Zeit oft als Überschrift zu Presseartikeln antrifft. Gleichzeitig wird immer wieder die Angst vor dem Fremden thematisiert, die Tzvetan Todorov zur *Angst vor den Barbaren* verallgemeinert. Gegen diese Angst gehen die vielen literarischen Versuche an, sich dem Fremden zu nähern, es zu verstehen. Insgesamt gibt es zum Thema Angst in der Literatur recht viele Studien, aber höchst selten werden Angst und Mut miteinander in Verbindung gebracht.

Aus linguistischer Sicht ist das thematische Spannungsfeld zwischen „Angst und Mut“ noch weitgehend Neuland: Zwar spielt Angst in Krisen- oder Seuchendiskursen (z. B. WENGLER / ZIEM 2013; RADEISKI 2011) am Rande eine gewisse Rolle. Aber erst in Mobbing-Sequenzen (MARX 2017) oder in Analysen des Migrations- oder Terrorismusdiskurses zeigen sich deutlicher Ansätze der alltagsweltlichen Konstruktion von Angst.

Dass das Thema Angst in der Sprachwissenschaft ‚im Kommen‘ ist, zeigte sich Anfang Oktober 2018 auf einer Tagung des Heidelberger Forschungsnetzwerks „Sprache und Wissen“ zum Thema „Sprache und Angst“. Typisch dafür waren zum Beispiel folgende Vorträge: *Sprachliche Konstruktion von Angst: Methodische Herausforderungen ihrer Untersuchung und einige Lösungsvorschläge* (NATALIA FILATKINA); *Differenzierendes Empfinden. Konzeptuelle Figurationen von Angst und Furcht aus sprachwissenschaftlicher Sicht* (MATTHIAS ATTIG) oder „*Unsicherheit und Angst haben zugenommen*“. Zur

öffentlichen Konstruktion von Angst und Misstrauen im Migrationsdiskurs der letzten Jahre (MILENA BELOŠEVIĆ / MARTIN WENGELER).

Abzuwarten bleibt aber, ob und wann linguistische Untersuchungen zu sozialen Ermutigungs-Diskursen in den Vordergrund des Interesses treten. Ansätze dazu könnten die MeToo-Debatten, der Diskurs über die so lange verhinderte Aufarbeitung von sexuellem Missbrauch sein oder ganz aktuell: der weltweite Selbstermächtigungs-Protest von Schülerinnen und Schülern für eine strikt konsequentere Klimapolitik.

Um das Thema „Angst und Mut“ angesiedelt sind vielfältige Aspekte Untersuchungen etwa aus den alltagsweltlich Angst- und Mut-machenden Bereichen Medizin (RADEISKI 2013), Internet/Medien (MARX 2019) oder Politik / Geschichte (ANTOS / FIX / RADEISKI 2014).

Literatur (Auswahl)

ANTOS, GERD / FIX, ULLA / RADEISKI, BETTINA (eds.) (2014): *Rhetorik der Selbsttäuschung*. Berlin.

LÜBKE, CHRISTIANE / DELHEY, JAN (eds.) (2019): *Diagnose Angstgesellschaft? Was wir wirklich über die Gefühlslage der Menschen wissen*. Bielefeld.

MARX, KONSTANZE (2017): *Diskursphänomen Cybermobbing. Ein internetlinguistischer Zugang zu [digitaler] Gewalt*. Berlin / New York.

MARX, KONSTANZE (2019): *Von Schafen im Wolfspelz – Shitstorms als Symptome einer medialen Emotionskultur*. In: HAUSER, STEFAN / LUGINBÜHL, MARTIN / TIENKEN, SUSANNE (eds.): *Mediale Emotionskulturen*. Frankfurt a. M (= Sprache–Kommunikation–Medien), 135-154.

NICK, PETER (2003): *Ohne Angst verschieden sein: Differenzenerfahrungen und Identitätskonstruktionen in der multikulturellen Gesellschaft*. Frankfurt a. M.

RADEISKI, BETTINA (2011): *Seuchen, Ängste und Diskurse. Massenkommunikation als diskursives Rollenspiel*. Berlin / Boston.

RADEISKI, BETTINA (2013): *Die WHO warnt vor Panik. Beispielhafte Analyse einer Warnung im medialen Diskurs zur Vogelgrippe*. In: BEHR, IRMTRAUD / BERDYCHOWSKA, ZOFIA (eds.): *Prädikative Strukturen in Theorie und Text(en)*. Frankfurt a. M.

TODOROV, TZVETAN (2010): *Die Angst vor den Barbaren. Kulturelle Vielfalt versus Kampf der Kulturen*. Hamburg.

WENGELER, MARTIN / ZIEM, ALEXANDER (eds.) (2013): *Sprachliche Konstruktionen von Krisen. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein fortwährend aktuelles Phänomen*. Bremen.