

Inspirationen VI

DINGE



L'Harmattan Hongrie



COLLECTION KÁROLI

Collection dirigée par Enikő Sepsí

ISSN 2062-9850

Inspirationen VI

DINGE



HERAUSGEGEBEN VON
ANITA CZEGLÉDY UND GÉZA HORVÁTH

Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn
L'Harmattan Verlag • Éditions L'Harmattan
Budapest • Paris
2025

Unterstützung der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
der Károli-Gáspár-Universität im Rahmen des Forschungsprojekts „Dinge.
Gegenstände als Erinnerungsträger in der Literatur“ (Nr. 20764B800).

Verlagsleiter: Enikő Sepsi, Ádám Gyenes, Xavier Pryen

Serieneditor: Enikő Sepsi

Verantwortlicher Herausgeber: Mózes Csoma, Dekan der Fakultät für Geistes-
und Sozialwissenschaften der
Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn

Lektoriert von Heide Bakai-Rottländer

Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn
Kálvin tér 9.
H-1091 Budapest, Hungary
T: (+36-1) 455-9060

L'Harmattan Verlag
Kossuth Lajos utca 14–16.
H-1053 Budapest, Hungary

L'Harmattan France
5-7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris

© Autoren, Editoren, 2025
© Károli Gáspár Református Egyetem, 2025
© L'Harmattan Kiadó, 2025
© Éditions L'Harmattan, 2025

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist
urheberrechtlich geschützt. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Deckelfoto vom Wunderkammer nach
<https://ciudadesenjuego.com/camara-maravillas-kunstkammer/>

ISBN 978-2-336-50965-5
DOI: <https://doi.org/10.56037/978-2-336-50965-5>

Bücher können zu günstigen Preisen bestellt werden bei
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
tel.: +36-70-554-3177
harmattan@harmattan.hu
webshop.harmattan.hu
www.amazon.fr

CONTENTS



Vorwort	7
---------------	---

I. Magische Dinge

DIETRICH KORSCH: Watermans Aura. Eine kleine phänomenologisch-hermeneutische Meditation	11
KÁROLY CSÚRI: Dinge mit magisch-symbolischer Funktion. Zu einem Aspekt von Wolfgang Borcherts Geschichten	21
GÉZA HORVÁTH: Das „Ding Ding Ding“ in Günter Grass' Novelle <i>Katz und Maus</i>	28

II. Das ‚wahre‘ Sein der Dinge

ALICE BOLTERAUER: „Nur die Naturdinge sind ganz wahr“ Moose, Pilze und Steine bei Adalbert Stifter und Peter Handke	39
ANITA CZEGLÉDY : Der Versuch, verlorene Dinge im Schreiben zurückzuholen	55
ELFRIEDE WILTSCHNIGG: René Magrittes <i>Der Verrat der Bilder</i> . Über das Verhältnis von Ding und Schrift im Bild	68

III. Dinge in Fantasiewelten

ENDRE HÁRS: Zurück zur Erde. Galaktische Hinterlassenschaften in der deutschsprachigen Science-Fiction	83
HENRIETT LINDNER: Zauberspiegel und Spiegelzauber: physikalische, poetische und psychoanalytische Darstellungen des Spiegels	96
NIKOLETA PERIĆ: Verwobene Dinge. Latour'sche Hybriden in Adalbert Stifters <i>Abdias</i> (1842) und W. G. Sebalds <i>Ringe des Saturn</i> (1995)	108

IV. Dinge in Kafkas Welt

CSILLA MIHÁLY: Wollene Strümpfe, goldene Westenknöpfe und englische Halsbinden. Über Franz Kafkas literarische Garderobe	121
LÁSZLÓ KLEMM: Mittel-Los – über Kafkas ersten Band <i>Betrachtung</i>	131
TÜNDE PAKSY: „[...] also darüber, wie das Zeug von nebenan weggeschafft werden soll, müssen Sie sich keine Sorge machen. Es ist schon in Ordnung“. Objektifizierungsprozesse in Franz Kafkas <i>Die Verwandlung</i> und deren Verfilmung von Jan Némec	141

V. Dinge und Erinnerungsräume

ZOLTÁN MIKOLY: Atmosphärische Räume der diktatorischen Gewalt und ihre Dinge In Herta Müllers <i>Herztier</i>	161
SZILVIA RITZ: „Ein Loch ist da, wo etwas nicht ist“ Löcher in der Literatur als Träger von Geschichte und Erinnerung	176
MARIANNA BAZSÓNE SÖRÉS: Imaginäre Bibliotheken in der Literatur ..	185

VI. Interdisziplinäre Ausblicke

ERNEST W.B. HESS-LÜTTICH: Der Flaneur und Deuter der Dinge. Von der Wahrnehmung urbaner Zeichenensembles	197
RAPHAËL FENDRICH: Ist das ein Haus oder ein Bett? Zur Einordnung chinesischer Dinge in eine europäische Sammlung	218
BALÁZS ARATÓ: Familienunternehmen in der Literatur und in den Filmen	233
RÉKA SÁMSON: Das Klassenzimmer als Lernlandschaft. Handlungsspielräume zur Gestaltung des modernen Deutschunterrichts	244

VII. Studentendarbeiten

DOROTTYA LEHEL: Bilder aus dem Wiener Prater in literarischen Texten	271
NÓRA RADICS: Materialisierte Formen vom Gedächtnis. Erinnerungsobjekte in den Werken von Saša Stanišić und Marica Bodrožić	278
Autorenverzeichnis	293

VORWORT



Der Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur der Károli Gáspár Universität initiierte die Tagungsreihe *Inspirationen* vor zwölf Jahren mit dem Ziel, in jedem zweiten Jahr einen inspirierenden Begegnungsort für Kollegen mit kreativen Ideen zu bieten. Die Teilnehmer der Tagungen verbinden ihre Neugier, Aufgeschlossenheit, Kreativität und ein interdisziplinäres demzufolge die erneuten Begegnungen stets zu einem besonderen Erlebnis werden. In den vergangenen Jahren haben die Leitworte *Inspirationen*, *Epiphanien*, *Wege*, *Klänge* und *Gesten* zur Entfaltung des kreativen Potentials der Begegnungen beigetragen. Die Früchte von diesen Treffen sammeln die vom L'Harmattan Verlag herausgegebenen Bände der Inspirationen-Reihe mit Beiträgen aus diversen Teilbereichen der Literatur-, Kultur- und Sprachwissenschaft, die sich gelegentlich auch in die Grauzonen zwischen den Disziplinen vorwagen.

Die Tagung Inspirationen VI. im Jahr 2024 fokussierte „Dinge“ und verwies damit nicht nur auf die Fragestellung wie die Dinge als Erinnerungsträger etliche Formen des Gedächtnisses reflektieren und Gestalt werden lassen, sondern auch auf die spannende Tatsache, dass Dinge trotz ihrer Materialität und scheinbaren Objektivität Träger von Bedeutungen sind, die ihnen Menschen verleihen. Dinge sind also keine Konstanten, sondern hängen von zeit- und raumgebundenen und subjektiven Mechanismen der Sinnstiftung ab. Eines der Rahmenkonzepte, in denen das Ding seine vielfältigen Bedeutungen und Funktionen entfalten kann und mit dem auch ein Schwerpunkt der Tagung vorgegeben wurde, ist die Gedächtnis- und Identitätsforschung der letzten Jahrzehnte. Die Frage nach expliziten und impliziten Formen der Erinnerung ist in den unterschiedlichsten Disziplinen und Forschungsbereichen von der Literaturwissenschaft über die Traumaforschung oder die Sprachbiographie-Forschung bis hin zur Museumskunde durchgängig präsent. Die Komplexität der Gedächtnisdiskurse, in denen kollektive und individuelle Erinnerungskonstruktionen einander gegenseitig formen und sich meist als ein In- und Gegeneinander verschiedener Gedächtnisstränge präsentieren, fordert in zunehmendem Maße einen interdisziplinär ausgerichteten Zugang zum Themenbereich, so auch eine Öffnung hin zur Erforschung der materiellen Kultur. Historisch ausgerichtete Fragestellungen zum Funktionswandel von Dingen in Sprache, Literatur, Kultur und Geschichte, medienwissenschaftliche Aspekte oder Analysen im Kontext der für die Dingforschung relevanten kulturwis-

senschaftlichen Neuorientierungen schließen sich an phänomenologische Studien über „Dinge an sich“ an. Dinge mit magisch-symbolischer Wirkung, Dinge aus dem All, Dinge und Dinglosigkeit bei Kafka, Dinge als identitätsstabilisierende oder eben destabilisierende Objekte, die Materialität und Zeichenhaftigkeit der Dinge, die raumkonstituierende Macht der Dinge, Dinge, die fehlen oder am falschen Ort stehen, faszinieren die Verfasser des vorliegenden Bandes. Die Beiträge analysieren die Beziehungen zwischen Menschen und Objekten, das Verhältnis zwischen der reinen Materialität der Dinge und den Ideen, die man mit ihnen verbindet, beziehungsweise ihre gesellschaftliche Funktion und ihr identitätsstiftendes Potential. Diesen Kontexten und Mechanismen nachzugehen setzte sich die Tagung vom Jahr 2024 zum Ziel. Wenn der Tagungsband, wie ein Kuriositätenkabinett wirken würde, wäre unser Ziel erreicht: die Aufmerksamkeit der Leser zu wecken, sie zum Innehalten und Staunen, zum bedächtigen Nachdenken anzuregen.

Anita Czeglédy

I. MAGISCHE DINGE

WATERMANS AURA

Eine kleine phänomenologisch-hermeneutische Meditation



DIETRICH KORSCH

Things that we use every day develop a special aura if we pay attention to how they open up the world to us. This insight is tested in the text using our own fountain pen. The eye and hand are the parts of the body with which we use the writing instrument. The ink puts characters on paper that make sense. The meaning opens up the world - in a way that did not exist before we wrote. The fountain pen is therefore an intermediary between us and the world, whose aura consists of making the world appear out of nothing. This is worth reflecting on carefully.

DING UND AURA

„Da“ – dieses Wort aus zwei Buchstaben enthält in nuce alle Beobachtungen und Gedanken, um die es im Folgenden gehen soll. „Da“ – das ist ein Wort des Hinweises auf Etwas, das als Gegenüber des Zeigenden gemeint ist. „Da“ – das ist ein Wort des Daseins von Etwas, auf das gezeigt wird. Der Hinweis lenkt die Aufmerksamkeit auf ein Ding, welches ohne diese auswählende und hin-deutende Tätigkeit kein Gegenstand des Bewusstseins wäre: „*Da ist etwas.*“ Doch ist das Dasein dessen, was als Gegenüber zu Bewusstsein kommt, schon in ihm selbst gegenwärtig: „*Etwas ist da.*“ Der Vorgang der Vereinigung von Aufmerksamkeit und Dasein ist ein Geschehen, das hier als Verwirklichung der Aura bezeichnet werden soll. Da ist etwas, welches Aufmerksamkeit auf sich zieht, und es wird vollends zu dem, was es ist, indem ihm entsprochen, auf es verwiesen, es wahrgenommen und anerkannt wird. Keineswegs ist das Ding ein Ding an sich, isoliert und bestimmungslos, erst vom Bewusstsein aufgeschlossen. Und keinesfalls ist das Bewusstsein für sich, dem Gegenüber fremd, so einsam wie zur Allmacht verdammt.

Aber wie geschieht das, dieses auratische Geschehen eines Zu- und Ineinander von Ding und Bewusstsein? Das kann man niemals allgemein und abgelöst vom Einzelnen erkennen. Und doch zeigt sich in jedem einzelnen Moment der Verwirklichung der Aura dasselbe Geschehen.

Da. Da liegt er vor mir, mein Füllfederhalter der Firma Waterman. Und ich lenke meine Aufmerksamkeit auf ihn. Das tue ich selten in ausdrücklicher Weise. Denn im Alltag wird er gebraucht, ohne sich aufzudrängen. Doch schon

dieser Gebrauch ist mir nur möglich aufgrund einer eigenartigen Vertrautheit und Verbundenheit, welche die Differenz von Mittel und Zweck bereits hinter sich gelassen hat. Da. Jetzt tritt er selbst in die Betrachtung ein, und damit kommt zur Sprache, was ansonsten wortlos da ist.



AUGE UND HAND

Das Auge, das auf ihn fällt, erblickt seine äußere Gestalt. Das Sehvermögen vermittelt die Ferne des Dings in die Unmittelbarkeit des Gesehenen. Das Andere wird im Blick zu einem angeeigneten Anderen. Schwarz ist die Farbe des Füllers, zylindrisch seine Form. Ist aber schwarz eine Farbe – oder die Negation der Farbigkeit? Jedenfalls ist der Kontrast zwischen der Schwärze des Füllers und dem weißen Blatt Papier, auf dem er zum Einsatz kommt, maximal gegensätzlich.

Zylindrisch ist die Form, aber nicht ganz. Denn die Stärke des Zylinders variiert. Im geschlossenen Zustand ist die untere Seite, mit der Kappe verschlossen, dicker als das obere Ende. Das Schwergewicht der Form drängt den Eindruck einer Bewegung auf, deren Richtung sich dann bestätigt, wenn die Kappe abgenommen und mit dem Füller geschrieben wird. Die Bewegung gewinnt durch vier goldfarbene Ringe einen ihr eigenen Rhythmus. Einer befindet sich am dünneren Ende des Korpus, dem Ausgangspunkt der Bewegung. Zwei markieren das untere Drittel, der obere von beiden den Korpus des Füllers, der untere den Rand der Kappe. Und der letzte, vierte Ring umfaßt die Spitze der Füllerkappe; ja, er schließt, in die Gestalt einer Kappe übergehend, diese selbst ab: ein Goldköpfchen am Ende der Bewegung. Schwarz-gold ist das Aussehen also, mit dominierendem Schwarz und verzierend-verheißungsvollem Gold. Dem ästhetischen Programm des Aussehens wohnt zugleich eine

praktische Funktion inne. Denn die Kappe ist mit einer Spange versehen, die ein Wegrollen des zylindrischen Füllers verhindert oder es erlaubt, ihn in einer Tasche zu fixieren, und ihr unterer Goldring fügt sich zum Ring am oberen Korpus zu einer Doppelgestalt, wenn man die Kappe abnimmt und auf das dünnere Ende steckt, um zu schreiben.



Die Hand, die den Füller ergreift, spürt das Material: glatt, aber nicht hart. Der Korpus und das Griffstück, für guten Halt leicht gewellt, setzen der Hand keinen Widerstand entgegen. Sie drängen sich nicht auf, wollen keine eigene Aufmerksamkeit erregen. Wahrscheinlich ist das Material ein Edelharz, aber das kann und braucht man, den Füller in der Hand, auch nicht wissen zu wollen. Glatt, aber nicht hart – und auch nicht kalt. Das Edelharz nimmt sogleich die Wärme der Hand auf, gibt sich in sie hinein. Und die Hand schmiegt sich dem Material an, als wäre sie mit ihm befreundet.

Auge und Hand – die beiden Organe, die uns die Welt begreiflich machen. Dass wir das Ferne in die unmittelbare Nähe holen durch den Gesichtssinn. Dass wir das Ding in Gebrauch nehmen, um es für unsere Zwecke einzusetzen und damit allererst seinen Sinn zu erfahren und zu erfüllen. In diesem Füller kommt beides zusammen, die Ansicht und der Zugriff, und beide sind – als Gegenstand und im Gebrauch – in einer Aura vereint. So und darum ist der Füller geeignet für das Erschließen der Welt. Er ist mein elementares Werkzeug.¹

¹ „Wie die Hand ὄργανόν ἐστιν ὄργανων (Eth Nic 432 a 2 sq.), d. h. wie ein Werkzeug in der Hand erst zu seinem eigentlichen Sein – dem *Werk-Zeugen* – kommt, so ist das *Aussehen* der Gegenstände nur durch den νοῦς und ἰμ̄ νοῦς, als dessen Worauf in Sicht, *es sieht aus*. Sofern ein Gegenstandsfeld als solches in der Aufgabe steht, explizit zugänglich zu werden, und das nicht nur etwa im theoretischen Bestimmen, muß im vorhinein als unverhülltes verfügbar sein das ‚Vonwoaus‘ (ἀρχή) des λέγειν. Von der ἀρχή nimmt es, darauf hinblickend, seinen Ausgang, so zwar, daß es diesen Ausgang als ständige Grundorientierung ‚im Auge‘ behält.“ Heidegger, Martin: Phänomenologische Interpretationen ausgewählter Abhandlungen des Aristoteles zu Ontologie und Logik (1922), GA 62, S. 382.

BEWEGUNG UND SINN

Aussehen und Form selbst sind es, die in Bewegung versetzen. Es ist eine Bewegung, die durch die Gestalt des Füllfederhalters ausgelöst wird, die sich aber erst darin vollendet, dass das Gerät in Gebrauch genommen wird. In Gebrauch nehmen, das heißt hier genau: in die Hand nehmen und bewegen. Die erste Bewegung ist ein Aufdecken, nämlich das Abziehen der Kappe und das Aufstecken auf das Ende des Schaftes. Nur das Aufstecken sorgt dafür, dass die Balance in der Hand erhalten bleibt. Mein Füller ohne aufgesteckte Kappe wäre ein Torso, dem Zugriff fremd und in der Gewichtsverteilung unhandlich. Es bedarf des Eigengewichtes durch die Kappe am oberen Ende, damit das Selbstsein des Gerätes spürbar bleibt. Der Schutz der Feder wird zum Gegengewicht der Schreibhand. Nur so lässt er sich verwenden.

Was die Bewegung dann offenlegt, ist die Feder. Die ist, wie sollte es in diesem Fall anders sein, auch goldfarben. Und sie trägt nicht nur dessen Farbe, sie ist selbst aus Gold. Was die güldenen Ringe um den Schaft erst andeuteten und versprochen, kommt nun zur Erscheinung. Die Feder verheißt, eine Spur zu hinterlassen. Wenn sie denn richtig bewegt wird.

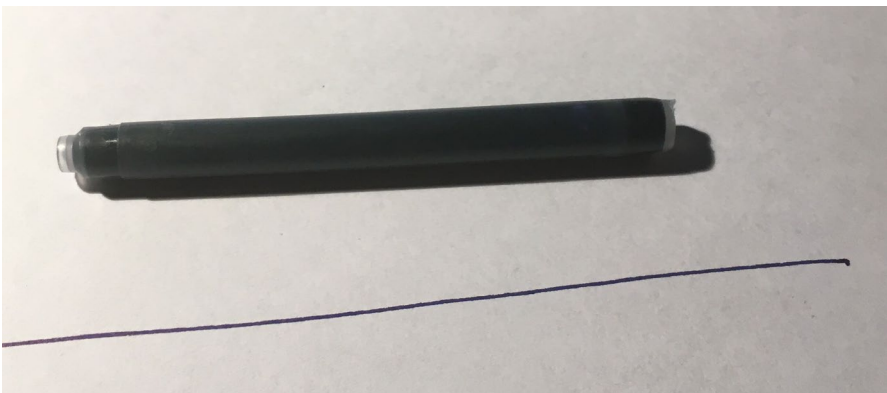


Erst wenn die Kappe abgezogen wurde und aufgesteckt ist, kann die Bewegung der Feder auf dem Papier beginnen. Das ist ja ein ganz eigentümlicher Vorgang. Denn die Finger der Hand – bei mir ist es die rechte – umschließen das Griffstück. Daumen und Mittelfinger halten es von oben unten, der Zeigefinger gibt Druck und führt die Feder in kleinen Bewegungen; die ganze Hand rückt auf dem Papier langsam vorwärts. Bewegungen haben keine Worte. Sie geschehen einfach so. Und doch steckt in ihnen ein Sinn. Den erkennt man anfangsweise dann, wenn sich die Bewegung vollzieht, und endgültig erst, wenn sie abgeschlossen ist. Es ist und bleibt ein Rätsel, inwiefern eine Abfolge von sprachlosen Bewegungen der Hand einen Sinn zur Folge hat, der als Resultat der Bewegungen in Sicht kommt und dann, abgelöst von dem Bewegungsvollzug, Bestand hat.

Dass die Bewegung der Hand – in der beschriebenen Handhaltung – aber diese Folge des Sinns zeitigt, wäre ohne das Werkzeug in der Hand nicht möglich. Darum hat es, das Ding, selbst Anteil an dem Werden des Sinns. Sein Wirken beruht auf der von der Form ausgehenden Bewegung, wie sie in der Gestalt meines Füllers ihren Ausdruck gefunden hat. Die entstehende Einheit von Bewegung und Sinn zehrt von der Aura, die meinem Füller eigen ist.²

FLÜSSIGES UND FESTES

Die Hand setzt an zur Bewegung des Stiftes. Die Feder gleitet über das Papier und hinterlässt Spuren. Das kann sie, weil dazwischen die Tinte ist. Flüssiges wird fest; das ist die Beobachtung der Veränderung, die sich auf dem Papier vollzieht. Auch dieser Vorgang besitzt eine eigentümliche Geschehenslogik mit unvorhersehbaren Übergängen.



² „Auch die abstraktesten Gestaltungen der Sprache weisen noch deutlich den Zusammenhang mit der primären Anschauungsgrundlage auf, in der sie ursprünglich wurzeln. Auch hier trennt sich die Sphäre des ‚Sinns‘ nicht schlechthin von der ‚Sinnlichkeit‘, sondern beide bleiben aufs engste miteinander verwoben.“ Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen I, 10. Aufl., Darmstadt, 1994, S. 149.

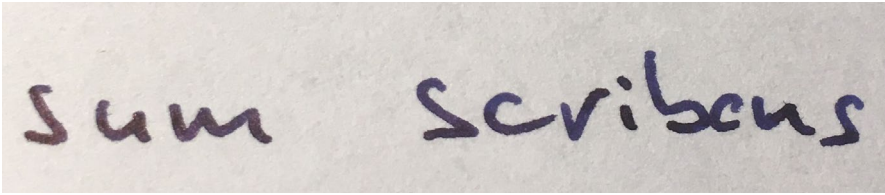
Die Handbewegung ist ein raumzeitliches Handeln. Grundsätzlich vorwärts geht die Bewegung, bei uns Mitteleuropäern von links nach rechts, abgestuft in Zeilen, begrenzt von der Aufnahmefähigkeit des Blattes. Als raumzeitliche hat die Bewegung keinen Bestand. Sie verändert sich fortwährend, indem sie hinter sich lässt, was sie zuletzt vollführte. Schon wäre es schwierig, als Betrachter die Abfolge der Bewegungen in die Erinnerung aufzunehmen und gegebenenfalls gleichsinnig zu wiederholen – wobei auch die Erinnerung ein Rätsel darstellt. So ist es aber nicht, sondern die Bewegung der Hand hinterlässt eine Spur, die entziffert werden kann.

Diese Spur muss nun ihrerseits erzeugt werden; und sie wird in unserem Falle erzeugt durch das Flüssige, welches fest zu werden vermag. Die Tinte, die aus der Feder fließt, tritt gleichmäßig aus dem Füllfederhalter aus. Sie ist über eine praktisch sinnvolle Dauer hinweg verfügbar, weil sie sich in einem Speicher befindet, der sich mit der Hand mitbewegt, in meinem Fall ist sie in einer Patrone aufbewahrt. Der Druck und die Bewegung des Füllers durch die Hand erzwingen den Abfluss der Tinte. Diese soll so beschaffen sein, dass sie im Fluß bleibt, dann aber trocknet und fest wird. Beständig sein soll sie überdies. Die Flüchtigkeit der Bewegung und die Flüssigkeit der Tinte verwandeln sich in dauerhaft Sichtbares. Ohne dieses Trocknen und Erstarren gäbe es keinen Sinn, der aus der Bewegung resultierte. Der Feder und der Tinte ist das Potenzial zu eigen, die Erzeugung von Sinn zu fördern. Die goldene Feder vergoldet die Bewegung zum Sinn, die farbige – bei mir: blaue, himmelblaue – Tinte bringt Formationen auf das Papier, die als sinnvoll verstanden werden können.

Die Flüchtigkeit der Bewegung und die Flüssigkeit der Tinte entsprechen einander. Beide sind Wege der Sinnerzeugung. Sinn ist das, was im und aus dem Werden so Gestalt gewinnt, dass es verstehbar wird und angeeignet werden kann. Das Medium dieser parallel verlaufenden Gestaltwerdung darf man abermals als der Aura des Füllers zugehörig denken. Denn in ihm kommt der Sinn zu Wort, der dem Gerät in seinen Funktionen und Bestandteilen zu eigen ist.

GEDANKE UND SCHRIFT

In der Spur der Bewegung wird der Sinn. Aber er entsteht nicht aus der Bewegung. Er ist in sie gefasst, geht ihr aber als Intention voraus und über sie hinaus. Es gibt beständigen Sinn im distinkten Unterschied zum Werden des Sinns. Auch dieses Phänomen enthält einen Knoten von herausfordernden Problemen.



Die erste Herausforderung besteht darin, das Verhältnis von gefaßtem Sinn und im Werden ausgedrücktem Sinn zu erfassen. Wäre der gewordene Sinn allein Resultat der flüchtigen Bewegung der Hand, würde er mit dieser dem Vergehen unterworfen. Doch lässt sich seine Beständigkeit auch nicht erfassen, wenn man von seinem Gewordensein absieht. Der Name für diese Struktur ist „Gedanke“. Ein Gedanke existiert nicht an einem raumzeitlichen Ort, so sehr er nur zeitlich und an bestimmtem Ort gedacht werden kann. Seine Wahrheit liegt gerade darin, dass er dem Werden seines Ausdrucks vorausgeht, ohne sich bereits vollends im Voraus, also vor seiner Artikulation, erfassen zu können. Dieses eigentümliche Voraus ist die Bedingung für das beständige Danach seines Bestehens und seines Erfassens.

Darum tritt die Eigenart des Gedankens passend auf in der Form der Schrift. Die Schrift als Resultat der Handbewegungen bei der Sinnerzeugung ist selbst ein eigentümliches Phänomen. Sie zu verstehen, ist die zweite Herausforderung. Die Schrift bedient sich eines Inventars von Zeichen, die in ihrer Kombination den Weg zu nahezu unendlichen Möglichkeiten des Ausdrucks von Sinn eröffnen. Die Zahl der Zeichen ist mehr oder weniger konventionell beschränkt. Die Kombination von Zeichen auf der Ebene der Morphologie ist vielfältig, aber auch, wie unserer Wörterbücher zeigen, endlich. Doch die – durchaus regelbasierte – Zusammenstellung von Wörtern nach grammatisch beschreibbaren Mustern tendiert zum Endlosen. Das hat damit zu tun, dass sich der Ausdruck von Sinn mittels der Schrift, sofern er als Gedankengehalt verstanden werden kann, von der Schriftform auch wieder unterscheidet. Die Schrift, fixierte Bewegung der Kombination von Buchstaben, besitzt sowohl auf der Ebene der eigenen Zeichenförmigkeit als auch auf der Ebene der Darstellung von Gedanken eine Logik, die es erlaubt, den Gehalt der Gedanken auch in einer anderen sprachlichen Form auszudrücken.

Da, wo Gedanken in Gestalt der Schrift den Weg aufs Papier finden, so dass sie fixiert, rezipiert und diskutiert werden können, erfüllt sich die auratische Logik des Füllfederhalters. Was nur ein zu vernachlässigendes Medium der Schrift zu sein schien, besitzt tatsächlich eine dichte Aura, an der teilnimmt,

wer immer dem Impuls folgt, der von dem Gerät ausgeht.³ *Sum scribens* – das gilt für den Füllfederhalter ebenso wie für denjenigen, der ihn gebraucht.⁴

SEIN UND NICHTS

Ist etwas da, bevor es in die Aura des verdichteten Sinnes eingegangen ist? Das ist sehr fraglich. Denn jeder Versuch, diese Frage zu beantworten, müsste schon von der Tatsache des Verstehens ausgehen – und könnte nur so auf die Aura des zu Verstehenden stoßen.

Die raumzeitliche Ortlosigkeit des Gedankens erlaubt es nicht, für ihn eine empirische Herkunft konstruieren zu können. Insofern ist die Verschwiegenheit des Nichts die vermutlich beste Beschreibung seines Status. Umgekehrt gibt es den in die Schrift gefassten Ort des Sinnes, an dem Gedanken geäußert und erörtert werden. Wobei man dann, umgekehrt zum Satz von der Ortlosigkeit des Gedankens, auch nicht von einer empirischen Erzeugung des Sinnes sprechen kann.

Diese eigenartige Konstellation erlaubt nur die Auflösung, dass der Gehalt des Sinnes, in Gedanken gefasst, am Ort der Erzeugung des Sinnes im Medium der Schrift, die ihre Existenz der Bewegung der Hand verdankt, selbst zu suchen ist. Man kann von dem gemeinsamen Entstehen des aus der Bewegung herkommenden Phänomens der Schrift und dem von dieser Bewegung zu

³ Nach Jacques Derrida „sind sprachliche Zeichen immer als materielle Einschreibungen realisiert. Sie bedürfen einer Trägermaterie wie des Papiers oder der Luft. [...] Für Spuren ist es charakteristisch, dass sie vergehen können. Sie kommen durch eine materielle Realisierung in die Welt und können jederzeit mit dieser Materialisierung wieder getilgt werden. Das Verschwinden von Spuren kann dabei immer so vonstatten gehen, dass nichts zurückbleibt. [...] Eine Spur hat immer eine spezifische Kontur. Diese Kontur gewinnt sie dadurch, dass sie sich von anderen Spuren unterscheidet. So ist eine Spur immer auf diese anderen Spuren bezogen. Sie besteht nicht für sich, sondern aus einem komplexen Geflecht von Spuren heraus, in denen sie steht. Wer eine Spur wahrnimmt, muss sie immer in den Beziehungen wahrnehmen, die dieses Geflecht ausmachen. Eine Spur kann aus diesem Grund nicht als bloße materielle Realisierung begriffen werden. Sie ist konstitutiv durch eine Überschreitung dieser Realisierung auf andere Realisierungen hin zu verstehen. [...] Spur sind sprachliche Zeichen zuletzt auch immer als Hinterlassenschaften derer, die diese Zeichen geäußert haben. Spuren haben, so verstanden, immer ein individuelles Moment. [...] Sprachliche Zeichen sind demnach mit einem Anspruch verbunden, dem anderen, die diese Zeichen geäußert haben, im Umgang mit den Zeichen gerecht zu werden. Von Spuren geht in diesem Sinn eine normative Kraft aus [...]. Sie stellen diejenigen, die mit ihnen umgehen, in Verantwortung.“ Georg W. Bertram, „Spur“. Wörterbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (WSK) Online, edited by Stefan J. Schierholz and Laura Giacomini. Berlin / Boston: De Gruyter, 2015. [degruyter.com/database/WSK/entry/wsk_id_wsk_artikel_artikel_29925/html](https://www.degruyter.com/database/WSK/entry/wsk_id_wsk_artikel_artikel_29925/html). Accessed 2024-05-28.

⁴ „Mein Bleistift, das bin ich selbst“, heißt es bei Manfred Sommer in seiner Philosophie des Graphismus (Manfred Sommer: Stift, Blatt und Kant [stw 2331], Berlin, 2020, 214). Sommers Phänomenologie des Schreibens berührt sich in mancher Hinsicht mit den hier aufgeschriebenen Beobachtungen und Gedanken. Vgl. insbesondere ebd., S. 213–222.

unterscheidenden Wahrheitsgehalt des Gedankens sprechen. Auch hier bietet sich als Mittelbegriff der Begriff der Aura an, in welcher Zugriff und Dasein immer schon zugleich präsent sind. Die Beobachtung der Aura ist das Innenwerden des Schöpferischen in der Welt. Was durch die Darstellung des Sinns gewonnen wird, ist die Existenz des Ganzen als einer für uns sinnliche Sinnwesen zugänglichen Welt.

In der unscheinbaren Gestalt meines Füllfederhalters ist dieses Ganze unmittelbar gegenwärtig, und ich bin Teil dieses Ganzen, indem ich mich, ganz alltäglich und selbstverständlich, von seiner Aura aufnehmen lasse und mich seiner bediene.

ERSCHEINEN UND VERSTEHEN

Eine Miniatur haben wir durchgespielt in den vergangenen Minuten. Nichts weiter betrachtet als eine Erscheinung, ein Phänomen, ein einzelnes Exemplar eines Füllfederhalters. Eines Gerätes, von dem eine bestimmte, mir unbekannte Anzahl von Exemplaren existiert; nun aber desjenigen Einzelgegenstandes, der aus kontingenten Gründen mein Füllfederhalter geworden ist. Als solcher ist er in die mir zugängliche Welt getreten; als solcher hat er nun seinerseits die Bestimmung an sich, zu meiner Geschichte zu gehören. Als solcher ist er mir lieb und wert geworden, als solchen habe ich ihn heute hier Ihnen vorgestellt.

Er ist aber, bei aller Kontingenz, kein zufälliges Einzelwesen. Denn er repräsentiert eine Aura des Zu- und Miteinanders, die als solche nicht nur überhaupt verständlich ist, sondern – quasi monadologisch – für die Präsenz des Ganzen in einem Individuum einsteht. Darum steckt in der Phänomenologie des Füllfederhalters bereits eine Hermeneutik des Daseins überhaupt; und es könnte der Anspruch erhoben werden, im Ausgang von jedwedem Ding unserer Erscheinungswelt den Zugang zum Ganzen des Verstehens, von dem die Hermeneutik spricht, zu gewinnen. Diese Behauptung müsste man weiter und ausführlicher begründen. Ich bin derzeit der Auffassung, dass das auch möglich wäre.

WATERMANS AURA

Da. Da liegt er nun, mein Waterman, und auf dem Bild ist er noch einmal zu sehen.

Auf ihn habe ich hingewiesen, und auf eine bestimmte Weise wird er Ihnen auch als Leserin oder Leser begegnet sein. Dabei ist er selbst ein ironisches Industrieprodukt. Industriell gefertigt, ohne Frage. Doch das heißt ja: Es ist die technische Entwicklung des Füllfederhalters in ihn eingegangen, seit 140

Jahren. Und es heißt auch: Die Tatsache der Vielzahl von Exemplaren spricht nicht gegen die individuelle Eigentümlichkeit. Ironisch nenne ich seine Geschichte, weil die ursprünglich amerikanische Firma inzwischen in Frankreich daheim ist. Aus Waterman (engl.) wird also Waterman (frz.). Und ob er etwas zu tun hat mit der esoterischen Figur der Aquarius? Das mag alles sein – oder auch nicht. Es kann eben unter jedem Namen auftauchen, was Träger einer Aura ist, die uns in die Verfassung der Welt und unserer selbst blicken lässt.⁵



⁵ „Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische Strahlenzauber gedacht werden, als den die vulgären mythischen Bücher sie abbilden und beschreiben. Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung, in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futural eingesenkt liegt.“ Walter Benjamin: Fragmente gemischten Inhalts. Autobiographische Schriften (1930). In: Ders.: Gesammelte Schriften, Band VI. Frankfurt am Main, 1985, S. 588.

DINGE MIT MAGISCH-SYMBOLISCHER FUNKTION

Zu einem Aspekt von Wolfgang Borcherts Geschichten



KÁROLY CSÚRI

The lecture is divided into three parts. The first section outlines an abstract-semantic model and its variants, which underlie the structure of several Borchert-stories. The second section shows that the behaviour, actions and movements of the protagonists in the model and the emergence of different model variants are often triggered and influenced by 'things' with a magical-symbolic effect. Through 'things' that prove to be decisive carriers of memory and/or hope for the protagonists in their split nature. Finally, the third section, the main part of the lecture, contains brief analyses of the stories The Dog Flower, The Kitchen Clock and Maybe She Has a Pink Shirt. These concrete examples will be used to illustrate the magical-symbolic and at the same time structure-forming role of 'things' such as the 'little flower', the broken 'clock' and 'the little piece of pink cloth'.

UMRISSE EINES ABSTRAKT-SEMANTISCHEN GRUNDSCHEMAS

Der Aufbau der Mehrheit von Borcherts Geschichten lässt sich auf ein Grundschema zurückführen, das in erster Annäherung aus einem Anfangs-, Übergangs- und Endzustand besteht.¹ Will man jedoch die spezifischen Merkmale der Erzählungen genauer erfassen, so muss das Schema weiter differenziert werden.

Im ersten Schritt werden den einzelnen Zuständen globale Wertepole wie *Geborgenheit*, *Ausgestoßensein* und *neue Geborgenheit* oder *neues Ausgestoßensein des Protagonisten* zugeordnet. Das Modell wird durch die konkreten Geschichten dem jeweiligen Kontext entsprechend interpretiert. Etwa als physische, psychisch-geistige, kulturelle, historisch-soziale oder mythisch-symbolische Geborgenheit, bzw. als ihre Kombinationen. Ähnlich lassen sich vergleichbare Typen und Kombinationen des Ausgestoßenseins unterscheiden. Thematisch wird die *Geborgenheit* des Protagonisten unter anderem durch

¹ Für eine ausführliche Darstellung des Grundschemas und seiner Varianten s. Csúri, Károly: Wolfgang Borcherts Geschichten. Grundschema, Varianten, Feinstrukturen. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2022.

das Zuhause, die Familie, die Heimat, das Mütterliche, das weibliche Prinzip oder die Liebe und ihre Verbindungen besetzt. Umgekehrt kann der Zustand des *Ausgestoßenseins* des Protagonisten durch die *Fremdheit, den Krieg, den Winter, den Stadtrand, die Einsamkeit, das männliche Prinzip, den Zwiespalt, das Vegetieren* oder *den Tod* und ihre Kombinationen gekennzeichnet werden.

Eine narrative Besonderheit der Borchert-Geschichten besteht darin, dass sie meist nicht im Anfangszustand, sondern im Übergangszustand des Ausgestoßenseins beginnen. Den Übergangszustand und den Endzustand verknüpfen Prozesse der *Rückkehr* des Protagonisten, die die *Zwischenzustände* oder *Stationen des Unterwegsseins* bilden. Thematisch handelt es sich dabei um verschiedene Reisemotive wie Züge, Lokomotiven, Straßenbahnen und Märsche, oder um geistig-kommunikative ‚Wege‘, um den Verlauf von Dialogen und Monologen bzw. um Minimalbewegungen wie das Hinauf- und Hinuntersteigen von Treppen oder eben das Überqueren einer Straße.

Im zweiten Schritt lassen sich die Schema-Zustände und -Prozesse entsprechend der modalen Perspektive des Protagonisten, des Narrators und des Rezipienten als Schemavarianten präzisieren. Diese entstehen durch die Kombinationen von solchen alternativen Eigenschaften, Zuständen und Prozessen wie (*hypothetisch*) oder (*tatsächlich*), (*wirklich*) oder (*virtuell*) bzw. (*Ausgestoßensein*) vs (*Scheinausgestoßensein*) oder (*Geborgenheit*) vs (*Scheingeborgenheit*) und dgl.

Der Protagonist ist infolge seiner ausgelieferten Lage im Übergangszustand (mental) oder (seelisch) oft *gespalten* und verhält sich auch nach seiner Heimkehr (*verstört*) oder (*zwiespältig*). Der *Rückkehrprozess* wird häufig durch Vermittlungsfiguren (*gefördert*) oder (*gehindert*), er kann (*gelingen*) oder (*nicht gelingen*) und meist einen (*retardierten*) Verlauf haben. Der Endzustand von (*wirklicher*) oder (*virtueller*) *Geborgenheit* bzw. (*wirklichem*) oder (*virtuellem*) *Ausgestoßensein* ist wegen der abweichenden Perspektiven meist von (*ambigem*) Charakter.

DINGE ALS MAGISCHE ODER SYMBOLISCHE OBJEKTE

Das Verhalten, die Handlungen und Bewegungen der Protagonisten wie auch das Entstehen der verschiedenen Schemavarianten werden oft durch ‚Dinge‘ ausgelöst und beeinflusst, die sich mit ihrer magischen Wirkung oder ihrem symbolischen Wert in der Perspektive der Protagonisten als bestimmende Erinnerungs- und/oder Hoffnungsträger erweisen.² Zu ihnen gehören unter anderem die ‚kleine Blume‘ in *Die Hundebblume*, der ‚rote Schal‘ in *Die Krähen*

² Auf die Bedeutung des Dings bei Borchert verwies meines Wissens zuerst Ulshöfer, Robert: Die Wirklichkeitsauffassung in der modernen Prosadichtung. (Dargestellt an Manns ‚Tod in Venedig‘, Kafkas ‚Verwandlung‘ und Borcherts ‚Kurzgeschichten‘, verglichen mit Goethes ‚Hermann und Dorothea‘). In: Der Deutschunterricht, Jg. 7, Heft 1, 1955, S. 13–40.

fliegen abends nach Hause, der ‚Schnee‘ in *Der viele viele Schnee*, das ‚rosa Stück‘ in *Vielleicht hat sie ein rosa Hemd*, die ‚Teerklugel‘ in *Von drüben nach drüben*, die ‚Scheibe Brot‘ in *Das Brot*, die ‚Uhr‘ in *Die Küchenuhr* oder das ‚Treppengeländer‘ in *Das Holz für morgen*. Zu betonen ist dabei, dass diese Dinge im Grunde zum Überleben und zur Heimkehr von Protagonisten beitragen, die immer wieder *verstört* oder *gespalten* aus dem leblos-tödlichen Ausgestoßensein des Übergangszustandes, dem Grauen des Krieges, dem Gefängnis, dem russischen Winter oder ihrem zerstörten Land zu Hause ankommen. Aus diesem Grund wird ihre wiedergefundene Geborgenheit aus der Sicht anderer Akteure und des Rezipienten grundsätzlich als mentales Ausgestoßensein, als Geborgenheit im Wahnsinn und nicht als Geborgenheit in der wirklichen Welt gewertet. Insofern kommt die positive Rolle der Magie und Symbolik der Dinge in diesem Typ literarischer Modernität nur beschränkt zur Geltung. Sie wird nämlich für den mitleidigen Außenseiter nur innerhalb der geistigen Verdunkelung des Protagonisten zugänglich und nicht als tatsächlich wiederhergestellte neue Harmonie transparent. Es geschieht eher nur selten, dass Borcherts Protagonisten, die nach der Heimkehr aus dem Krieg ihre Lage in der Familie nicht als Geborgenheit, sondern als Ausgestoßensein erleben, aus dem selbstgeschaffenen Schein-Ausgestoßensein wieder in die Geborgenheit der Familie zurückfinden. Ein positives Beispiel dafür liefert allerdings die Kurzgeschichte *Das Holz für morgen*.

KURZINTERPRETATIONEN

Das Ding als Erinnerungsträger: *Die Küchenuhr*

Am Anfang der Geschichte nähert sich ein junger Mann, ein Kriegsheimkehrer, mit einer Küchenuhr in der Hand einer Gruppe von Menschen, die unter den Trümmern von Häusern auf einer Bank sitzen. Auch er setzt sich und versucht ihnen zu erklären, warum die kaputte Uhr für ihn einen besonderen Wert hat. Der Dialog führt zu keinem Verständnis, und als er „freudig“ bestätigt, dass er außer der Uhr alles verloren hat, den anderen endgültig klar wird: die Verwüstung des Zuhauses und der Tod der Eltern haben den jungen Mann verrückt gemacht. Sie sehen ihn nicht mehr an, sodass er sich immer mehr der Uhr zuwendet, deren Teller sich in seinen Augen in ein „Gesicht“ verwandelt, zu dem er wie zu einem Menschen spricht: „Jetzt, jetzt weiß ich, daß es das Paradies war. Das richtige Paradies.“³ Von da an stellt sich in der Geschichte

³ Die Geschichten werden zitiert nach Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz. Berlin / Darmstadt / Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1965 (abgekürzt als GW), S. 188.

stufenweise heraus, dass die Uhr in der Vorkriegszeit jede Nacht um „halb drei“ (GW, S. 187), als der Junge nach Hause kam, die ‚Augenzeugin‘ der Begegnung von Mutter und Sohn in der Küche war. Mit ihrem „weißblaue[n] und runden Gesicht“ (GW, S. 188) stellt sie daher nicht einen gewöhnlichen Gegenstand für ihn dar, sondern eine ihm nahe stehende, visionär gleichsam die Mutter heraufbeschwörende Figur, mit der er in der entfremdeten Gegenwart allein kommunizieren kann. Die Mutter erwartete ihn einst jede Nacht „um halb drei“ mit „warmem Abendbrot“ und „barfuß“ (GW, S. 187) in der kalten, gekachelten Küche. Der junge Mann erkennt erst im Rückblick den wahren Wert von mütterlicher Fürsorge und Liebe, jener unschätzbaren Geborgenheit, die er als Junge damals für ganz „selbstverständlich“ (GW, S. 188) hielt. Der Zeitpunkt „halb drei“, den die kaputte, äußerlich jedoch unversehrte Uhr zeigt, wertet sich nun in der Erinnerung zur glücklichsten Zeit seines Lebens, zu einem „richtigen Paradies“ auf Erden auf, das er sich in der übrig gebliebenen Uhr für immer bewahren kann.

Mit den Schemabegriffen beschrieben: der Protagonist kommt aus dem Ausgestoßensein des Übergangszustands statt der erhofften Geborgenheit im neuen Ausgestoßensein des Endzustands an. Im magisch anmutenden Ding der wie durch ein Wunder übrig gebliebenen Küchenuhr findet er jedoch die ehemalige, vor dem Krieg nicht erkannte mütterliche Geborgenheit des Daheims als die neue Geborgenheit seines gespaltenen Ichs. Doch ist dieser Endzustand ambig. Während sich die Perspektive der Mehrheit der auf der Bank Sitzenden bezüglich des ausgelieferten Schicksals und zwiespältigen Zustands des jungen Mannes auch am Ende nicht ändert, wird einer von ihnen durch die Geschichte der Küchenuhr des selbst in ihrem Kaputtsein äußerlich ewig bewahrten magisch-symbolischen Zeitpunkts „halb drei“, tief berührt und fühlt stillschweigend, auch wenn dies nur für den Leser zugänglich ist, eine seelische Gemeinschaft mit ihm: „Und der Mann, der neben ihm saß, sah auf seine Schuhe. Aber er sah die Schuhe nicht. Er dachte immerzu an das Wort Paradies.“ (GW, S. 188)

Das Ding als schützender Talisman: *Vielleicht hat sie ein rosa Hemd*

Den Rahmen der Geschichte bildet eine eigenartige „Parade“ (GW, S. 188), die Timm und der andere abhalten. Der Schauplatz ist der Stadtrand am Kanal, wo sie, auf dem eisigen Brückengeländer sitzend, vorbeigehende Mädchen und Männer beobachten. Als letztes erscheint ein Mädchen, das völlig anders ist als jene, die sie bis dahin gesehen haben. Sie scheint den Duft von „Pfirsich“ oder von „ganz sauberer Haut“ zu haben und „einen ganz besonderen Namen zu tragen wie Evelynne – oder so“ (GW, S. 189). Als sie vorbei war, sagte Timm

unerwartet: „Vielleicht hat sie ein rosa Hemd“ (ebd.). Der andere entgegnete: Sie „kann ebenso gut ein blaues haben“ (ebd.). Timm weist dies zurück: „Kann sie eben nicht, du, kann sie eben nicht. Solche die haben rosane. Das weiß ich ganz genau, mein Lieber“ (ebd.).

Als Erklärung erzählt er die Geschichte eines Kameraden aus dem russischen Krieg, dessen Braut zu Hause tatsächlich „lauter rosa Hemden“ (ebd.) hatte. Dieser Kamerad hatte deshalb in der Brieftasche „immer son Stück rosa Zeug“ (ebd.). Einmal hatte ihm Timm den Stoff weggenommen und vor den anderen hochgehalten, so dass er zum Gegenstand von Lachen, und Spott wurde. Vor Scham hat der Kamerad seinen schützenden „Talisman“ (ebd.) noch am selben Tag weggeworfen. Nachdem Timm die Geschichte beendete, sah er den andern an: „Ja, sagte er, er hat es weggeworfen, und [...] am nächsten Tag hat es ihn schon erwischt“ (GW, S. 190). Der andere fand es „Blödsinn“ (ebd.), dass sein Tod damit zusammenhängen könnte. Scheinbar ist auch Timm mit ihm einverstanden, dann fügt er doch hinzu: „Aber komisch ist es, weißt du, komisch ist es doch“ (ebd.). Da lachten die beiden, aber inzwischen machte Timm „eine Faust in der Hosentasche“ und zerdrückte dabei „ein kleines Stück rosa Stoff: Er hatte es aus Rußland mitgebracht“ (ebd.). Trotz seiner Zweifel an der Zauberkraft des „rosa Stoffes“ findet es Timm doch komisch, dass der Tod ihn nicht erwischte und er aus dem Krieg mit dem Leben davongekommen ist. Ohne dies offen zuzugeben, scheint ihm damit das „Stück rosa Zeug“ letztendlich Schutz geboten zu haben. Der Talisman als Zeichen der spirituellen Bindung des Kameraden an seine Braut mit den „rosa Hemden“ bedeutete jenem eine virtuelle Geborgenheit im Ausgestoßensein des Krieges, solange er ihn bewahrt hatte.

Dies bekräftigt mittelbar auch der Vorspann mit der Parade, dessen scheinbar bedeutungslose Geschehnisse von nahezu größerem Belang für Timms Gegenwart sind als die erzählte Kriegsgeschichte selbst. Aus dieser Sicht sagt Timm nach dem Erblicken des Mädchens nicht zufällig, dass sie bestimmt „ein rosa Hemd“ hat. Da er sich der Zauberkraft des Talismans am eigenen Schicksal heimlich vergewissert hat, sucht er nun auch selbst nach einem ganz besonderen Mädchen, das ähnlich der Braut seines Kameraden sein eigener Talisman wird, ihm unter den neuen Umständen Geborgenheit bietet. Ein Mädchen, das er nie ‚wegwerfen‘ würde. Davon zeugt das gerettete kleine „Stück rosa Stoff“, an dem zwar nicht mehr viel rosa war, aber „es war noch rosa“ (ebd.).

Die Hundeblyme: das Ding als Hoffnungsträger

Der Anfang der Geschichte beschreibt die Vereinsamung, die Ängste und die Verzweiflung des Protagonisten in seiner Gefängniszelle. Die Fortsetzung baut sich auf mehreren ineinander gebetteten Teilgeschichten auf. Im Mittelpunkt

stehen die Geschehnisse im Gefängnishof, zuerst die sich täglich wiederholenden monotonen Rundgänge der Gefangenen, die als leblose „Latten“, als „wandernde Leichen“ (GW, S. 22) dargestellt werden, später die Entdeckung und der abenteuerliche Erwerb der Hundebblume, der zum magisch-symbolischen Hoffnungsträger des Protagonisten wird. Der narrative Endzustand, dessen Schauplatz erneut die Zelle ist, erfolgt nach dem Erwerb der „kleine[n] Blume“ (GW, S. 31). Ihre Anwesenheit befreit den Protagonisten vom quälenden Gefühl seines Alleinseins und Ausgestoßenseins. Er fühlt sich immer glücklicher, in seiner Vorstellung verwandelt er sich in einen ‚braunen Balinesen‘, in den ‚wilden‘ Sohn eines ‚wilden‘ Volkes. Im Schlaf wird er eins mit der „Erde“, die man ‚auf ihn häufte‘ und fühlt, „wie aus ihm Blumen“ brachen, „Anemonen, Akelei und Löwenzahn – winzige, unscheinbare Sonnen“ (GW, S. 32). Die Tür bleibt zwar gesperrt, aber die geschlossene Welt des Gefängnisses hebt sich für ihn auf, seine Freiheit ist in seiner Imagination durch keine zeitlichen und räumlichen Grenzen der Wirklichkeit mehr beschränkt.

Abstrakter formuliert, handelt es sich hier um eine Wandlung in dem Verhältnis von Ich und Leben. Dem Anfangszustand auf dieser Ebene entspricht der Augenblick, in dem sich ihre (angenommene) frühere harmonische Einheit auflöst und das Ich seine Beziehung zum Leben, zu seiner Geborgenheit graduell einbüßt. Im Endzustand wird diese Einheit in der Vorstellung des Ichs virtuell wieder hergestellt und vertieft. Es entsteht eine neue Harmonie: während das Ich das Leben, die Hundebblume, in sich aufnimmt und er umgekehrt vom Leben, von der Erde, aufgenommen wird, wird das Ich selbst zum Leben, zur lebenspendenden Kraft. Der Übergangszustand des Gefängnisses stellt im Wesentlichen die einzelnen Auflösungsphasen der Einheit von Ich und Leben dar, in ihm wird das Schicksal des Ichs in der leblosen Sphäre geschildert. Dabei scheint allerdings vor dem Ich durch die magische Anziehung der Hundebblume immer wieder auch die Möglichkeit auf, dass das Leben zurückerobert und die verlorene Einheit mit ihm neu gestiftet werden kann. Das symbolische Erwerben und Besitzen des Lebens in der Sphäre des Leblosen dürfte zugleich den Ausbruch aus dem endlosen, in den Tod führenden Kreislauf des Leblosen und die Reintegration in den ewigen, scheinbar auch den Tod überwindenden Kreislauf mythischen Lebens bedeuten. Für den Rezipienten bleibt jedoch das Traumbild des Ichs zunächst dissonant. Es handelt sich dabei um eine gleichzeitige Harmonie und Disharmonie, um Geborgenheit und Ausgestoßensein, um die Dissonanz von Imagination und Realität. Die erträumte Vereinigung mit dem Kreislauf ewigen Lebens wird nämlich als eine Bestattungsszene inszeniert: „er fühlte im Schlaf, wie sie Erde auf ihn häuften, dunkle, gute Erde, und wie er sich der Erde angewöhnte und wurde wie sie – und wie aus ihm Blumen brachen: Anemonen, Akelei und Löwenzahn – winzige, unscheinbare Sonnen“ (ebd.). In diesem mystischen Kreislauf der Existenz – es sei nur an

die traumhafte Rückverwandlung des Ichs in einen „braunen Balinesen“, den „wilden“ Sohn eines „wilden“ Volkes vorzivilisatorischer Zeit und reinen Lebens erinnert – wird das Ich nach seinem imaginierten Tod in der Form von Blumen, „winzigen, unscheinbaren Sonnen“ wiedergeboren, die motivisch die Vervielfachung der gelben Hundeblume und somit des Lebens darstellen. Tod und Leben, wie sie hier erscheinen, stehen auch nach einem durch das Bild ebenfalls heraufbeschworenen Mythos in keinem Widerspruch zueinander. Während das Einswerden des Ichs mit der Erde realistisch als Einkehr in den Tod zu begreifen ist, stellt es im romantisch gedeuteten chthonischen Mythos die Heimkehr zur mütterlichen Welt von Ursprung und Geborgenheit, zur Mutter Erde dar, die das Leben gebiert und es wieder in ihren Schoß aufnimmt.

DAS „DING DING DING“ IN GÜNTER GRASS' NOVELLE KATZ UND MAUS

—◀—▶—
GÉZA HORVÁTH

The essay analyzes the short story of Günter Grass, mainly considering the development of the main character, Joachim Mahlke, who, when the World War II breaks out, realizes, that the war means a challenge for him, too. At this point he starts being prominent among his schoolmates with his astonishing innovations. The “Great Mahlke” is a Catholic believeer, who, however believes not in God, but – like the grotesque counterpart of the Redeemer – only in the Blessed Virgin Mary, his ideals are the heroes and he himself also would like to be a hero, to be superior to all others. That is why he finally gets the “Ding”, the much wanted Ritterkreuz in the war, but, in contrast to his predecessors he can not read a lecture in his grammar school, he wants to be in the limelight in vain. After his failure he deserts, he is submerged and disappears once and for all in the Gdansk Bay.

Aber keiner von uns nannte das Ding beim Namen.¹

Im zweiten Stück der Danziger Trilogie, in der Novelle *Katz und Maus* von Günter Grass, die zuerst 1961 im Luchterhand Verlag, Neuwied & Berlin-Spandau erschien, spielen das Wort *Ding* und seine Synonyme eine eminent-ominöse Rolle: „[...] der Große Mahlke ohne Maus: denn er hatte den besonderen Artikel am Hals, das Dingslamdei, den Magneten, das Gegenteil einer Zwiebel, galvanisierten Vierklee, des guten alten Schinkel Ausgebur, den Bonbon, Apparat, das Ding Ding Ding, das Ichsprechesnichtaus.“² Diese euphemistischen Bezeichnungen weisen auf das Ritterkreuz hin, das in dieser Form nur einmal, am Ende der Geschichte, vorkommt, wo der fiktive Erzähler, Pilenz, im Oktober 1959 – etwa vierzehn Jahre nach Kriegsende und Mahlkes Verschollensein – nach Regensburg fährt „zum Treffen jener Übriggebliebenen, die es wie Du [nämlich die Hauptfigur Joachim Mahlke G. H.] zum Ritterkreuz gebracht hatten?“³ Pilenz lässt Mahlke ausrufen: „Aber Du wolltest nicht auftauchen.“⁴

¹ Grass, Günter: *Katz und Maus. Eine Novelle, Danziger Trilogie 2.* Neuwied / Darmstadt: Luchterhand, 1974, digitale Version, scanned by Don Gonzo, S. 79.

² Ebd., S. 119.

³ Ebd., S. 145.

⁴ Ebd.

Das ist der letzte Satz der Novelle. Das *Auftauchen*, wie Mahlke, nachdem er sich beim Kriegsausbruch 1939 schwimmen gelernt und sich hat freischwimmen können, konkret aus der See (aus der Danziger Bucht in der Ostsee) so oft auftauchte, bis zu seinem letzten Tauchen bei seiner Desertion und bei seinem rätselhaften Verschwinden gegen Kriegsende, kommt im Text oft vor.

Einen flüchtigen Überblick der Geschichte des Eisernen Kreuzes (des Ritterkreuzes des Eisernen Kreuzes) liefert der Text selbst:

Still schlief er [Mahlkes Adamsapfel G. H.] unter der Haut und mußte eine Zeit lang nicht rucken, denn was ihm guttat und sich ausgewogen kreuzte, hatte Vorgeschichte [nämlich das Eiserne Kreuz G. H.], wurde schon anno achtzehnhundertdreizehn, da man Gold für Eisen gab, vom guten alten Schinkel als Blickfang und mit klassizistischem Formgefühl entworfen: kleine Änderungen siebzigeinundsiebzig, kleine Änderungen vierzehn bis achtzehn und auch diesmal. Hatte aber nichts mit jenem, aus dem Malteserkreuz entwickelten *Pour le merite* zu tun, obgleich Schinkels Ausgeburt erstmals von der Brust an den Hals zog und die Symmetrie als Credo verkündete.⁵

Die hohe Kriegsauszeichnung wurde ursprünglich im Auftrag und nach einem Entwurf des preußischen Königs Wilhelm III. im Jahre 1813 von Karl Friedrich Schinkel für den Verlauf der Befreiungskriege gegen Napoleon gestaltet. Die erste Neustiftung des Eisernen Kreuzes ist König Wilhelm I. von Preußen während des Deutsch-Französischen Krieges 1870–1871 zu verdanken. Der Deutsche Kaiser Wilhelm II. führte es während des Ersten Weltkrieges wieder ein und der hohe staatliche Orden wurde zuletzt am 1. September 1939 beim Überfall auf Polen von Adolf Hitler neu gestiftet.

Im obigen Zitat wird der Kriegsauszeichnung das Malteserkreuz gegenübergestellt, was aber in diesem Kontext auf Auszeichnungen christlicher Orden – des römisch-katholischen Malteserordens oder des einzigen protestantischen Ordens, des Johanniterordens verweist, die vor allem als humanitäre Hilfsorganisationen tätig waren.

Die Ritterkreuzträger galten im Zweiten Weltkrieg als Helden. Sie genossen hohes Ansehen und dienten der Propaganda des NS-Staates. Diese populären jungen Heroen hielten Vorträge in Schulen, oft in ihren eigenen, wie in der Novelle zunächst der Leutnant der Luftwaffe mit dem Kußmaul: „Er hatte sechsunddreißig in unserer Schule das Abitur gemacht und wurde im Jahre dreiundvierzig über dem Ruhrgebiet abgeschossen.“⁶ und dann der Kapitänleutnant zur See, ein hochdekorierter U-Boot-Kommandant, der vor dem Krieg Theologie und Germanistik studiert und sich freiwillig zur Marine gemeldet

⁵ Ebd., S. 84f.

⁶ Ebd., S. 51.

hatte. Nach seinem Vortrag klaut ihm Mahlke das „Ding“. Ein zweites Mal erwarb – verdiente! – er es als Panzergrenadier, nachdem er an der russischen Front bei Kurs und Charkow viele T34 russische Panzer vernichtet hatte.

Die Frage ist, warum Joachim Mahlke die hohe Kriegsauszeichnung so wichtig war und warum sie nicht mit Namen genannt wird.

Es ist aber nicht nur dieses „Ding“ das einzige, das nicht – jedenfalls nicht immer – genau beim Namen genannt wird.

Mahlke trägt am Hals verschiedene „Dinge“, wie z. B. einen silbernen Marienanhänger, einen Schraubenzieher mit Holzgriff, dann einen neuen, englischen Schraubenzieher, den er aus dem versunkenen Minensuchboot, dem Wrack, heraufholt, eine oxidierte Marienmedaille der Matka Boska Czechochowska,⁷ sogar einen Büchsenöffner. Aber auch das Eiserne Kreuz wird ohne Namen mehrmals erwähnt, so z. B. bei der Rede des Leutnants der Luftwaffe⁸ und beim zweiten Vortrag des Kapitäleutnants zur See.⁹

Mahlke tut sich durch seinen riesengroßen Adamsapfel hervor. Die Geschichte beginnt damit, dass Pilenz dem schlummernden Mahlke auf dem Sportplatz neben dem Schlagballfeld eine schwarze Katze an den Hals setzt, die Mahlkes Adamsapfel für eine Maus hält. Seitdem trägt Mahlke die Dinge am Hals, einerseits um sich, seine Maus vor der jeweiligen Katze zu schützen, andererseits sich von den anderen zu unterscheiden und seine Kameraden zu verblüffen. Diese Dinge galten ihm also zum Teil als Schutzmittel, Unheil abwehrendes Amulett: „Nur ihretwegen [der katholischen Jungfrau Maria wegen – G. H.] hat er alles, was sich am Hals tragen und zeigen ließ, in die Marienkapelle geschleppt [...], aber – schon muß ich widersprechen – um von seinem Adamsapfel abzulenken [...]“¹⁰

Der am Kriegsbeginn halbverwaiste Vierzehnjährige wird von seiner Tante und seiner Mutter erzogen. Er hat keine Freunde, er ist ein Außenseiter und Sonderling, kein Prahler, kein Streber, kein Primus in der Schule, bescheiden, der von den anderen geachtet und geehrt werden will. Er gängelt aber seine Kameraden, die ihn wirklich hochachten, bewundern, sogar fürchten, manchmal aber auch widerlich finden. Er hat einen besonderen Hang zur Jungfrau Maria, nicht aber zu ihrem Sohn, Jesus Christus: „Der Gekreuzigte interessierte ihn nicht besonders“,¹¹ Er scheint ein eifriger Katholik zu sein, der aber nicht an Gott, sondern nur an die Jungfrau glaubt:

„Natürlich glaube ich nicht an Gott. Der übliche Schwindel, das Volk zu verdummen. Die einzige, an die ich glaube, ist die Jungfrau Maria. Deshalb

⁷ Die Madonna ist ein nationales Symbol in Polen. Czestochowska ist der bekannteste Wallfahrtsort in Polen.

⁸ Vgl. ebd., S. 53, 67, 68, 69.

⁹ Vgl. ebd., S. 79, 83, 85, 86, 88, 96, 117, 119, 141.

¹⁰ Ebd., S. 36.

¹¹ Ebd., S. 31.

werde ich auch nicht heiraten.”¹² Der Piester Hochwürden Gusewski meint über Mahlkes Religiösität: Mahlkes „Glaubenseifer [...] grenze [...] an heidnischen Götzendienst, welch innere Not ihn auch immer vor den Altar führen möge.”¹³ Jedenfalls geht Mahlke jeden Morgen vor Schulbeginn in die Marienkapelle, eine Notkirche, die aus einer Turnhalle umfunktioniert wurde. Neben der Marienkapelle sind ihm die Turnhalle und die Aula seines Gymnasiums besonders wichtig: Mahlke geht also in die Turnhalle des im neugotischen Stil errichteten Gymnasiums, deren hohe Fenster ihn an Kirchenfenster erinnern. Die Kirche dient dem asketischen Jungen seelischer und die Turnhalle körperlicher Zucht. Sowohl in der Notkirche wie auch in der Turnhalle sind beide Zuchtformen in einem vorhanden. Die Aula ist Schauplatz des öffentlichen Lebens: Hier halten die beiden als Helden angebeteten Ritterkreuzträger ihre Vorträge vor dem aus Gymnasiasten bestehendem Publikum. Hier will auch Mahlke als Ritterkreuzträger einen Vortrag halten, der ihm aber vom Studienrat Klohse verweigert wird. Die Aula und das Publikum sind Mahlke jedoch ebenso wichtig, wie die Kirche und die Turnhalle, weil er ein Clown werden will:

[...] und ich bekam einen Schreck, denn Mahlke machte, während er den Willen, Clow im Zirkus oder sonstwo zu werden, laut und geradeaus vor sich hinsprach, ein solch ernstes Gesicht, daß wirklich zu befürchten stand, er werde später einmal die Leute schrecklich zum Lachen bringen, und sei es durch die öffentliche, zwischen Raubtiernummern und Trapezattraktion plazierte Anbetung der Jungfrau Maria [...].¹⁴

„Er hatte immer Publikum [...] auch als er allein auf dem vereisten Kahn seine runde Spur trieb, die Jungfrau Maria hinter oder vor sich [...],”¹⁵ oder: „[...] ich kann und will nicht glauben, daß Du jemals auch nur das Geringste ohne Publikum getan hättest.”¹⁶

Neben Kirche, Turnhalle, Aula sind sein Dachzimmer mit den Reliquien und später die im Schiffswrack entdeckte Funkerkabine Orte des Schutzes, der Verborgenheit und des – vermeintlichen – Ruhmes.

Auch die Requisiten in seinem Dachzimmer verweisen auf jene groteske Verschmelzung von seiner sonderbaren Religiösität – eher seinem Hang zur Jungfrau Maria ohne Kind – und dem Wunsch, sich immer wieder hervorzu-tun, immer im Mittelpunkt zu stehen und ein Held zu werden. Im Flur des Hauses von Mahlke hängt ein Foto von seinem Vater, der ein Lokomotivführer war und ein Eisenbahnunglück vereitelte, wobei er jedoch tödlich verunglückte.

¹² Ebd., S. 127.

¹³ Ebd., S. 95.

¹⁴ Ebd., S. 19.

¹⁵ Ebd., S. 46f.

¹⁶ Ebd., S. 48.

Jedenfalls wurde er posthum ausgezeichnet. Der Vater gilt Mahlke als heroisches Vorbild, der sich für andere opferte und den er mit etwa neun Jahren verloren hatte: „Der Große Mahlke sagte: 'Mein Vater und der Heizer Labuda, kurz bevor sie vierunddreißig nahe Dirschau verunglückten. Das heißt, mein Vater konnte das Schlimmste verhüten und bekam nachträglich eine Medaille.'"¹⁷

Er holt aus dem Wrack eine Bronzemedaille des Marschall Piłsudski,¹⁸ die er dann neben der schwarzen Madonna in der Funkerkabine aufbewahrte. Er hängte sie dann zwischen die schwärzlichen Silberjungfrau (Matka Boska Czeszochowska) und „Piłsudskis Bronzeprofil und das postkartengroße Foto des Kommodore Bonte, des Helden von Narvik“¹⁹ an die Wand seines Zimmers. Aber auch ein Öldruck der Sixtinischen Madonna des Raffaello Santi schmückt das Zimmer.

Mahlke hatte einen Hang auch zur Symmetrie und Ordnung. Das versuchte er auch an seinem Aussehen zum Ausdruck zu bringen. Er trug seine Haare in der Mitte gescheitelt und fixierte die symmetrische Frisur mit Zuckerwasser. Sein Äußeres und seine Haltung erinnert an Christus, den Erlöser. Kein Zufall, dass ein neuer Mitschüler eine Karikatur von ihm als Erlöser mit Heiligenschein an die Tafel zeichnete. Pilenz war es – wie auch später in der Reichsarbeitsdienstlatrine und am Ende der Novelle –, der Mahlkes Spur entfernte und vernichtete: „Ich war es, der Dein Abbild als Erlöser mit dem Schwamm von der Tafel wischte.“²⁰ Wenn Pilenz während seines Arbeitsdienstes als Arbeitsmann eine frühere Einkritzlung Mahlkes entdeckt, reagiert er ähnlich, wie beim Abwischen der Karikatur:

Stabat Mater dolorosa v. Jacopone da Todi [...] Mahlke wollte nicht spotten. Mahlke konnte nicht spotten: „Aber alles was er tat anfaßte aussprach, wurde ernst bedeutsam und monumental; so auch die Keilschrift im Kieferholz einer Reichsarbeitsdienstlatrine zwischen Osche und Reetz [...], aber ich hackte Mahlkes Lieblingsequenz mit einem Beil [...] und tilgte auch Deinen Namen.“²¹

Nachdem sich Mahlke zur vormilitärischen Funkerausbildung gemeldet hat, sieht Pilenz ihn nach den großen Sommerferien in der Kirche – diesmal mit

¹⁷ Ebd., S. 102.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 16. Józef Piłsudski (1867–1935) war ein polnischer Militarist und Politiker. Er kämpfte gegen die russische Herrschaft in Polen. 1918–1922 war er das Staatsoberhaupt des unabhängigen Polens, seit 1920 war er Marschall der Zweiten Polnischen Republik. 1926–1928 und 1930 war er Polens Minsiterpräsident. Von 1926 bis zu seinem Tod 1935 regierte er de facto diktatorisch.

¹⁹ Ebd., S. 17f. Friedrich Bonte (1896–1940 bei Narvik in Norwegen) war ein Marineoffizier der deutschen Kriegsmarine, der bei der Seeschlacht bei Narvik am 10. April starb, weil sein Flaggschiff von einem Torpedo getroffen wurde und explodierte.

²⁰ Ebd., S. 38.

²¹ Ebd., S. 113.

offenem Schillerkragen und freiem Hals schutzlos – wieder: „er hätte als Jesus auftreten können [...] gab unter dem Händedach die Ansicht eines Halses frei, der nackt und ungeschützt alles offenbarte.“²²

Mahlkes Erlöserfigur bleibt aber, wenn auch in viel groteskerer Form als früher, bis zum Ende der Geschichte erhalten. Hier erscheint er mit dem verdienten Ritterkreuz als negatives Pendant zum christlichen Erlöser:

Dabei trugst du bevor und nachdem man Deine chronischen Halsschmerzen mit einem Stück Metall geheilt hatte, keine Erlöserhaare mehr [...]. Dennoch Erlösermiene: der Hoheitsadler an einer wie genagelt im Lot sitzenden Feldmütze spreizte sich über Deiner Stirn als Taube des Heiligen Geistes.²³

Ähnlich wie bei der Beschreibung der Geschichte des Ritterkreuzes Krieg und Frieden gegenübergestellt werden, wird hier der Hoheitsadler mit der Taube des Heiligen Geistes verglichen. Der Hoheits- oder Reichsadler war seit dem Mittelalter – vor allem im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation – in Anlehnung an das Weströmische Reich – bis ins 20. Jahrhundert Sinnbild für die kaiserliche Amts- und Befehlsgewalt. Im Gegensatz zum herrscherischen Adler steht die friedliche und friedensstiftende Taube, eine allegorische Darstellung einer der drei Personen der göttlichen Dreifaltigkeit, der Wesenseinheit Gottes.

Das an der Front verdiente Ritterkreuz stellt den Höhepunkt Mahlkes toller Taten, den er nur noch mit seinem legendär-rätselhaftem Verschwinden überbieten konnte. Die Zäsur in Mahlkes Zeitrechnung bedeutet sein „Freischwimmen“: „Große Ereignisse bewegten damals die Welt, doch Mahlkes Zeitrechnung hieß: vor dem Freischwimmen, nach dem Freischwimmen.“²⁴ Schwimmen lernen beginnt er, wenn er vom Kriegsausbruch hört. Der Krieg ist eine Herausforderung und Möglichkeit für ihn, damit beginnt ein neues Leben für ihn. Früher konnte er weder schwimmen, noch radfahren, er wurde sogar vom Turnen suspendiert. Bald tut er sich auch im Turnen hervor. Er wird schnell der beste Schwimmer unter den Kameraden, der erste beim Schwimmen zum Wrack. Tauchen ist wiederum etwas „Dolles“, das ihm kaum jemand nachmachen kann.

Er führt als neue Mode die Puscheln, diese tischtennisgroßen Wollbällchen als Krawatte ein, trägt sie aber nicht mehr, wenn sie in Mode kommen und auch von anderen getragen werden. Nach dem ersten Vortrag des Leutnants der Luftwaffe klatscht er keinen Beifall wie alle anderen, er schwitzt bloß verlegen. Er muss nun auch den Leutnant irgendwie übertrumpfen. Von nun an

²² Ebd., S. 94.

²³ Ebd., S. 120.

²⁴ Ebd., S. 27.

schwimmt den anderen nicht mehr voran, er findet das jetzt eher schon kindisch. Seine nächste Attraktion ist die Entdeckung der Funkerkabine im Wrack unter dem Wasser, die er auch mit seinen Reliquien seines Dachzimmers einrichtet und mit der grotesken Grammophonmusik die anderen wieder verblüfft. Nach dem zweiten Vortrag des Kapitänleutnants zur See klaut er ihm sein Ritterkreuz als neue Attraktion und gibt sich beim Direktor des Gymnasiums, Oberstudienrat Klohse auf, um zu beweisen, dass er klüger sei als alle anderen, sogar sein Lehrer. Als Freiwilliger meldet er sich zur Marine, wird aber Panzergrenadier, er rückt aber nicht aus Patriotismus oder Kriegsbegeisterung ein, sondern nur, um wieder etwas noch größeres „Dolles“ zu tun und zu beweisen, dass er der beste sei. Er erwirbt also das Ritterkreuz und will, wie seine Vorgänger, einen Vortrag – zwar gegen den Krieg – halten. Oberstudienrat Klohse verhindert aber seinen Plan, der den Höhepunkt seiner tollen Attraktionen bedeuten könnte: „Viele Leute [...] lieben Zeit ihres Lebens kostbare Teppiche und sterben dennoch auf rohen Fußbodenbrettern. Lernen Sie verzichten, Mahlke!“²⁵ Dieses Fiasko kann er nicht mehr ertragen. Er desertiert und will mit Pilenzens Hilfe auf einem schwedischen Dampfer fliehen.

Ist sein endgültiges Verschwinden eine Überbietung seiner bisherigen, immer größeren Produktionen oder ein Versagen und Vernichtetwerden? Da er am Ende der Geschichte beim Ausrufen seines Namens in Regensburg nicht mehr auftauchen will, bleibt die Frage offen.

Der Narrator Pilenz, der eine kuriose Beziehung, eine Art Hassliebe zu Mahlke als dessen Schulkamerad hat und der einzige ist, den Mahlke einigermaßen als Freund akzeptiert, berichtet über die Geschichte der Hauptfigur: Er tut das, indem er „sich freischreibt“, wie sich am Anfang der Geschichte Mahlke freigeschwommen hat. Pilenz, der mit dem jungen Franziskaner Pater Alban, einem halbwegs Gläubigem, über das Blut Christi, die Trinität und das Sakrament der Gnade diskutiert und ihm auch über Mahlke erzählt, will Violinstunden nehmen, wird aber als „uniformierter Gymnasiast“ zur Luftwaffe als Luftwaffenhelfer einberufen. Pater Alban rät ihm: „[...] greifen Sie zur Geige oder schreiben sie sich frei“²⁶

Wie für Mahlke das „Sich-Freischwimmen“ eine neue Zeitrechnung bedeutet, versucht Pilenz durch das „Sich-Freischreiben“ eine Zeit, die des Zweiten Weltkrieges, in dem der große Mahlke über seine eigene individuelle groteske Karriere-Geschichte hinaus die Geschichte Deutschlands im Weltkrieg repräsentiert, auch um sein eigenes Gewissen zu beruhigen. Denn er ist nicht nur ein Augenzeuge und Chronist der Geschichte seines Kameraden, sondern zudem noch deren – auch wenn vor allem passiver – Mitgestalter. Er fragt sich selbst, inwieweit er schuld daran sei, dass ihr Lehrer, „ein ausgedienter

²⁵ Ebd., S. 124.

²⁶ Ebd., S. 103.

Studienrat“, Oskar Brunies, mit fascher Anklage in der Schule verhaftet und nach Stutthof deportiert wurde, wo er starb. Angeblich hatte er die Vitamin-Tabletten, die er an die Schüler verteilen sollte, an sich genommen. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass er aus politischen Gründen – er war ja „Freimauer“ – verschleppt wurde. „Ich hoffe, nicht gegen ihn ausgesagt zu haben,“²⁷ meint Pilenz. Er ist es aber auch, der Mahlke zu „neutralisieren“ versucht: Er wischt seine Karikatur als Erlöser von der Tafel ab, er entfernt Mahlkes Einkritzungen in der Arbeitsdienstlatrine und er holt ihn nach seiner Desertation am Abend mit dem Boot nicht ab, damit Mahlke mit dem schwedischen Dampfer fliehen könne.

Vierzehn Jahre vor dem Erscheinen der Novelle *Katz und Maus* und zwei Jahre nach Kriegsende, 1947, kann Thomas Manns letzter großer Roman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, an dem Mann mehr als zehn Jahre gearbeitet hat, im Stockholmer Bermann Fischer Verlag erscheinen. Die narrative Strategie ist in beiden Werken ähnlich: Bei Mann ist Serenus Zeitblom der Chronist seines Freundes Adrian Leverkühn, bei Grass berichtet Pilenz über Mahlkes Geschichte. Mann lässt aber das Ende seines Romans nicht offen, wie Grass es tut, auch wenn bei Grass Mahlke nie mehr auftaucht: Egal, ob er gestorben ist oder immer noch lebt: „Durch einen Leutnant, der das Absperrkommando befahl, ließ ich Dich während solch einer Pause vom Musikpodium ausrufen: 'Unteroffizier Mahlke wird am Eingang verlangt!' – Aber Du wolltest nicht auftauchen.“²⁸ – ist der letzte Satz der Novelle.

Und die letzten Sätze in Thomas Manns Romans lauten:

Heute stürzte es [Deutschland – G. H.], von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem anderen ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen? Ein einsamer Mann faltete seine Hände und spricht: Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.²⁹

²⁷ Ebd., S. 40.

²⁸ Ebd., S. 145.

²⁹ Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Berlin / Weimar: Aufbau Verlag, 1975, S. 692.

II. DAS ‚WAHRE‘ SEIN DER DINGE

„NUR DIE NATURDINGE SIND GANZ WAHR“

Moose, Pilze und Steine bei Adalbert Stifter und Peter Handke



ALICE BOLTERAUER

The literary and philosophical preoccupation with “things”, which reached its peak at the beginning of the 20th century, has its predecessors and successors. Among the forerunners is Adalbert Stifter (1805–1868). For him, in looking at things, the order of the world is revealed. This is especially true for natural things. Man should recognize and accept this order. This is the only way to create a prosperous society. At the same time, accepting things allows for healing of personal traumas. Peter Handke (born in 1942) often refers to Stifter. For Handke, however, the question of perceiving things and writing about them is in the foreground. The poet is the one who is responsible for things and saves them by preserving them. But looking at things also changes the view of one’s own self and one’s own life. Similar to Stifter, looking at things leads to a different, moderate way of life.

ADALBERT STIFTER

In Adalbert Stifters später Erzählung *Der Kuß von Sentze*¹ (1866) werden der junge Rupert und seine Cousine Hiltiburg zwecks eventueller späterer Hochzeit zusammengeführt. Die junge Frau ist jedoch von der überheblichen Selbstgerechtigkeit ihres Cousins ebenso abgeschreckt, wie er die Eitelkeit der jungen Frau verurteilt. Dennoch existiert eine Art erotische Spannung und Anziehung. Als der junge Mann nach längerer Abwesenheit seine Cousine wiedertrifft, hat sie die teuren Stoffe und wertvollen Geschmeide abgelegt, ist in einfaches Leinen gekleidet und lebt im Rhythmus ihres Vater Walchon, der sich in dezentes Grau kleidet (wie die Granitsteine, in deren Mitte er lebt) und dessen Hauptbeschäftigung im Sammeln und Ordnen von Moosen besteht. Aus seinem Munde stammt der Satz, dem dieser Beitrag seinen Titel verdankt: „Nur die Naturdinge sind ganz wahr.“ (K, 361)

Die Welt der kleinen Dinge – im gegebenen Fall sind das die Moose – ist dem alten Walchon Ersatz der großen Welt. In der Betrachtung der

¹ Stifter, Adalbert: *Der Kuß von Sentze*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* in 14 Bänden. Bd. 5: *Erzählungen aus dem Nachlaß*. Hg. von Konrad Steffen. Basel und Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1964, S. 336–369. [Im Folgenden mit Sigle K und einfacher Seitenzahl zitiert.]

Vielfältigkeit der Moose² erschließt sich die Vielfalt der Welt. Herausgenommen, isoliert und gepresst erschließt sich die Schönheit der einzelnen Moospflanze und ihre Harmonie. Dem Sortieren der Moose eine allgemein verbindliche Ordnung aufzuzwingen ist hingegen unmöglich. Bloß verschiedene Varianten von Ordnung sind anzunehmen. Der individuelle Betrachter muss die ihm angemessen scheinende Ordnung oder Gesetzmäßigkeit für sich selbst entdecken. Doch irgendeine Form von Ordnung lässt sich immer finden. Dieser ist zu vertrauen. Die Ordnung in der Vielfalt der Moose impliziert eine Ordnung in der Vielfalt menschlicher Verhältnisse. Sich den Moosen und ihren Gesetzen anzupassen oder sich gar diesen zu unterwerfen, bringt Ordnung auch ins eigene Leben. Diese Akzeptanz der Naturgesetze hilft dabei, mit den Unwägbarkeiten des eigenen Lebens zurechtzukommen und die eigenen Turbulenzen zu „zähmen“.

Wir kennen aus Stifters Vorrede zu den *Bunten Steinen* seine Hinwendung zu den „kleinen“ Dingen, dem „Wehen der Luft“, dem „Rieseln des Wassers“ und dem „Wachsen der Getreide“ (V, 8).³ Erst spät wurde von der Literaturwissenschaft erkannt, dass dieses Interesse für die kleinen Dinge weniger dem typisch biedermeierlichen Genügsamkeitsdiskurs geschuldet ist als vielmehr dem Bedürfnis, etwas Grundlegendes über menschliches Verhalten, und zwar über förderliches menschliches Verhalten, zu erfahren und zu propagieren. Dieses Essentielle geht – lange vor den Existentialisten – aus der Existenz hervor, ist dieser nachgeordnet. In dem natürlich Existierenden ist das Gesetz eines guten und konstruktiven Lebens bereits enthalten. Eine genaue Beobachtung der gegebenen Dinge erlaubt es, dieses Gesetz zu erkennen und es zur Richtschnur des eigenen Lebens zu machen. Dieses Gesetz, das Stifter auch das „sanfte Gesetz“ nennt, besteht in der Akzeptanz der „Wahrheit“ der Dinge in ihrer Einfachheit und ihres Zusammenhangs. Stifter macht dabei keinen Unterschied zwischen dem Naturgesetz und dem Menschengesetz. Das eine wird dem anderen analog gesetzt: „So wie es in der äußeren Natur ist, so ist es auch in der inneren, in der des menschlichen Geschlechtes.“ (V, 10)

Auf das menschliche Leben übertragen, impliziert das „sanfte Gesetz“ das Vertrauen in die Richtigkeit und Rechtmäßigkeit der natürlichen wie auch der sozialen Dinge und äußert sich im Zurückdrängen der großen Leidenschaften, in der Bändigung destruktiver Regungen und in der Unterordnung unter eine dem Ritual angenäherte Lebensweise des Steten und des Immergleichen. „In die Zeit hinüberleben“ (K, 361) heißt das im *Kuß von Sentze*.

² Walchon sagt: „Ich habe Hunderte von Arten gesammelt, ich habe die Bücher, die von ihnen handeln, habe mir den Gehalt derselben angeeignet; aber die Bücher und ich sind nicht vollkommen. Die Dinge wollen ihre eigene Weise.“ (K, 359)

³ Stifter, Adalbert: Vorrede [zu den „Bunten Steinen“]. In: Ders.: Gesammelte Werke in 14 Bänden. Bd. 4: Bunte Steine. Hg. von Konrad Steffen. Basel und Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1964, S. 7–15. [Im Folgenden mit Sigle V und einfacher Seitenzahl zitiert.]

Und nur weil Cousine Hiltiburg bereit ist, den Versuchungen des Hochmuts und des Egoismus zu widerstehen und sich dem „sanften Gesetz“ der Naturgesetze anzupassen, auf sie hinzuhören, ist eine Verbindung mit Stifters Protagonisten und Ich-Erzähler Rupert möglich.

Voraussetzung für diese Einsicht in die „Wahrheit“ der Dinge ist dementsprechend ein unvoreingenommenes Zugehen auf die Dinge. Es gilt, die Dinge als Dinge wahrzunehmen und nicht sie sogleich in ein abstraktes Schema zu pressen oder sie als Verwirklichungen einer Idee zu missverstehen.

Die Dinge müssen zuallererst gesehen, sie müssen wahrgenommen werden. In der Erzählung *Granit*⁴ aus den *Bunten Steinen* wird der kleine, von der Mutter geschlagene Bub von seinem Großvater wie in einer Art Initiationszeremonie in die Schule des Sehens eingeführt. Eingeleitet wird die Erzählung „Granit“ aber von der ausführlichen Beschreibung des großen, achteckigen Granitsteins, der vor dem Elternhaus des Erzählers lag, liegt und liegen wird und auf dem der kleine Bub es sich bequem macht. Aus uralter Zeit stamme der Stein – „die uraltesten Greise unsers Hauses waren auf dem Steine gesessen [...]“ (G, 19) – und so wie die Spuren der Verwitterung von Ur- und Vorzeit sprechen, so spricht seine achteckige Form von Unendlichkeit und Ewigkeit. Der kleine Bub, dem das Unheil, von der Mutter geschlagen zu werden, widerfährt, muss erst mit dem Gesetz der Dinge vertraut gemacht werden, um ihr Wirken und ihre Heilkraft zu erfahren. Diese Lehre geschieht im Gehen und Sehen. „Was siehst du?“, so lautet die stereotype Formel und erst dieses Sehen, dieses genaue Hin-Sehen verhilft den Dingen – in *Granit* handelt es sich vorzugsweise um Bäume, Dörfer und Berge – zu ihrer Existenz. Nur als Gesehene sind die Dinge wirklich. Erst das Frage- und Antwortspiel von Großvater und Enkel verleiht den Dingen Berechtigung und Bedeutung.

„Kannst du mir sagen, was das für weiße Gebäude sind, die wir da durch die Doppelföhre hin sehen?“

„Ja, Großvater, das sind die Pranghöfe.“

„Und weiter von den Pranghöfen links?“

„Das sind die Häuser von Vorder- und Hinterstift.“

„Und wieder weiter links?“

„Das ist der Glöckelberg.“ [...] (G, 32)⁵

⁴ Stifter, Adalbert: *Granit*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 14 Bänden*. Bd. 4: *Bunte Steine*. Hg. von Konrad Steffen. Basel und Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1964, S. 19–59. [Im Folgenden mit Sigle G und einfacher Seitenzahl zitiert.]

⁵ Diese Befragung gleicht eher einer Litanei und hat wie diese auch eine beschwörende Funktion. Zur Funktion ritualisierten Sprechens bei Stifter siehe auch Bolterauer, Alice: *Ritual und Ritualität bei Adalbert Stifter*. Wien: Edition Praesens, 2006.

Nur als Gesehene, als wahrgenommene existieren die Dinge und nur als benannte erhalten sie die Kraft der Persistenz.⁶ Von einer „Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr“ (StV, 66)⁷ ist bei Peter Handke einmal die Rede. Um eine solche „Rettung“ der Dinge geht es auch bei Stifter.⁸ Die Dinge, die zu verschwinden drohen, können nur „gerettet“, d. h. bewahrt werden, wenn sie und insofern sie in ihrer Wesenheit erfasst, wahrgenommen und gebändigt werden – gebändigt in erster Linie vom Künstler im Moment der „réalisation“ (StV, 18), der Verwirklichung des Ding-Seins, wie das Paul Cézanne einmal genannt hat.

Der Augenblick der Erkenntnis des Dings in seiner Wesenheit ist der Augenblick der Einsicht in das Sein der Dinge und der Welt. Es ist dieser Moment, der oft als „epiphanischer“ beschrieben wird und der jenes Moment der Änderung, der Änderung des eigenen Lebens mit meint, von dem das Rilke'sche „Du musst dein Leben ändern“ beim Anblick des „archaischen Torsos Apollos“⁹ spricht. Von epiphanischen Erlebnissen ist bei Stifter kaum die Rede, wohl aber von Wandlung und Umbruch. Das Betrachten der Dinge und der Versuch, die Dinge in ihrer Eigenheit zu verstehen, bewirkt eine Änderung von Einstellung und Verhalten. Beim frühen Stifter ist dieser Rückstoß der Auseinandersetzung mit dem Ding auf das eigene Leben meist mit einer Krisensituation verbunden. Da widerfährt den Protagonisten eine Katastrophe, die sie in einen Zustand der Selbstzerstörung manövriert, aus dem sie sich nur zu retten vermögen, indem sie sich dem Gesetz der Dinge anvertrauen. Im *Kuß von Sentze* wird diese Katastrophe nur kurz angedeutet, ist aber auch hier vorhanden. Walchon sagt: „Ich habe das Haus, das ich die graue Sentze nenne, zu einer Zeit erbaut, da etwas eingetreten war, das ich nicht verwunden zu können gemeint habe. Ich habe es aber verwunden und habe wieder in die Zeit fortgelebt.“ (K, 361) Die Heilung kommt aus dem Betrachten der Dinge, zuvor der Naturdinge. „Die Dinge wollen ihre eigene Weise“ (K, 359), heißt es einmal und an anderer Stelle: „Um was man sie [die Dinge der Natur] vernünftig fragt, das beantworten sie vernünftig.“ (K, 361)

⁶ Merleau-Ponty schreibt: „Nie ist das Ding von einem es Wahrnehmenden zu trennen, nie kann es wirklich ganz an sich sein, denn all seine Artikulationen sind eben die unserer eigenen Existenz; es ist gesetzt als Ziel unseres Blicks und unserer sinnlichen Erforschung seiner, worin wir es mit Menschlichem bekleiden. [...] Ein Ding ist also in der Wahrnehmung nicht wirklich gegeben, sondern von uns innerlich übernommen, rekonstruiert und erlebt [...]“ Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter, 1966, S. 370, 377.

⁷ Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996. [Hier und im Folgenden mit Sigle StV und einfacher Seitenzahl zitiert.]

⁸ Dazu passt, dass Stifter auch als Konservator tätig war.

⁹ Rilke, Rainer Maria: *Archaischer Torso Apollos*. In: Ders.: *Neue Gedichte*. Der Neuen Gedichte anderer Teil. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1974, S. 83.

In der „Mappe meines Urgroßvaters“¹⁰ gerät der Held durch das Ende der Liebesbeziehung in die Nähe des Selbstmords¹¹ und kann sich nur durch die Besinnung auf das Naturgesetz wieder aufrichten: „Man muß die Gebote der Naturdinge lernen, was sie verlangen und was sie verweigern, man muß in der steten Anschauung der kleinsten Sachen erkennen, wie sie sind, und ihnen zu Willen sein. Dann wird man das Wachsen und Entstehen erleichtern.“ (M, 194f) Und auch in *Granit* ist der Bub über das „Zerwürfnis“ mit der Mutter „gleichsam vernichtet“ (G, 23) und muss – wie oben bereits angedeutet – durch die Schule des Sehens zur Einsicht in die Natur der Dinge, in die Gesetzmäßigkeit ihrer Existenz und ihr gedeihliches Zusammenwirken geführt werden und kann so am Ende der Erzählung mit der Mutter versöhnt und somit „geheilt“ werden. In der „Vorrede“ zu den *Bunten Steinen* beschreibt Stifter die wohl-tuende Wirkung des Sich-Einlassens auf das „sanfte Gesetz“ folgendermaßen:

So wie in der Natur die allgemeinen Gesetze still und unaufhörlich wirken, und das Auffällige nur eine einzelne Äußerung dieser Gesetze ist, so wirkt das Sittengesetz still und seelenbelebend durch den unendlichen Verkehr der Menschen mit Menschen, und die Wunder des Augenblickes bei vorgefallenen Taten sind nur kleine Merkmale dieser allgemeinen Kraft. So ist dieses Gesetz, so wie das der Natur das welterhaltende ist, das menschenhaltende. (V, 13)

Am Ende von *Granit* fallen Natur- und Menschengesetz zusammen. Der große Granitstein, auf dem zu Beginn der Erzählung der kleine Bub sitzt und wo das Unheil seinen Lauf genommen hat, liegt als Beweis für Dauer und Beständigkeit immer noch an seinem Platz – „aber jetzt spielen die Kinder der Schwester darauf“ (G, 58f) – und die gute Beziehung zur Mutter ist wieder hergestellt, wird mit Weihwasser und Kreuzzeichen besiegelt:

Sie [die Mutter – A. B.] ging zu dem Gefäße des Weihbrunnens, netzte sich die Finger, ging zu mir, bespritzte mich, und machte mir das Kreuzzeichen auf Stirn, Mund und Brust, ich erkannte, daß alles verziehen sei, und schlief nun plötzlich mit Versöhnungsfreuden, ich kann sagen, beseligt ein. (G, 58)

Neben den Naturdingen, die „ganz wahr sind“ und das Gesetz der Stetigkeit immer schon in sich tragen, gibt es in Stifters Werk auch zahlreiche „Kunstdinge“, gemachte, hergestellte Dinge, die ebenso ausführlich wie

¹⁰ Stifter, Adalbert: Die Mappe meines Urgroßvaters. In: Ders.: Gesammelte Werke in 14 Bänden. Bd. 2: Studien II. Hg. von Konrad Steffen. Basel und Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1964, S. 7–238. [Im Folgenden mit Sigle M und einfacher Seitenzahl zitiert.]

¹¹ „Ich habe es im Anfange dieses Buches eingeschrieben, wie ich in den Kirmwald zu einer Birke hinaufgeeilt bin, die mir in den Gedanken gekommen war [...]. Es ist eine sehr lasterhafte Tat gewesen [...].“ (M, 186)

Naturdinge beschrieben und in ihrer Wirkkraft evoziert werden, allerdings eine völlig andere Funktion haben: die nämlich, den Charakter einer Person zu offenbaren, das tief Verborgene der menschlichen Psyche zu verbildlichen, oder aber auch – so vor allem im Spätwerk –, die von den Personen in Übereinstimmung mit dem Naturgesetz hergestellte künstliche Ordnung zu symbolisieren. Ersteres findet sich oft in den „Studien“: in der verschämt zurückgeschobenen feinen Unterwäsche des Pfarrers in *Kalkstein* oder in den labyrinthartigen Schließ- und Sperrvorrichtungen des sein Lebensziel verfehlt habenden Hagestolzes:

Die Fenster hatten Gitter, aber hinter den meisten derselben standen statt des Glases graue, vom Regen ausgewaschene Bretter. Es war wohl noch ein Pförtchen in dieses Haus, aber dasselbe war wie der Haupteingang verrammelt. Weiter zurück war eine hohe Mauer, welche wahrscheinlich den ganzen Zusammenhang von Gebäuden und Gärten umschloß und als Eingang das Eisengitter des Oheims hatte.¹²

Das Zweitere – die Schilderung einer neuen Ordnung der Dinge in Übereinstimmung mit der Ordnung der natürlichen Dinge – zeigt sich zum Beispiel in den ausführlichen Beschreibungen im *Nachsommer*, wo der Freiherr von Risach die Unordnung seiner frühen Jahre in der neu gefundenen Ordnung von Haus und Hof zu kompensieren versucht.

[...] gingen wir in den Saal. Er war eine Sammlung von Marmor. Der Fußboden war aus dem farbigsten Marmor zusammengestellt, der in unseren Gebirgen zu finden ist. Die Tafeln griffen so ineinander, daß eine Fuge kaum zu erblicken war, der Marmor war sehr fein geschliffen und geglättet, und die Farben waren so zusammengestellt, daß der Fußboden wie ein liebliches Bild zu betrachten war. Überdies glänzte und schimmerte er noch in dem Lichte, das bei den Fenstern hereinströmte. [...] Ich drückte mein Wohlgefallen über die Einrichtung eines solchen Zimmers aus.¹³

Im Namen der Dinge – um einen Titel von Francis Ponge¹⁴ zu verwenden – finden Stiflers Figuren ihr eigenes Selbst und ihren Platz in der Welt.

EXKURS ÜBER DIE DING-DICHTUNG DER JAHRHUNDERTWENDE 1900

¹² Stifter, Adalbert: Der Hagestolz. In: Ders.: Gesammelte Werke in 14 Bänden. Bd. 3: Studien III. Hg. von Konrad Steffen. Basel und Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1964, S. 7–142, hier S. 89.

¹³ Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. In: Ders.: Gesammelte Werke in 14 Bänden. Bd. 6: Der Nachsommer I. Hg. von Konrad Steffen. Basel und Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1964, S. 88.

¹⁴ Ponge, Francis: *Im Namen der Dinge / Le parti pris des choses*. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzung aus dem Französischen von Gerd Henninger. Mit einem Nachwort von Jean-Paul Sartre. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.

Adalbert Stifter zählt – so wie Eduard Mörike und Conrad Ferdinand Meyer etwa¹⁵ – zu den „Vorläufern“ des literarischen Ding-Diskurses, der um 1900 seinen Höhepunkt erlebt. Der Begriff des Ding-Gedichts oder der Ding-Lyrik, wie er sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts entfaltet, ist untrennbar mit dem Namen Rainer Maria Rilke¹⁶ und dessen Aufenthalt bei Auguste Rodin verbunden, hat aber als Basis oder als Voraussetzung eine Verlusterfahrung, die viele Autoren um 1900 erfasst und die sich als Krise der Wahrnehmung und Erschütterung des Wirklichkeitsverständnisses beschreiben lässt. „Aber die Wirklichkeit, diese sogenannte Wirklichkeit, die stieß ihr [der jungen Dichtergeneration – A. B.] auf. Es gab sie ja gar nicht mehr, es gab nur noch ihre Fratzen.“¹⁷ Diese Bilanz Gottfried Benns für das expressionistische Jahrzehnt der 1910er Jahre gilt auch schon früher. Sie meint die Implosion eines stabilen Wirklichkeitsverständnisses und impliziert die Infragestellung der Wahrnehmungskapazität, die sich vergeblich an einer verlustig gehenden Realität abrackert. Schopenhauer- und Nietzsche-Lektüren verstärken den Zusammenbruch eines vertrauensvollen Wirklichkeitsbilds und kondensieren die Einsicht in den Konstruktionscharakter von Wirklichkeit zur Sorge, dass es die Wirklichkeit „da draußen“ gar nicht gebe, dass sie sich dem einfach zugreifenden Begriff entziehe, dass sie ganz anders sei als vorgestellt oder dass sich gar nicht sagen lasse, wie sie sei. „Die Wirklichkeit hat keinen Sinn mehr“,¹⁸ lässt Robert Musil seinen Helden Ulrich im *Mann ohne Eigenschaften* sagen. Neben der Ding-Lyrik Rilkes stammen die spannendsten Texte zur Ding-Dichtung um 1900 wohl von Robert Musil und Hugo von Hofmannsthal.¹⁹ In ihren Erzählungen und fiktiven Briefen zelebrieren sie den Welt- und Wirklichkeitsverlust bis an die Grenze des Kaum-mehr- oder Gar-nicht-mehr-Sagbaren.²⁰ Die Welt ist „fort“, das wahrnehmende Ich stenographiert sich weitgehend nur noch selbst. Die Krise der Wirklichkeitsdestruktion und Wahrnehmungssubversion entpuppt sich für die schreibenden Künstler als existenzielles Problem. Die

¹⁵ Siehe dazu Oppert, Kurt: Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke. In: DVjs, Bd. IV, 1926, S. 747–783.

¹⁶ Siehe dazu Marx, Bernhard: „Meine Welt beginnt bei den Dingen.“ Rainer Maria Rilke und die Erfahrung der Dinge. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.

¹⁷ Benn, Gottfried: Einleitung. In: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Wiesbaden: Limes Verlag, 1955, S. 5–20, hier S. 13.

¹⁸ Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. In: Ders.: Gesammelte Werke in 9 Bänden. Bd. 2. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981, S. 575.

¹⁹ Siehe dazu Bolterauer, Alice: Zu den Dingen. Das epiphanische Ding-Erlebnis bei Rilke, Hofmannsthal und Musil. Wien: Edition Praesens, 2015.

²⁰ Siehe dazu Alice Bolterauer: „Das Tor von wunderbaren Gärten“. Die Ambivalenz der Sprachthematik in Robert Musils Roman „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“. In: Munz, Volker / Neumer, Katalin (Hgg.): Sprache – Denken – Nation. Kultur und Geistesgeschichte von Locke bis zur Moderne. Wien: Passagen, 2005, S. 113–125.

verloren gegangene Wirklichkeit und die als unzuverlässig erkannte Wahrnehmung untergraben dem Dichter und Schriftsteller den Boden und die Basis, auf der er steht. Und so ziehen Wahrnehmungs- und Realitätskrise auch eine Krise des Sprechens und Erzählens nach sich. In seiner Rezension des Buchs über Friedrich Mitterwurzer beklagt Hofmannsthal den Verlust eines lebendigen Zugriffs auf Welt und Ding: „Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt.“²¹ Und Friedrich Nietzsche findet in der nachgelassenen Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* für das Ausgeliefertsein an die Macht der Worte das Bild von dem „ungeheure[n] Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet.“²²

Da erweist sich das Ding als Ausweg.

Denn wenn es *die* Wirklichkeit nicht mehr gibt²³ und wenn die trügerische Wahrnehmung angeblicher Wirklichkeit nichts ist als subjektive Schaumschlägerei, dann bleibt doch noch das Ding, das einzelne Ding, der einzelne Gegenstand, der in seiner So-und-so-Gegebenheit unbestreitbar ist. So schreibt Claudia Bamberg über Hofmannsthals Lord Chandos: „nach dem Zusammenbruch aller vertrauten Ordnungsstrukturen bleiben ihm ‚nur‘ noch die Dinge“.²⁴ Die sogenannte Realität des poetischen Realismus mag ebenso Talmi sein wie die Natur des literarischen Naturalismus, aber der einfache Alltagsgegenstand – die bekannte Gießkanne, der Hund in der Sonne, die Egge im „Chandos“-Brief –, sie sind unzweifelhaft gegeben und „real“. Dieser Rückgriff auf das einzelne Ding angesichts einer Krise von Welt und Wahrnehmung findet sich nicht nur in der deutschen Literatur und Philosophie der Jahrhundertwende. Ähnliche Tendenzen lassen sich auch in der anglo-amerikanischen und in der russischen, etwas später auch in der französischen²⁵ Literatur feststellen. Das Ding erweist sich in dieser Situation der Erschütterung von Vertrauen in

²¹ Hofmannsthal, Hugo von: Eine Monographie. „Friedrich Mitterwurzer“ von Eugen Guglia. In: Ders.: Gesammelte Werke in 10 Bänden. Bd. 8: Reden und Aufsätze I. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/Main: Fischer, 1979, S. 479–483, hier S. 479.

²² Nietzsche, Friedrich: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 1. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York: de Gruyter, 1980, S. 873–890, hier S. 888.

²³ Vgl. dazu die Überlegungen von M. Gabriel zur Aufsplitterung des modernen oder postmodernen Welt-Verständnisses: „Es gibt also viele kleine Welten, aber nicht die eine Welt, zu der sie alle gehören. Dies bedeutet gerade nicht, dass die vielen kleinen Welten nur Perspektiven auf die eine Welt sind, sondern dass es eben nur die vielen kleinen Welten gibt. Es gibt sie wirklich, nicht nur in meiner Einbildung.“ Gabriel, Markus: Warum es die Welt nicht gibt. Berlin: Ullstein, 2013, S. 19.

²⁴ Bamberg, Claudia: Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011, S. 260.

²⁵ Parallelen finden sich im anglo-amerikanischen Imagismus (Ezra Pound, William Carlos Williams), im russischen Akmeismus (Ossip Mandelstam, Anna Achmatowa) und in der französischen Literatur bei Francis Ponge.

Realität und Wahrnehmung als so etwas wie der letzte Rest einer obsolet gewordenen Wirklichkeit, an dem – in resignativer Geste – ein vorsichtiges Wirklichkeitserleben erprobt werden kann. Und die Beschäftigung mit dem Ding wird dann zu einer doppelten Herausforderung – doppelt insofern, als am Ding Realität nachgewiesen werden soll, zugleich aber auch einem allzu simplen Realismus die Grenzen aufgezeigt werden sollen. So geriert, was ursprünglich einfach schien, zu einer Entdeckungsfahrt ins oft Ungewisse und Überraschende.

Wichtig bleibt dabei, dass dieses ‚wahre‘ Sein der Dinge sowohl in seiner Unverfälschtheit wie auch in seiner grundsätzlichen Unfasslichkeit erhalten bleibt. Das ‚wahre‘ Sein der Dinge ist ihr ‚anderes‘ Sein, ihr Sein jenseits ihrer Brauchbarkeit und täglichen Nutzung, es bleibt aber zugleich in seiner Wahrheit unverfügbar.

Das ‚wahre Sein‘ der Dinge ist ihre Fremdheit. Das Sich-Einlassen auf die Natur der Dinge bedeutet das Verlassen herkömmlicher Wege der Weltaneignung und Sich-Öffnen für die Andersheit der Dinge. Für den Dichter und Schriftsteller tritt zu dieser Herausforderung dann noch die Herausforderung des Schreibens, des Beschreibens, des beschreibenden Herantastens an das Ganz-Andere des Dings.

Während die Jahrhundertwende von 1900 unzweifelhaft den Höhepunkt moderner Ding-Dichtung bildet und in der Krise ihren Anfang und ihre Legitimität findet, legen die jeweiligen Vor- und Nachläufer den Akzent anders. Für Stifter steht die Phänomenologie der Dinge in einem – so Helmut Bachmaier – engen Zusammenhang mit einer „Ästhetik der Herrlichkeit“ und einer „Ordo-Metaphysik“.²⁶ „Die unendliche Fülle (Pleroma) ist nicht jenseits, sondern immanent, in der Welt, zu finden als eine interne Unendlichkeit in den Dingen. Im Hör- und Sehraum zeigt sich diese Fülle, die literarisch in Deskriptionen erschlossen wird.“²⁷ Die Herrlichkeit irdischen Daseins manifestiert sich in den Naturdingen. „Die Natur erscheint als Mittlerin; statt des Logos treten das Sehen und die Phänomene in den Vordergrund, schließlich wird die Deskription das Verfahren der Vergegenwärtigung.“²⁸ Das Kunstwerk selbst wird in den Rang eines „Mittlers“ erhoben; „die ‚Bunten Steine‘ erhalten den Rang eines ästhetischen Katechismus.“²⁹

²⁶ Bachmaier, Helmut: Nachwort. In: Adalbert Stifter: Bunte Steine. Hg. von Helmut Bachmaier. Stuttgart: Reclam, 1994, S. 363–391, hier S. 389.

²⁷ Ebd., S. 390.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 391.

DAS DING

Das Sein der Dinge wird bei Stifter nicht in Frage gestellt.³⁰ Was aber ist nun wirklich ein Ding?³¹ Martin Heidegger antwortet auf die selbst gestellte Frage „Was ist in Wahrheit ein Ding, sofern es ein Ding ist?“ folgendermaßen: „Dinge an sich und Dinge, die erscheinen, alles Seiende, das überhaupt ist, heißt in der Sprache der Philosophie ein Ding.“³² Dinge verfügen über eine ihnen eigene Präsenz, sie *sind* und sie sind, weil immer schon gegeben, wichtig.³³ „Wo beginnen die Dinge?“, fragt Rilke in der ursprünglichen Fassung seines Rodin-Vortrags und gibt die Antwort: „Die Dinge beginnen mit der Welt; sie *sind* die Welt.“³⁴ Dinge sind da, ihr Vorhandensein ist nicht verhandelbar, ihr materielles Gegebensein enthebt sie einer philosophischen Legitimation. Dabei ist in einem ersten Schritt unwichtig, ob es sich um natürliche oder künstlich hergestellte Dinge handelt. Edmund Husserl argumentiert, dass alles „Erfahrbare“ eine eigene Form habe, es „ein Ding“ sei.³⁵ Durch den Akzent auf die Erfahrung wird klar, dass das immer schon so gegebene Ding nicht an sich oder für sich existiert, sondern nur in Bezug auf den Menschen. „Das Ding ist also kein bloßer Gegenstand, keine Sache, sondern es *wird* zum Ding *durch* und *in* der Beziehung des Menschen zu ihm.“³⁶ Dinge sind in bestimmten Zusammenhängen verortet, sie befinden sich in einer Welt, die zu ihnen gehört und der sie zugehören. Aus dieser Interdependenz resultiert die oben beschriebene Wahrnehmungsnotwendigkeit des Dings. Das Ding muss wahrgenommen werden, um zum Ding zu werden. Michel Serres hat zur Beschreibung dieser gegenseitigen Abhängigkeit den Begriff der „Mischung“ vorgeschlagen: „Welt und Körper streicheln einander [...], die Dinge vermischen sich miteinander,

³⁰ Dagegen sagt Nietzsche: „Man möchte wissen, wie die Dinge *an sich* beschaffen sind: aber siehe da, es giebt keine Dinge an sich!“ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 12. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York: de Gruyter, 1988, S. 141.

³¹ Die Reflexion über das ‚Ding‘ müsste bei Platon beginnen und könnte bei Peter Sloterdijk aufhören. Das muss hier unterbleiben. Nur ein Hinweis: Sloterdijk beginnt seinen philosophischen Essay über „Weltfremdheit“ mit Reflexionen über „Findlinge“, d. h. mit jenen Riesensteinen, die am nördlichen Rand der Alpen wie verloren zurückgeblieben sind aus frühen Eiszeiten: „Aber es bleibt doch dabei, daß der Stein ‚ist‘, während vom Menschen, und nur von ihm gesagt werden kann, er ‚existiere‘.“ Sloterdijk, Peter: Weltfremdheit. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993, S. 15.

³² Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerks. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Reclam, 1997, S. 11f.

³³ Hier und im Folgenden folge ich den Ausführungen und Anmerkungen von Bernhard Marx.

³⁴ Rilke, Rainer Maria: <Rodin>. Ursprüngliche Fassung des Vortrags. In: Ders.: Sämtliche Werke. Werkausgabe in 12 Bänden. Bd. 9. Hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1975, S. 257–278, hier S. 260.

³⁵ Husserl, Edmund: Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften. Hg. von Karl-Heinz Lembeck. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1986, S. 36.

³⁶ Marx, „Meine Welt beginnt bei den Dingen“, S. 12.

und ich bilde darin keine Ausnahme; ich vermische mich mit der Welt, wie sie sich mit mir vermischt.“³⁷ Dem Dichter kann alles zum Ding werden. Seine Aufgabe besteht – nach Rilke u. a. – im „Sagen der Dinge“. „Im ‚Sagen der Dinge‘, das einer künstlerischen ‚Dingwerdung‘ entspricht, will er sich gleichsam der Dinge und seiner selbst vergewissern.“³⁸ Bei Rilke heißt es einmal: „Kunst ist nicht ein Sich-verständlich-machen, sondern ein dringendes Sich-selbst-verstehen.“³⁹ Dieses Diktum passt gut und vor allem zum Werk Peter Handkes.

PETER HANDKE

Auch für Peter Handke geht es in seiner Beschäftigung mit dem Ding – und seine Dinge sind ebenfalls sehr oft Naturdinge wie Berge, Hunde oder eben Pilze – darum, ein rechtes Verhältnis zur Welt, zur Wirklichkeit und zu deren Wahrnehmung im Medium der Schrift zu finden. Handke gehört neben Autoren wie Alexander Kluge oder Herbert Achternbusch zu jenen Schriftstellern, die seit dem Beginn ihres Schreibens in den 1960er Jahren „auf die Widerstandskraft der Poesie“ gesetzt und „konsequent auf der Fähigkeit der Literatur bestanden [haben], Wirklichkeit fassen, verarbeiten und formen zu können“.⁴⁰ Dabei geht es nicht um Bezugnahmen auf konkrete sozial-politische Ereignisse – wenngleich Handkes Plädoyer für Gerechtigkeit in Sachen Serbien und Milosevic nach wie vor die Diskussion über die Person Peter Handke und sein Werk zu überschatten droht⁴¹ –, sondern um immer wieder neue Blicke auf Wirklichkeit und immer wieder neue Weisen, Welt und Ich zu verstehen. So schreibt Handke bereits in dem frühen Aufsatz „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“, dass „es in der Literatur nicht darum gehen kann, politisch bedeutungsgeladene Dinge beim Namen zu nennen, sondern vielmehr von ihnen zu abstrahieren.“⁴² „Das Erforschen und Bewältigen der Wirklichkeit

³⁷ Serres, Michel: Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993, S. 103.

³⁸ Marx, „Meine Welt beginnt bei den Dingen“, S. 15.

³⁹ Rilke, Rainer Maria: Briefwechsel mit Regina Ullmann und Ellen Delp. Hg. von Walter Simon. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1987, S. 13. (Brief vom 28.12.1913)

⁴⁰ Schnell, Ralf: Die Literatur der Bundesrepublik. In: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. von Wolfgang Beutin [u. a.]. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, S. 580–659, hier S. 653.

⁴¹ So sagt Handke in einem Interview nach der Verleihung des Nobelpreises: „Ich habe mich gefreut, schlimm war nur, als plötzlich 40 Journalisten vor dem Tor gestanden sind, die alle über Jugoslawien reden wollten.“ Handke, Peter: „Schuld ist die Pervertierung der Sprache.“ Interview mit Heinz Sichrovsky. In: News (29. Februar 2024). news.at/a/peter-handke-interview-13319997 [15.4.2024]

⁴² Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981, S. 19–28, hier S. 25.

[...] überlasse ich den Wissenschaften, die allerdings mir mit ihren Daten und Methoden [...] wieder Material für *meine* Wirklichkeit liefern können.“⁴³

Im Rahmen dieses Programms, „schreibend auf die Leser und deren Wirklichkeitswahrnehmung, also auf vermittelte Weise auch verändernd auf die Wirklichkeit einzuwirken“,⁴⁴ kommt der Auseinandersetzung mit dem konkret gegebenen Ding eine zentrale Rolle zu. Dinge „erscheinen“ – oft plötzlich und abrupt – und die Konfrontation mit ihrem Erscheinen pulverisiert das eigene Selbstverständnis, erschüttert die gewohnte Weltsicht und provoziert eine Infragestellung des eigenen Selbst. In der „Wiederholung“ sind es Zypressen und Palmen, die zum Innehalten und Neu-Denken führen, in der „Lehre der Sainte-Victoire“ sind es Pinien und Maulbeerbaum:

Mit den Maulbeerflecken im Staub vereinte der Augenblick der Phantasie (in dem allein ich ganz und mir wirklich bin und die Wahrheit weiß) nicht bloß die eigenen Lebensbruchstücke in Unschuld, sondern eröffnete mir auch neu meine Verwandtschaft mit anderen, unbekannten Leben, und wirkte so als unbestimmte Liebe, mit der Lust, diese, in einer treuestiftenden Form!, weiterzugeben [...]. (StV, 57)

Ähnlich wie bei Stifter und mehr noch wie bei Rilke und Hofmannsthal ist dem Ding, dem Alltagsding eine verändernde, die Sicht auf die Welt verändernde Kraft inne. In der „Wiederholung“ werden sie zu „heiligen“ Dingen.

Das Wort „heilig“, das er [der Bruder des Erzählers, A. B.] so oft verwendet, bedeutet bei ihm nicht die Kirche, den Himmel oder sonst einen entrückten Ort, sondern immer das Alltägliche und ist in der Regel jedesmal verbunden mit dem Aufstehen am Morgen, dem Zur-Arbeit-Gehen, den Mahlzeiten, den sich wiederholenden Verrichtungen. (W, 181f)⁴⁵

In der „Lehre der Sainte-Victoire“ werden diese hervorgehobenen Dinge „magisch“ genannt:

Was zählte, war immer der besondere Gegenstand. Farben und Formen, ohne Gegenstand, waren zu wenig – die Gegenstände in ihrer Tagvertrautheit zu viel. – „Besonderer Gegenstand“ ist noch nicht das richtige Wort; denn geltend waren gerade die Normalsachen, die aber der Maler in den Schein des Besonderen gestellt hatte – und die ich jetzt kurz die „magischen“ nennen kann. (StV, 16)

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Handke, Peter: Die Wiederholung. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999. [Hier und im Folgenden mit Sigle W und einfacher Seitenzahl zitiert.]

Verbunden sind diese Annäherungen an das Ding mit Fragen nach dem Sein in der Welt, nach der Rolle der Kunst dabei und auch nach den Auswirkungen dieser Auseinandersetzung.⁴⁶ Dreh- und Angelpunkt dieser Überlegungen und Erfahrungen sind oft – ähnlich übrigens wie bei Hofmannsthal und Rilke – Kunstwerke anderer Künstler. Bei den hier zur Debatte stehenden Werken von Peter Handke geht es in erster Linie um Adalbert Stifter und Paul Cézanne.⁴⁷ Den nicht immer ausgesprochenen Hintergrund bildet das Unbehagen einer Welt gegenüber, die nicht mehr auf die Dinge achtet, die die Dinge zugrunde gehen und verschwinden lässt, sie nur oberflächlich wahrnimmt, sich ihrer bedient und sie abnutzt. Von einer Gesellschaft der „Anästhetik“ hat vor einigen Jahrzehnten Wolfgang Iser gesprochen, von einem allgemein verbreiteten Zustand, „wo die Elementarbedingungen des Ästhetischen – die Empfindungsfähigkeit – aufgehoben ist.“⁴⁸ Dem gilt es nach Handke entgegenzutreten, denn: „Diese in ‚Zweckformen‘ funktionierende, bis auf die letzten Dinge beschriftete und zugleich völlig sprach- und stimmlose Welt hatte nicht recht.“ (StV, 72)

In der „Lehre der Sainte-Victoire“ (1984) geht es darum, sich in der Nachfolge Stifters und Cézannes einzuüben in neue Wahrnehmungsmuster, die den Dingen ihren Eigenwert zugestehen und die zugleich dem wahrnehmenden Ich⁴⁹ neue, andere Erfahrungsmomente bescheren. Dazu braucht es Haltungen, die vom Nutzwert der Dinge absehen. Epiphanische Momente, Kunsterfahrungen und Kindheitserinnerungen sind einer solchen Haltung zuträglich. „Einmal“, so heißt es gleich zu Beginn der „Sainte-Victoire“, „bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen“:

Büsche, Bäume, Wolken des Himmels, selbst der Asphalt der Straße zeigten einen Schimmer, der weder vom Licht jenes Tages noch von der Jahreszeit kam. Naturwelt und Menschenwerk, eins durch das andere, bereiteten mir einen Beseligungsmoment, den ich aus den Halbschlafbildern kenne [...] und der *Nunc stans* genannt worden ist: Augenblick der Ewigkeit. – Das Gebüsch war gelber Ginster, die Bäume waren vereinzelte braune Föhren, die Wolken erschienen durch den Erddunst bläulich, der

⁴⁶ Als Projekte zu „Selbstentwurf, Selbsterkundung, Spracherkundung“ bezeichnet Lothar Müller Handkes „Versuche“. Müller, Lothar: Abenteuer der Hoffart und des Hochmuts. In: Süddeutsche Zeitung (14.9.2013). [buecher.de/artikel/buch/versuch-ueber-den-pilznarren/38189267/#reviews-more](https://www.buecher.de/artikel/buch/versuch-ueber-den-pilznarren/38189267/#reviews-more) [15.4.2024]

⁴⁷ Neben Stifter und Cézanne werden auch Edward Hopper, Gustave Courbet, Nicolas Born u. v. a. erwähnt. Zu Handke und Cézanne siehe Heinz, Jutta: Cézanne-Erlebnisse bei Rainer Maria Rilke und Peter Handke. Ansätze zu einer literarischen Phänomenologie. In: Hofmannsthal Jahrbuch, Bd. 21, 2013, S. 367–389.

⁴⁸ Iser, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart: Reclam, 1995, S. 10.

⁴⁹ Martini sieht ein „Grundthema“ von Handkes Schreiben in dem „immer wieder von der Angst aufgejagte[n] Kampf um das Ich-Selbst, um ein nicht jedoch in sich abgeschlossenes, sondern der Veränderung offenes Ich, das sich aus eigenen Zwängen zu lösen vermag.“ Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. In Zusammenarbeit mit Angela Martini-Wonde. Köln: Komet Verlag, 1991, S. 682.

Himmel (wie Stifter in seinen Erzählungen noch so ruhig hinsetzen konnte) war blau. (StV, 9)

Die „Lehre der Sainte-Victoire“ ist eine Lehre für den Leser, die Leserin und für den Autor und Erzähler selbst. Auf den Spuren von Paul Cézanne, auf der Route „Paul Cézanne“ sich dem Berg Sainte-Victoire nähernd, wird ein Sprechen versucht, das die Dinge nicht schon im Vorhinein kategorisiert, sondern sie als Dinge erscheinen lässt. Zugleich präsentiert sich der Erzähler-Autor als einer, der für die Dinge verantwortlich ist und erst in der Wahrung der Dinge seine „Aufgabe“ erfüllen kann. Das Maler-Ethos Paul Cézannes gilt dabei als Maßstab. Handke beschreibt es so:

Cézanne hat ja anfangs Schreckensbilder, wie die Versuchung des Heiligen Antonius, gemalt. Aber mit der Zeit wurde sein einziges Problem die Verwirklichung („réalisation“) des reinen, schuldlosen Irdischen: des Apfels, des Felsens, eines menschlichen Gesichts. Das Wirkliche war dann die erreichte Form; die nicht das Vergehen in den Wechselfällen der Geschichte beklagt, sondern ein Sein im Frieden weitergibt. – Es geht in der Kunst um nichts anderes. (StV, 18)

Die eigentliche und eigenständige Umsetzung des Cézanne-Erlebnisses bildet dann die Beschreibung des Morzger Walds in der Umgebung von Salzburg, die Beschreibung eines ‚Dings‘ in seinen Details, mit seinen Assoziationen, mit seiner Geschichte, mit seiner Archaik, mit den Kindern als den wahren Vertrauten und mit der Wucht der Farben, die sich beim Betrachten eines Holzstoßes entfaltet:

Man richtet sich davor auf und betrachtet ihn, bis nur noch die Farben da sind: die Formen folgen. Es sind auf den Betrachter zeigende Läufe, die aber im einzelnen jeweils woanders hinzielen. Ausatmen. Bei einem bestimmten Blick, äußerste Versunkenheit und äußerste Aufmerksamkeit, dunkeln die Zwischenräume im Holz, und es fängt in dem Stapel zu kreisen an. Zuerst gleicht er einem aufgeschnittenen Malachit. Dann erscheinen die Zahlen der Farbentest-Tafeln. Dann wird es auch ihm Nacht und wieder Tag. Mit der Zeit das Zittern der Einzeller, ein unbekanntes Sonnensystem; eine steinerne Mauer in Babylon. Es wird der umfassende Flug, mit gebündelten Düsenstrahlern; und schließlich, in einem einmaligen Flimmern, offenbaren die Farben quer über den ganzen Holzstoß die Fußspur des ersten Menschen. (StV, 108)

Im „Versuch über den Pilznarren“⁵⁰ (2013), der im Untertitel „Eine Geschichte für sich“ und im Abspann des Romans ein „Märchen“ genannt wird, wird die

⁵⁰ Handke, Peter: Versuch über den Pilznarren. Eine Geschichte für sich. Berlin: Suhrkamp, 2013. [Im Folgenden mit Sigle P und einfacher Seitenzahl zitiert.]

Lehre der Sainte-Victoire am Beispiel eines Jugendfreundes des Autors, des „Pilznarren“⁵¹, exemplifiziert und konkretisiert. Aus dem Pilze suchenden Jugendlichen der Nachkriegszeit, der Pilze sammelt, um sie zu verkaufen und so ein kleines Taschengeld zum Kauf von Büchern zu bekommen, wird ein Pilznarr, als er – völlig unerwartet – in einem epiphanischen Augenblick mit der Präsenz eines Pilzes, eines Steinpilzes konfrontiert wird und diese Präsenz als Aufgabe und Aufforderung versteht.

Was mir da jäh – nein, nicht jäh, unversehens – unter die Augen geriet: Ich nahm es, für den Moment, als etwas Namenloses wahr, oder wenn ich einen Namen dafür hatte, dann, in einem stillen Ausruf, in meinem Innern: „Ein Wesen!“, mit einem „Oho!“ davor. [...] Und daß ich's nicht vergesse: Noch vor dem stillen Ausruf – jetzt erst, im Erzählen, fällt mir das frisch ein – geschah ein womöglich noch stillerer, und der ging so: „Jetzt!“ (P, 67f)

Von nun an gilt sein Hauptinteresse den Spaziergängen im Wald – immer auch auf der Suche nach Pilzen, aber nicht nur. Jedes seltsame Gewächs, jedes Geäst, jede noch so unscheinbare Pflanze wird ihm zur Erfahrung, die sein Leben und Denken erweitert. Das Pilzesuchen und -finden „hellt“ ihn auf (P, 94). „In den Wäldern gewann er sein Maß. Er war dort, wie erstmals im Leben, ‚getrost‘, so als sei er vorher nicht ‚bei Trost‘ gewesen.“ (P, 98) Das Pilze-Suchen wird zur Leidenschaft; es verändert sein Denken und Handeln. Seine Arbeit als Anwalt wird effektiver, erfolgreicher, aber auch absonderlicher, weltabgewandter. Das Suchen und Finden der Pilze weckt alle Sinne und stumpft den Lärm der Anästhetik aus. „So anders als jeder Film stillte es das endlose innere Gerede, stillte es die seelenlosen Refrains, stillte es die quälenden falschen Melodien, stillte, und stillte, und stillte, und ließ still und Stille werden.“ (P, 98f) In dem geplanten Pilzbuch wird der Pilzsucher gar zum Modell für den neuen Menschen in einer neuen Gesellschaft.

„Das gäbe“ – laut den Aufzeichnungen für sein Pilzbuch – „endlich wieder einmal, nach dem Bankrott auch noch der letzten Gesellschaftsideen in unserem lieben Jahrhundert, die Vorstellung, oder meinetwegen bloß die Ahnung, warum eigentlich ‚bloß?‘, daß die, daß eine Gesellschaft doch weiterhin Zukunft hat. Es wird einmal. Es wird wieder.“ (P, 143)

Das Pilzsuchen mutiert zum „Modell eines autonomen Lebens“.⁵² Nach Matthias Dusini geht es um eine „mit Pilzen eingeübte Lebensführung – um das rechte

⁵¹ Der freilich Züge des Autors Handke selbst trägt.

⁵² Dusini, Matthias: Suchbefehl: Graublättriger Schwefelkopf. In: Falter (11.10.2013), buecher.de/artikel/buch/versuch-ueber-den-pilznarren/38189267/#reviews-more [15.4.2024]

Zeitmaß, das Verhältnis zur Gemeinschaft, die Zügelung der Gier. Wer die Natur meint, sucht immer auch das eigene Selbst.⁵³ Doch diese heilsame Wirkung des Pilze-Suchens gerät allmählich zu Weltverlust und Abschirmung von der Welt. Friedmar Apel fasst zusammen: „Was zunächst zur heilsamen Schärfung des Blicks für das Sichtbare wie das Offene und zur Besinnung auf die elementare Erfahrung des Lebendigen führt, entwickelt sich bei dem Freund zur Obsession. Die Leidenschaft des ‚Alleingehens‘ schlägt um in ein Laster.“⁵⁴ Seine Ehe geht kaputt, der Pilznarr gibt schließlich seinen Beruf auf und „verschwindet“. Dass der Pilznarr nicht völlig abdreht, sondern am Ende der Erzählung gerettet und geheilt wird, liegt am Genre des Märchens. Ihm, dem Märchen und dem Märchenhaften, gilt der Schluss von Handkes Erzählung. Gegen das alltägliche „Giftgeschwätz“ gerichtet sei sein Märchen vom Pilznarren. So ist flugs aus dem Pilz-Ding ein bewusstseinsweiterndes Stimulans geworden. Hier überschneiden sich das Interesse für das nur allzu klar gegebene Ding und das Märchen. Beide verlangen sie von Leser und Leserin Offenheit für das so ganz Andere, für andere Möglichkeiten von Welt und Wirklichkeit und die Bereitschaft, deren Appelle anzunehmen. Schon dem „Bewohner der Elfenbeinturms“ der 1960er Jahre geht es nicht darum, „Klischees zu ‚entlarven‘ (die bemerkt jeder halbwegs sensible Mensch), sondern mit Hilfe der Klischees von der Wirklichkeit zu neuen Ergebnissen über die (meine) Wirklichkeit zu kommen.“⁵⁵ Und so wie Märchen neue Erfahrungsräume öffnen, eröffnet die Welt der Dinge neue, andere Einblicke in Sein und Welt.

Die Bewegung der Baumkronen im Wind, selbst lautlos, sphärisch durcheinander, erlebte er als eine Vorschrift, oder als das andere Gesetz; jene Bewegung schwenkte ihn ein in den, in die Himmel. Und zugleich war es eine Geschichte für sich, eine Geschichte von schwankenden Wipfeln, und nichts sonst, eine Geschichte von nichts, und allem. (P, 21)

In einen Zwischenraum von Wirklichkeit und Möglichkeit, von Bedeutungssetzung und Bedeutungsvernichtung, von Erkenntnisgewinn und Erkenntnisverzicht entlässt Handke mit ironischem Augenzwinkern seinen Leser und seine Leserin. „Es war einmal und es war auch nicht.“⁵⁶ Der Versuch bleibt Versuch. Und der Pilz, zuerst Ware, dann Erscheinung und Zeichen, endet als Speise in der „Herberge zum heiligen Gral“.

⁵³ Ebd. Friedmar Apel verweist in seiner Rezension auf den Topos der in der Natur Heil suchenden Zivilisationsflüchtlinge. „Die problematischen bürgerlichen Helden der deutschen Literatur begeben sich gern in Waldeinsamkeit. Was sie dort suchen, ist das Andere der Gesellschaft und der Zeit, an der sie krank.“ Apel, Friedmar: Versenk das trunkne Auge ins tröstende Gelbbraun. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (5.10.2013), buecher.de/artikel/buch/versuch-ueber-den-pilznarren/38189267/#reviews-more [15.4.2024]

⁵⁴ Apel, Versenk das trunkne Auge ins tröstende Gelbbraun.

⁵⁵ Handke, Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S. 28.

⁵⁶ So beginnen viele türkische Märchen.

DER VERSUCH, VERLORENE DINGE IM SCHREIBEN ZURÜCKZUHOLEN

—◀—
ANITA CZEGLÉDY

The linguistic turn in cultural studies has shown the language dependence of thought and cognitive processes. In the course of a pragmatic turn, the emphasis was shifted to the use of language, or more precisely, to the speech act. Identity is therefore understood as a linguistically and medially generated construct that is created by the subject through and in the speech act. By emphasizing the action character of language and the primacy of performance, the concept of being-in-language is born: conversations and texts are places of the construction of reality and identity. Language is the central medium of this construction and also the central medium of human existence because it enables the development of an individual and social self (consciousness). The study is based on Marjina Kresic's medial-constructivist identity concept, an interdisciplinary and epistemological constructivist approach to language identity. It shows Peter Handke's literary world creations that take place on paper and which function as "constructions of a healing space" in Handke's work. In this perfect world things can once again demonstrate their original nature.

„Man denkt über die Gegenstände nach, die man ‚Wirklichkeit‘ nennt, aber nicht über die Worte, die doch eigentlich die Wirklichkeit der Literatur sind.“¹ Mit diesen Worten hinterfragt Peter Handke bei seinem berühmten Princeton-Auftritt Jean Paul Sartres Annahme, man könne durch die Sprache auf die Gegenstände durchschauen wie durch das sprichwörtliche Glas,² und fordert alle auf, die tückische Sprache selber zu durchschauen und zu zeigen, „wie viele Dinge mit der Sprache gedreht werden können“.³ Aus seiner Sicht ist die Sprache eine Realität für sich, deren Realität nicht geprüft werden kann an den Dingen, die sie *beschreibt*, sondern an den Dingen, die sie *bewirkt*.⁴ Sprache erscheint bereits in diesen frühen Betrachtungen als eine Handlungsform, als eine Möglichkeit, etwas zu bewegen. Sprechen, oder eben Schreiben, ist Handeln.

¹ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 30.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 34.

In Handkes Texten wird immer wieder das Ringen um das gelungene Schreiben dokumentiert bzw. die Angst thematisiert, dass das Schreiben einmal nicht mehr möglich ist. Tilman Siebert meint, dass Handkes Texte fortwährend „erzählende Abhandlungen über die Bedingungen der Möglichkeit seines Schreibens“ sind.⁵ Die Erzählung *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) und die drei *Versuche* aus den 90er Jahren fokussieren diese Problematik,⁶ denn – so der Autor in einem Interview – „Wer einmal versagt hat im Schreiben, hat für immer versagt.“⁷ Schreiben als Identitätsakt ist aber ein fortwährender Versuch, „sich einem Zentrum zu nähern, das ungewiß bleibt – bleiben muß?“⁸

Markus Barth schreibt über Handkes Lebenskunst im Alltag, die als ein „Werk“, eine Arbeit an sich selbst aufzufassen ist.⁹ Im Schreiben als Leben und Erleben soll durch die Intensivierung der Alltagsmomente ein Dasein verwirklicht werden, das ohne „große Taten“ auskommt und eine Alternative zu der als aggressiv empfundenen Wirklichkeit darstellt. Die Konstruktion einer neuen Welt durch die Schrift und in der Schrift wird als ein umfassendes Friedensprojekt verstanden. Der Sprach-Raum, das Reich der Schrift soll zum Reich des Friedens werden, darin besteht Peter Handkes Lebenskunst. Die Welt soll durch die Sprache und in der Sprache wiederverzaubert, ihr ursprüngliches Wesen in der Poesie hervorgebracht werden. Schreiben ist ein ‚Ort‘, an und in dem Identität konstruiert wird: ein Leben im Schreiben, eine Existenz, die im Schreiben und durch das Schreiben geschaffen wird.

Im Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturmes* schreibt er im Jahre 1967:

Ich erwarte von einem literarischen Werk eine Neuigkeit für mich, etwas, das mich, wenn auch geringfügig, ändert, etwas, das mir eine noch nicht gedachte, noch nicht bewusste *Möglichkeit* der Wirklichkeit bewusst macht, eine neue Möglichkeit zu sehen, zu sprechen, zu denken, zu existieren.¹⁰

All dies, das Sehen, das Sprechen, das Denken und das Existieren waren aber für Peter Handke im realen Raum von Österreich, in der Zweiten

⁵ Siebert, Tilman: *Langsame Heimkehr. Studien zur Kontinuität im Werk Peter Handkes*. Göttingen: Cuvillier, 1997, S. 4.

⁶ Vgl. Czeglédy, Anita: *Heimkehr in das Schreiben. Peter Handkes Prosa zwischen der Heimkehr-Tetralogie und Mein Jahr in der Niemandsbucht*. In: Bombitz, Attila (Hg.): *Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann (=Österreich-Studien Szeged, Bd. 4)*. Szeged / Wien: Prae-sens / JATE Press, 2008, S. 117–129.

⁷ Vgl. Handke, Peter: *Wer einmal versagt im Schreiben, hat für immer versagt. Ein Gespräch mit André Müller*. In: *Die Zeit*, 3. März 1989, S. 79.

⁸ Handke, Peter: *Lehre der Saint-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 99.

⁹ Barth, Markus: *Lebenskunst im Alltag: Analyse der Werke von Peter Handke*, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1998.

¹⁰ Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 21f.

Republik, kaum möglich. Neben der literarischen Provokation erregte Handke mit seiner intensiven Österreichkritik Missfallen beim Publikum. Die spektakuläre „Auswanderung“ aus dem Land, in dem er sonst „verkümmern“ würde, reizte die zeitgenössische Öffentlichkeit bis zu bissigen Ausfällen gegen den Autor. Ende der 1980er Jahre unternahm er einen etwas theatralen Versuch, sich in Österreich wieder auf Dauer niederzulassen. Diese Epoche kennzeichnet die Tetralogie *Langsame Heimkehr*,¹¹ die die damalige Literaturkritik als einen Beweis für Handkes Versöhnungsbestrebungen wahrzunehmen geneigt war.¹² In diesen Jahren versuchte er die Voraussetzungen zur ihm vorschwebenden Schreibkunst durch eine Versöhnung mit dem Heimatland zu sichern und sein Friedensprogramm von einem Schreiben und Leben, das im bescheidenen Alltag seine Faszination finden kann, zu verwirklichen.¹³ Zwölf Jahre lang lebte er mit dem Zweifel: „In Österreich, als Staat und Gesellschaft, verkümmere ich? Und andererseits fruchtet doch hier das Land?“¹⁴ Das Vorhaben, sich auf persönliche, intensiv erlebte Momente stützend, eine andere Heimat zu erschreiben, zu erfinden oder sogar zusammenzuphantasieren, konnte der Autor auf österreichischem Boden jedoch nicht verwirklichen. Ein Jahrzehnt später muss er gestehen: „Was mein Land Österreich betrifft, glaube ich, gescheitert zu sein.“¹⁵ Symptomatisch wirkten bereits die Verlagerung des Schauplatzes in *Die Wiederholung*¹⁶ nach Slowenien und die konsequent durchgeführte kritische Gegenüberstellung der slowenischen und österreichischen Zustände.

In der Erzählung *Die Wiederholung* nähert sich Peter Handke seiner Jugendheimat an, indem der Protagonist Filip Kobal im ländlich-agrarischen Gebiet Sloweniens, in der vorindustriell-utopischen Lebensgemeinschaft einer Doline die heimatliche Geborgenheit findet. In der Erzählung erscheinen Bilder vom „alten Österreich“, die das erwünschte „andere Österreich“ in Erinnerung

¹¹ Die vier beim Suhrkamp Verlag erschienenen Bände sind *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), *Kindergeschichte* (1981) und *Über die Dörfer* (1981).

¹² Nicht ohne Grund: „Ich denke oft an die Hügel mit den Fichtenwäldern und all den lebendig begrabenen Leben in dem vielfältigen Land, die nicht das Glück gehabt haben, sich wenigstens halbwegs freizuschaukeln wie zum Beispiel ich. Ich bin Schriftsteller geworden und habe mehr denn je das Gefühl, es den anderen schuldig zu sein, für sie zu schreiben. Es geht gar nicht anders. Ich bin kein Revolutionär, von dem man sagt, er müsse sich im Volk bewegen ‚wie ein Fisch im Wasser‘. Aber ich spüre doch beim Schreiben immer mehr die Notwendigkeit, dem Land, ohne dass ich ja nicht wäre, was ich schlecht oder recht geworden bin, möglichst nahe zu sein und dem sogenannten Volk, von dem ich ja ein Teil bin; dabei doch die Distanz und die nötige Befremdung bewahrend, ohne die man über ein Land nicht gerecht schreiben kann.“ In: Handke, Peter: *Persönliche Bemerkungen zum Jubiläum der Republik*. In: Ders.: *Das Ende des Flanierens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 58.

¹³ Vgl. Barth, *Lebenskunst im Alltag*.

¹⁴ Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens* (Und andere Ortszeichen 1982–1987). Salzburg: Residenz 1998, S. 455.

¹⁵ Handke, *Am Felsfenster morgens*, S. 435.

¹⁶ Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

rufen.¹⁷ Die nach nationaler Eigenständigkeit strebende Zweite Republik hat in den Augen von Peter Handke eben die alten österreich-spezifischen Charakterzüge eingebüßt, während die Slowenen als Aufbewahrer traditioneller ‚österreichischer‘ Gesinnung auftreten dürfen.¹⁸ In Hofmannsthals Aufsatz *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*¹⁹ erscheint Österreich als Aufbewahrer und Sachverwalter des „echten“, d. h. vom geistigen Universalismus geprägten deutschen Geistes. Die grundlegenden Werte dieses Selbstverständnisses sind Ordnung, Kontinuität, Maß, Ablehnung des Abstrakten, Betonung der Macht des Gefühls und der Gegenständlichkeit der Sprache.²⁰ Handkes beruft sich bei der Verwirklichung seines Friedensprojekts eben auf diese Tugenden, um eine andere Wirklichkeit, eine andere Geschichte der Menschheit hervorzu-bringen, mit seinen Worten: „sich zu erschreiben“.

Der Protagonist Filip Kobal lernt auf seinen Wanderungen die Gegenden und das Alltagsleben Sloweniens mit Hilfe eines Wörterbuchs aus dem 19. Jahrhundert kennen. Durch die alten, unverbrauchten Wörter eröffnet sich ihm eine neue Wirklichkeit, Zweisprachigkeit wird als Reichtum erlebt und die multikulturelle Welt der Kindheit erlebbar und erzählbar gemacht. Die Folgerung, dass in der Erzählung *Die Wiederholung* durch die Übersetzungsarbeit

¹⁷ Handkes Vorstellungen vom „alten Österreich“ entsprechen dem nostalgisch verklärten Habsburgermythos, zugleich aber wird das ehemalige Reich wegen seiner Machtpolitik kritisiert. Mißbilligt werden die imperialen Bestrebungen und Herrschergesten der Habsburger, während die Ideale einer toleranten, mehrere Kulturen beheimatenden großen Einheit hochgepriesen werden. In dieser Hinsicht kann Peter Handke in der Nachfolge von Adalbert Stifter gesehen werden. Stifter nahm zur Zeit der preußisch-österreichischen Konflikte eine die Zeitgenossen noch überfordernde geistige Position ein. Während er seine Loyalität dem österreichischen Vielvölkerstaat gegenüber bewahrte, setzte er sich gegen die nationalistischen Tendenzen und für ein neues Europa, das sich auf einer höheren sittlichen Stufe hätte entwickeln können, ein. Vgl. Wiesmüller, Wolfgang: „...dann wächst der Deutschtum dem Preußentume über das Haupt.“ Adalbert Stifter und die deutsche Frage. In: Wagner, Karl / Amman, Klaus: Literatur und Nation: Die Gründung des Deutschen Reiches 1871 in der deutschsprachigen Literatur. Wien: Böhlau, 1996, S. 305ff.

¹⁸ Bei genauer Betrachtung fällt auf, dass sich der Erzähler letzten Endes als „echter Österreicher“ im Sinne von Hofmannsthal verstehen möchte. Bei Handke ist jedoch eine bemerkenswerte Verschiebung des von Hofmannsthal konzipierten Vergleichs „Preußen und Österreicher“ zu beobachten: Negative Eigenschaften wie Künstlichkeit, Kälte, Gesichtslosigkeit, Massenhaftigkeit, Selbstsicherheit und Unempfindlichkeit, die bei Hofmannsthal noch die „Deutschen“ charakterisieren, schreibt Handke dem neuen Österreich zu, während der slowenischen Minderheit die von seinem Vorgänger den „Österreichern“ zugewiesenen Tugenden Heimatliebe, Gottvertrauen, Natürlichkeit, Individualität und Traditionsverbundenheit zugeeignet werden. Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Preußen und Österreicher. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Reden und Aufsätze II (1914–1921). Frankfurt am Main: Fischer, 1979, S. 459ff.

¹⁹ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Österreich im Spiegel seiner Dichtung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Reden und Aufsätze II (1914–1921). Frankfurt am Main: Fischer, 1979, S. 13ff.

²⁰ Vgl. Hofmannsthal: Grillparzers politisches Vermächtnis, In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Reden und Aufsätze II (1914–1921). Frankfurt am Main: Fischer, 1979, S. 405ff.

bzw. durch die Zerlegung der Schichten einer kulturell mehrfachcodierten Identität und die Rekontextualisierung ihrer Elemente die Erinnerung an die Kindheit und dadurch die Konstruktion einer neuen Erwachsenen-Identität erfolgen, liegt tatsächlich nahe.²¹ Filip Kobals Identitätsarbeit ist jedoch eher als ein in der Sprache und durch die Sprache ausgeführter Identitätsakt anzusehen, in dem das Kreativ-Schöpferische, die Erfindung des sogenannten „Früher-Nicht-Existierenden“ eine zentrale Rolle spielen. Die Kreativität der Sprachschöpfung liegt darin, dass Filip Kobal statt der modernen, von deutschen Machtwörtern besetzten und ihm fremd gewordenen slowenischen Sprache eine alte, archaische Sprachvariante in Anspruch nimmt, um mithilfe dieser neu entdeckten Sprache die ihm eigene Konstruktion von Wirklichkeit und Identität zu schaffen. Einerseits nämlich ist die regionale Variante der slowenischen Sprache seiner Kindheit mit Minderwertigkeitsgefühlen besetzt, das deutsche Sprachelement andererseits historisch belastet. Durch die Vermittlung der naiven, lebensnahen, archaischen slowenischen Sprache kann Kobal zu einem neuen Deutsch finden, das ihn von den Zwängen und der Last der zeitgenössischen Wirklichkeit und der Vergangenheit zu befreien vermag. Näher betrachtet geht es hier um keine Übersetzung, sondern um *Sprachschöpfung*, indem die Gegenstände und Landschaften auf dem Umweg des alten Slowenischen eine neue deutsche Bezeichnung erhalten und aus der deutschen Herrschaftssprache eine *poetische* Sprache wird. In der Erzählung *Die Wiederholung* ermöglicht eine *neu geschöpfte* Sprache die idiosynkratische Konstruktion eines neuen Selbst:

Jedes einzelne Wort hat mir eine Geschichte aus meiner Kindheit erzählt. Einzelne slowenische Wörter, *die keine Entsprechung im Deutschen hatten*, mußte ich mir umschreiben, und so entstand in mir eine spezifische, ewige Kindheit, wie ich sie vielleicht nicht einmal selbst erlebt habe; es war eine völlig undramatische, nicht einmal völlig individuelle Kindheit, die in mir schon bei einem einzigen Wort aus diesem Wörterbuch wiedererwachte. Dabei weiß ich nicht einmal, wie das möglich war, vielleicht wegen des ländlichen Charakters vieler Wörter, vielleicht deshalb, weil viele regional sind und von Region zu Region unterschiedliche Bedeutungen haben. Jedenfalls habe ich in diesem Sinne Pletersnik als die Chronik der Kindheit gelesen.²² [Hervorhebung A. Cz.]

Das Sprachlich-Schöpferische von Filip Kobals Welterfahrung und Weltkonstitution hat auch Fabjan Hafner erkannt, der meint, Wiederholung ist keine

²¹ Vgl. Csáky, Moritz / Reichensperger, Richard: Literatur als Text der Kultur. Wien: Passagen, 1999.

²² Handke, Peter: Eigentlich ist es herrlich, daß Gott irgendwann einmal den Menschen die Sprachen verwirrt hat. In: Noch einmal vom Neunten Land, S. 16.

Verdoppelung, sondern eine Erneuerung,²³ indem der Protagonist weder für die eine, noch für die andere Sprache Partei ergreift, sondern von dem „gemeinsamen Dritten beider Sprachen“²⁴ beglückt wird – und damit von einer wahrhaft interkulturellen Betrachtungsweise Zeugnis ablegt. Handke erzählt über die Konstruktion eines Raumes in der Sprache und mit der Sprache mit folgenden Worten:

Ergriff der Lesende aber nicht Partei für die andere Sprache, gegen seine eigene? Schrieb er nur dem Slowenischen, und nicht auch seinem Deutschen, jene Ein-Wort-Zauberkraft zu? – Nein, es waren doch die beiden Sprachen zusammen, die Einwörter links und die Umschreibungen rechts, welche den Raum, Zeichen um Zeichen, krümmten, winkelten, maßen, umrissen, errichteten.²⁵

Bei der Schöpfung dieser neuen Wirklichkeit spielen auch die Bilder eine besondere Rolle. Das Bild liegt *vor* dem Denken – so Gaston Bachelard –,²⁶ und Handkes Filip Kobal nennt es die „Kindheit der Wörter“.²⁷ Die alten slowenischen Wörter rufen innere Bilder aus der Kindheit hervor,²⁸ der Erwachsene sucht die Gegenstände in seiner Umgebung, in der gegebenen Wirklichkeit, identifiziert diese mit den inneren Bildern und sucht nach einem seinen Vorstellungen entsprechenden deutschen Wort dafür. Dasein im Hier und Jetzt, Erleben, „Wortung“: so verläuft „das sprachliche Erobern“ der Welt, die sprachlich-mediale Konstruktion der Wirklichkeit:

Trug zu solcher Kraft der Wörter nicht auch bei, daß ich sie, anders als die deutschen, nicht sofort verstand und in der Regel erst übersetzte, und zwar nicht aus der fremden Sprache in meine eigene, sondern aus einer Ahnung – so unverständlich mir vieles Slowenische war, so vertraut erschien es mir ja – ohne Umweg ins Bild [...].²⁹

Die Bilder „erschaffen sich“ um die slowenischen Wörter herum, da die Wörter aus dem Wörterbuch nicht intellektuell, sondern eher sinnlich wahrgenommen werden. Das ihrem Wesen entsprechende Wort soll erst im Sinne

²³ Vgl. Hafner, Fabjan: Peter Handke – Unterwegs ins Neunte Land. Wien: Zsolnay, 2008. S. 198. Das slowenische Wort *ponovitev* geht auf einen lateinischen Wortstamm zurück, der ‚das Neue‘, ‚die Erneuerung‘ bedeutet.

²⁴ Vgl. Hafner, Fabjan: Expeditionen ins Neunte Land. Slowenien und die Slowenen im Werk Peter Handkes. In: Fuchs, Gerhard / Melzer, Gerhard (Hgg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt (=Dossier Extra). Graz: Droschl, 1993, S. 220.

²⁵ Handke, Die Wiederholung, S. 207.

²⁶ Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt am Main: Fischer, 1987, S. 10.

²⁷ Handke, Die Wiederholung, S. 133.

²⁸ In der Kindheit festigt sich die Erinnerung in erster Linie visuell, es sind also die inneren Bilder, die – neben den diskursiv erworbenen Wörtern – die kognitive Entwicklung des Kindes beeinflussen.

²⁹ Handke, Die Wiederholung, S. 164f.

einer „lingua adamica“ in der deutschen Sprache er- oder gefunden werden: Das ist „ein dauerndes Hin- und Herschwingen zwischen den Gegenständen der Welt und deren langsamem Übergehen ins Schriftliche, also daß alles, was der Held wahrnimmt [...] ihm begegnet als hervorzuholende Schrift.“³⁰ Der Erzähler scheint auch die primäre Verortung seiner Wirklichkeit und der Identität in der Sprache erkannt zu haben:

Denn was zu finden war, ließ sich nicht mitnehmen; es ging nicht um die Dinge, die man, in den vollgestopften Taschen, wegschleppte, vielmehr um ihre Modelle, die sich dem Entdecker, indem sie sich zu erkennen gaben, einprägten in sein Inneres, wo sie, im Gegensatz zu den Tropfsteinen, aufblühen und fruchtbar werden konnten, zu übertragen in gleichwelches Land, und *am dauerhaftesten ins Land der Erzählung*.³¹ [Hervorhebung A. Cz.]

Peter Handkes Friedensprojekt, das darin besteht, die alltäglichen, scheinbar unbedeutenden Dinge zu beobachten, für diese, nur ihm eigene Sichtweise eine neue, luftige Sprache zu finden und im Schreiben und durchs Schreiben eine andere Wirklichkeit hervorzubringen, wird im Freiraum Sloweniens fortgesetzt:

Denn ohne die Wortwinkel ist die Erde, die schwarze, die rote, die begrünte einzige Wüste, und kein Drama, kein Geschichts-Drama will ich mehr gelten lassen als das von den Dingen und Wörtern der lieben Welt – dem Dasein –, und die Bombe, welche die Viehsteig-Pyramide bedroht, soll dort weich auftreffen in Gestalt jenes Worts für eine „längliche Birne“! Ich werde einen Ausdruck finden für das dunkle Innere einer weißen Kastanienblüte, das Gelb des Lehms unter dem nassen Schnee, das Überbleibsel der Blüte am Apfel und den Laut des aufspringenden Fisches im Fluß!³²

Der neuartigen, differenzierten, sinnlichen Wahrnehmung der einfachen Vorgänge und Dinge der Welt soll ein neues Benennen, ein Neu-Worten oder Um-Worten folgen – „zum Zweck der Aktivierung verbesserter Wahrnehmung, bzw. als Folge einer verbesserten Wahrnehmung“.³³ Damit wird eine neue, eine andere, friedliche Welt geschaffen. So schafft Peter Handke seine Individualsprache, sein eigenes „Wörterbuch“ im Sinne von Coserius Sprachschöpfung und damit seine eigene Welt. Die Begriffe und Wortbedeutungen werden oft stark reflektiert und können deswegen als Welterklärungen, Interpretationen,

³⁰ Handke, Peter: „Ich lebe von den Zwischenräumen“. Gespräch mit Herbert Gamper. Zürich: Amman, 1987, S. 231.

³¹ Handke, Die Wiederholung, S. 285.

³² Ebd., S. 219f.

³³ Schirmer, Andreas: Peter Handke Wörterbuch. Prolegomena. Wien: Praesens, 2007, S. 34.

also im eigentlichen Sinne als subjektive Wirklichkeitskonstruktionen angesehen werden. Andreas Schirmer meint, Handke liefert „Einträge für ein imaginäres neues Wörterbuch der deutschen Sprache“.³⁴ Im sprachkonstruktivistischen Sinne kann das tatsächlich als ein Angebot an die Interaktionspartner betrachtet werden, die dann dessen Rezipierbarkeit, Akzeptabilität und Verwendbarkeit aus ihrer jeweiligen Sicht ermessen. Es gibt nämlich keine „Einzelsprachen“ oder „Individualsprachen“ im radikal enge Sinne – es kann auch keine geben, denn „Eine [...] Individualsprache ist ‚Sprache‘ nur technisch, aber nicht wirklich. Als ‚Sprache‘ ist sie nicht streng individuell; insofern sie streng ‚individuell‘ ist, ist sie nicht Sprache: denn es kann keine Sprache geben, die nicht ‚mit einem anderen‘ gesprochen wird.“³⁵

Es handelt sich beim Sprechen im Grunde genommen um einen ständigen Dialog mit der sozialen Umwelt, wie es Michail Bachtin gezeigt hat. Bei ihm wird die gesprochene Sprache, das Gespräch, zentral gestellt, mit der Performanz im Vorrang zum abstrakten Sprachsystem:

As a living, socio-ideological concrete thing, as heteroglot opinion, language, for the individual consciousness, lies on the borderline between oneself and the other. The word in language is half someone else's. It becomes "one's own" only when the speaker populates it with his own intention, his own accent, when he appropriates the word, adopting it to his own semantic and expressive intention. Prior to this moment of appropriation, the word does not exist in a neutral and impersonal language (it is not, after all, out of a dictionary that the speaker gets his words!), but rather it exists in other people's mouths, in other people's contexts, serving other people's intentions: it is from there that one must take the word, and make it one's own.³⁶

Den Zweifel, ob Handkes Sprache geeignet ist, in ein kommunikatives Verhältnis mit der jeweils gegebenen Umgebung zu treten, hegen nicht nur seine Kritiker,³⁷ sondern auch der Autor selbst. Fabjan Hafner nennt die Erzählung *Die Wiederholung* mit unverkennbarer Ironie „ein Sanktuarium für Simulacra, für Wörter, die für andere Wörter stehen oder sie auch nur umspielen.“³⁸ Ob die neuerfundene Sprache und die in den Texten konstruierte Wirklichkeit

³⁴ Ebd.

³⁵ Coseriu, Eugenio: Synchronie, Diachronie und Geschichte. Das Problem des Sprachwandels. München: Fink, 1974, S. 55.

³⁶ Bachtin, Michail M.: Discourse in the novel. In: Ders.: The dialogic imagination. Four essays. Austin/Texas: University Press, 1996, S. 293f.

³⁷ Handkes Kritiker haben ganze ‚Sündenregister‘ seines unzeitgemäßen oder unverständlichen Wortgebrauchs aufgestellt. Vgl. Fuchs, Gerhard: Sehnsucht nach einer heilen Welt. In: Ders.: Melzer: Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt, S. 115.

³⁸ Hafner, Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land, S. 193.

Gemeinschaft stiften oder wenigstens den Dialog mit anderen ermöglichen können, bleibt für Peter Handke eine offene Frage:

Alleinbleiben mit dem, was man tut, oder dazu sich ein Volk suchen? Es erfinden? Welches Volk? Auf eigene Faust wirken oder im Zusammenhang: Und in welchem? Einem tatsächlichen, wie dem eines Staates oder gar eines Reiches, oder einem eingebildeten – einer erträumten Einheit [...].³⁹

Handkes „Wider-Sprechen“ und „Wieder-Sprechen“ richtet sich gegen landläufige Sprach- und Denkklišees, gegen diskursiv eingebettete, gängige Rezeptionsmuster und strebt eine „Umwertung“ der Wörter an. Durch die Umwertung der Wörter werden auch die Dinge umgewertet. Handke nennt sein Schreibprojekt „sprachliches Wiedererobern der Welt“⁴⁰: „Erobere dir täglich zu deinen täglichen Wörtern eines dazu.“ Dieser „eigensinnige Wortgebrauch“ fordert jedoch seine Leser fortwährend heraus, die Fachkundigen lamentieren über den „Hermetismus seiner Erzählungen“,⁴¹ die zu verstehen man einen ganzen „Dechiffierungssyndikat“ benötigen würde.⁴² Den fruchtbarsten Beitrag zum sprachkonstruktivistischen Ansatz lieferte Andreas Schirmer 2007 mit seinem *Peter Handke Wörterbuch*, in dem er die Quasi-Termini und Sonder-Vokabeln der Autorensprache zu erfassen versucht. Für die Legitimität von Schirmers Unternehmen spricht, dass⁴³ Christoph Bartmann bereits 1984 „Schlüsselwörter“ und „Terme“ des Handkeschen Werks aufzeichnete, die er eine „Terminologie der Erzählung“ nannte: „Die Wörter, die hier verwendet werden, sind nicht designatorisch, sondern durch eine Reflexion hindurchgegangen, in deren Verlauf sie einen subjektiven und labilen Eigenwert erhalten haben.“⁴⁴ Von einem subjektorientierten sprachkonstruktivistischen Ansatz zeugt auch Schirmers Entscheidung, als Lemmata seines Handke-Wörterbuchs nicht das Wort als Träger verschiedener Bedeutungen, sondern umgekehrt: eine ganz bestimmte Bedeutung, einen bestimmten Wortinhalt zu setzen. Dieser wird dann durch Belege aus dem Gesamtwerk mit dem alltäglichen Sprachgebrauch in Kontrast gestellt und durch den Werkzusammenhang in einen deutenden Kontext gestellt.⁴⁵ Die Erstellung eines Autorenwörterbuchs dieser Art muss zweifelsohne als eine exegetische

³⁹ Handke, Peter: *Langsam im Schatten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 49f. In der öffentlichen Rezeption der Handke-Texte ist tatsächlich eine „Leseschwäche“ zu beobachten, die wahrscheinlich auf den „eigensinnigen Sprachgebrauch“ von Handke zurückzuführen ist.

⁴⁰ Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg/Wien: Residenz 1982. S. 6.

⁴¹ Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozess*. Wien: Braumüller, 1984, S. 228.

⁴² Ebd., S. 122.

⁴³ Ebd., S. 63.

⁴⁴ Bartmann, *Suche nach Zusammenhang*, S. 231.

⁴⁵ Vgl. Schirmer, *Peter Handke Wörterbuch*, S. 18. und 22.

Leistung verstanden werden, da der lexikographischen Arbeit immer die Erschließung der Wortbedeutungen im Werk, also die Textinterpretation vorausgehen soll.⁴⁶

Wer Handkes Lebenswerk kennt, weiß jedoch, dass der Wunsch des Autors nach unverwechselbarer Individualität in einem ständigen Spannungsverhältnis zu seiner Sehnsucht nach Gemeinschaft steht.⁴⁷ Die Frage, wie seine subjektive Wahrnehmungskunst mit dem objektiven Geltungsanspruch der Literatur in Einklang zu bringen sei, muss immer neu beantwortet werden.⁴⁸ Es geht nämlich nicht nur um das Ringen um eine Sprache, in der er Bedeutungen auf eigene Art produzieren und sein Ich hervorbringen kann, sondern auch darum, dass die Performanz immer eine Interaktion, ein Gegenüber voraussetzt. Im sprachkonstruktivistischen Ansatz wird deswegen die Rezipierbarkeit und Akzeptabilität der individuellen Interpretationen und Präsentationen der Wirklichkeit als notwendige Voraussetzung der sozialen Praxis verstanden: „The speakers projected their inner universe, implicitly with the invitation to others to share it, at least in so far as they recognize his language as an accurate symbolization of the world, and to share his attitudes towards.“⁴⁹ Die Gefahren atypischer Sinn- und Bedeutungskonstruktionen scheint Peter Handke ebenfalls erkannt zu haben. In der Erzählung *Die morawische Nacht* stellt der Ex-Autor die Fragen: „Als ‚Enklave‘ wollte er sein Bootshaus sehen, als autoproklamierte Exterritorialität? Wollte er nicht wahrhaben, daß es zu jener Zeit längst keine Enklaven mehr geben durfte? Daß etwas Derartiges, und mit ihm jedes ‚Enklavendenken‘, ‚verpönt‘ war?“⁵⁰

Unter dem Titel *„Bedürfnis nach Heil“*⁵¹ spricht Dorothea Fuß „die literarischen Welterzeugungen Handkes, die auf dem Papier stattfinden“,⁵² und richtet ihren Blick auf die „Konstruktionen eines Heilraumes“ im Handkeschen Schaffen. Diese heile Welt ist jedoch eine Welt, wo die Dinge ihr ursprüngliches Wesen wieder vorweisen können. In einem Interview mit Herbert Gamper sprach Peter Handke über die Suche nach einer neuen Sprache:

⁴⁶ Umbach, Horst: Individualsprache und Gemeinsprache. Bemerkungen zum Goethe-Wörterbuch. In: Zeitschrift für germanistische Linguistik 14/1986, S.4: „Die Autorenlexikographie ist eine die Wortbedeutungen erschließende Textexegese.“

⁴⁷ Attila Bombitz spricht sogar vom „Mythos der ewigen Suche“. Vgl. Bombitz, Attila: „Bild? Chimäre? Fata Morgana? – Bild; denn es ist Kraft“. In: Ders. / Pektor, Katharina (Hgg.): „Das Wort sei gewagt“. Ein Symposium zum Werk von Peter Handke (= Österreich-Studien Szeged, Bd. 15). Wien: Präsens, 2019, S. 146.

⁴⁸ Czegléd, Anita: Identifizierende Distanz: Peter Handke und Österreich. Budapest: Károli Könyvkiadó, 2003, S. 143.

⁴⁹ Le Page, Robert / Tabouret-Keller, Andrée: Acts of Identity: Creole-based Approaches to Language and Ethnicity. New York: Cambridge University Press, 1985, S. 181.

⁵⁰ Handke, Peter: Die morawische Nacht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 35.

⁵¹ Fuß, Dorothee: „Bedürfnis nach Heil“. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß. Bielefeld: Aisthesis, 2001.

⁵² Ebd., S. 135.

Die deutsche Sprache ist tückisch: daß durch die Wechselfälle der Geschichte jedes Wort seinen pejorativen Beigeschmack haben kann. [...] Nun kommt es darauf an, diese mißverständlichen Wörter unmißverständlich erscheinen zu lassen. Wenn man sie nur herausholt aus dem Zusammenhang der Sätze, dann kriegen sie natürlich wieder ihren Bedeutungshof, den sie durch die Geschichte bekommen haben. Aber was mein Ehrgeiz ist und auch mein Streben, ist eben, die Wörter ursprünglich ... das Ursprunghafte oder das Frische oder die Verbundenheit des Worts mit dem ursprünglichen Ding zu wiederholen, oder zu erneuern.⁵³

Hier wird ersichtlich, dass Handke nicht einfach die „Wiederherstellung von Wort und Sache“⁵⁴ anstrebt, sondern diese Beziehung neu zu schöpfen bestrebt ist. Das neue Wort konstituiert eine neue Welt, eine neue Wahrnehmung.⁵⁵ Und diese neue Wahrnehmung ist wiederum nur durch die neue Sprache und in der neuen Sprache möglich. Die beiden bedingen einander gegenseitig. Es geht aber auch um die Unschuld der Dinge (und der Menschen), um ihr Wesen, um ihre Würde: „Alle warteten darauf, wiederentdeckt zu werden: so unentdeckt, konnten sie nur zum Schein weiterleben, sich selber bloß Ballast, sich dahinschleppen; sie brauchten eine vernünftige, irdische Erlösung. Jedes Wesen ist ein Schrei danach, anders gelesen zu werden.“⁵⁶

Um anders ‚gelesen‘ (‚geschrieben‘) zu werden, muss man anders gesehen werden. Das Bild liegt *vor* dem Denken,⁵⁷ deswegen soll das Schreiben, das eine neue Wirklichkeit konstruiert, ein bildnahes Aufzeichnen werden, ein Abbilden, das einem genauen Schauen folgt, dem sich möglicherweise auch ein genaues Benennen anschließen kann.⁵⁸ Das ursprüngliche Wesen der Welt soll durch die Sprache und in der Sprache, in der Poesie hervorgebracht werden.

⁵³ Handke, Peter: „Ich lebe von den Zwischenräumen“. Gespräch mit Herbert Gamper. Zürich: Amman, 1987, S. 112.

⁵⁴ Fuß, „Bedürfnis nach Heil“, S. 131.

⁵⁵ Für Nelson Goodman besteht Kunst nicht in Deutungen der Welt, sondern in der Erzeugung von Welten. Vgl. Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. Dorothee Fuß meint, dass, zumal es hier um die Erzeugung von „privaten“ Weltvisionen geht, sich die Frage nach der Wahrheit dieser Welten in Korrespondenz mit einer fertigen Welt erübrigt. Aus sprachlich-medial konstruktivistisch orientierter Sicht gibt es jedoch keine ‚fertigen‘ Welten: ‚Welten‘ werden immer neu konstruiert. Vgl. Fuß, „Bedürfnis nach Heil“, S. 93.

⁵⁶ Handke, Die Geschichte des Bleistifts, S. 8.

⁵⁷ Handke, Die Wiederholung, S. 133.

⁵⁸ Vgl. hierzu Piaget: „Die Sprache bezieht sich nämlich immer nur auf Begriffe oder auf als bestimmte Klassen verbegrifflichte Gegenstände [...], und beim Erwachsenen wie beim Kind bleibt das Bedürfnis nach einem Zeichensystem, das sich nicht auf Begriffe, sondern Gegenstände als solche und auf die ganze vergangene Wahrnehmungserfahrung erstreckt: dem Bild ist diese Rolle zugeordnet, und seine Beschaffenheit als Symbol (im Gegensatz zum ‚Zeichen‘) ermöglicht es ihm, eine mehr oder weniger adäquate, wenn auch gleichzeitig schematisierte, Ähnlichkeit mit den symbolisierten Gegenständen zu erlangen.“ In: Piaget, Jean / Inhelder, Bärbel: Die Psychologie des Kindes. München: Klett/Cotta, 1986, S. 76.

Dieses Verfahren erinnert an Cézannes „Realisation“, die als eine ‚Verwirklichung‘ des konkret sinnlichen Gegenstandes in der Kunst verstanden wird, d. h. – übertragen auf die Besonderheiten der Sprachkunst – eine Konstruktion ihrer Wirklichkeit durch das Medium Sprache und im Medium Sprache. Dies ermöglicht, wie bei Cézanne, statt des in Gewohnheiten, automatisierten Wahrnehmungsmustern wurzelnden „wiedererkennenden Sehens“ ein autonomes, entdeckendes, „sehendes Sehen“. Dieses soll der sprachlichen Formulierung immer vorgehen, weil man laut Handke doch nicht „mit den Worten [...] blindlings die Welt anschauen“⁵⁹ dürfe. In den Momenten des „sehenden Sehens“ soll sich das Subjekt zurückziehen, für die Dinge durchlässig werden und sie für sich selbst sprechen lassen.⁶⁰ Aber nicht in dem völlig Ich-losen, das Subjekt aufhebenden, sein-verlorenen Heideggerschen,⁶¹ sondern im sprachkonstruktivistischen, weltkonstruktivistischen Sinne. Durch das „sehende Sehen“ und im „sehenden Sehen“ entsteht die Wirklichkeit. Das empirische Umfeld wird mit neuen und ihm vom Subjekt angepflanzten Inhalten und Bedeutungen aufgeladen, die dann in der poetischen Sprache ihre adäquate sprachliche Form finden. Erleben verwirklicht sich in der Sprache und durch die Sprache, das Sprechen, das Schreiben. Das Ich findet seinen Ort, seine Heimat.

Peter Sloterdijk spricht in seinen Frankfurter Vorlesungen mit dem Titel *Zur Welt kommen – zur Sprache kommen* über die „Poetik der Entbindung“.⁶² Sloterdijk zufolge kann die poetische Sprache eine „vorgeburtliche makellose Freiheit von Ideen und Vorstellungen jeglicher Art“ vergegenwärtigen.⁶³ Es ist die Sprache,

die dann in die verborgenen Anfangsgründe menschlicher Existenz vordringen könne, wenn sie die Selbstverständlichkeiten etablierter Begriffssprache hinter sich

⁵⁹ Handke, Peter: Selbstbeziehung. In: Ders.: Theaterstücke in einem Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 70.

⁶⁰ Durch den Rückzug des Subjekts und dessen Entselbstung steht Handke Martin Heidegger nahe, der Sprachlichkeit als ein „Wohnen im Sprechen der Sprache“ verstand, in dem Sinne, dass der Mensch ein Medium der Sprache ist: „Die Sprache ist in ihrem Wesen weder Ausdruck, noch eine Betätigung des Menschen. Die Sprache spricht.“ Heidegger, Martin: Die Sprache. In: Ders.: Unterwegs zur Sprache, S. 30. Hier wird erörtert, dass die Sprache dem „Wesen der Sterblichen den Aufenthalt gewährt“ und die Sprache den Menschen braucht, um vernommen zu werden. Vgl. ebd., S. 28.

⁶¹ Zu Handkes Poetik und Heideggers Sprachreflexion vgl. Schmitz-Emans, Monika: Schrift und Abwesenheit, Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. Paderborn: Fink, 1995, S. 268ff. In der vorliegenden Arbeit geht es eher um Schrift und *Anwesenheit*.

⁶² Sloterdijk, Peter: *Zur Welt kommen – zur Sprache kommen*. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

⁶³ Ebd., S. 86.

lasse und in ein nebulöses Sprachfeld eintauche, in dem Worte und Dinge, Subjekt und Objekt noch verschwommen nebeneinander bestünden.⁶⁴

Aus den tradierten Sprachgewalten auszubrechen und dem Subjekt zu einer Neugeburt, zu einem neuen Dasein zu verhelfen, vermag nur die poetische Sprache: „[...] die Spur ins Freie läuft mitten durch die Sprache selbst. [...] wer poetisch sprechen lernt, bringt Atemfreiheit vom Anfang her auch in die Sprache mit, die wir mit unserem Einrücken in die historische Rede der Gewaltweitergaben erlernen.“⁶⁵ Das poetische Wort wirkt befreiend, ohne destruktiv zu sein, weil es zu den Ursprüngen des Menschen vordringt. Sie hilft gleichzeitig auch eine neue Wirklichkeit, ein neues Ich hervortreten zu lassen: Das neue Zur-Welt-Kommen ist ein Zur-Sprache-Kommen, und umgekehrt, die beiden Prozesse bedingen sich gegenseitig – eine Neugeburt in der Sprache und durch die Sprache. Dieses Ereignis erscheint Peter Handke gleich einer Begnadigung: „[...] und mein einziger Weg zu einer Menschheit ist es, den Dingen des stummen Planeten, dessen Häftling ich, Erzähler sein wollend – selber schuld! – bin, die Augen eines mich begnadigendes Worts einzusetzen.“⁶⁶

Schreiben ist für Handke eine existenzielle Notwendigkeit, Schreiben-Können eine Gnade: „Schauen und weiterschauen mit den Augen des richtigen Worts.“⁶⁷ Denn: „Die Chronik entspricht der Menschheit nicht. Erst wenn die Fakten, die blinden, zu Tausenden verstruppten, sich klären und Sprach-Augen bekommen [...]“.⁶⁸ Das Wesen der Dinge soll durch die Sprach-Augen auf uns blicken, zu uns sprechen. In den „Sprach-Augen“ der Dinge und der Menschen leuchtet das Leben.

⁶⁴ Fuß, „Bedürfnis nach Heil“, S. 85.

⁶⁵ Sloterdijk, *Zur Welt kommen*, S. 165f.

⁶⁶ Handke, *Die Wiederholung*, S. 112.

⁶⁷ Handke, *Versuch über den geglückten Tag*, S. 83.

⁶⁸ Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 703.

RENÉ MAGRITTES DER VERRAT DER BILDER

Über das Verhältnis von Ding und Schrift im Bild



ELFRIEDE WILTSCHNIGG

*In 1929, the Belgian surrealist René Magritte painted *The Treachery of Images* (*This is not a pipe*), triggering a discussion that continues to this day. The astonishing thing was not the realistically painted pipe, but the line of text „Ceci n'est pas une pipe“ („This is not a pipe.“) placed under the object and executed in exact school script. The painter confronted thing/sign and writing/text in a way that was surprising and disturbing for the viewer.*

The quickly found, simple explanation that Magritte wanted to point out with this and some subsequent works on the same theme that a thing and its painted image are not identical was soon followed by a whole series of interpretations, resulting from the preoccupation with phenomena of perception, the classical methods of image questioning and theories of the philosophy of language.

1929 malte der belgische Surrealist René Magritte das ‚Wortbild‘ *La Trahison des Images*¹ (*Der Verrat der Bilder*) und löste damit eine bis heute andauernde Diskussion über sein Kunstwollen aus. „Kunstwerke sind jedermann bekannt. Bau- und Bildwerke findet man auf öffentlichen Plätzen, in den Kirchen und in den Wohnhäusern angebracht,“² schrieb Martin Heidegger. „Die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch. Das Bild hängt an der Wand wie ein Jagdgewehr oder ein Hut. [...] Alle Werke haben dieses Dinghafte.“³ Magritte hat in seinen Wortbildern⁴ den Gegenständen die Schrift als gleichwertige Komponente beigelegt; der Interaktion zwischen Ding und Text gilt es im Folgenden nachzuspüren.

¹ Auch mit dem Titel *Ceci n'est pas une pipe*. (*Dies ist keine Pfeife*) bezeichnet.

² Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Reclam, 1960, S. 9.

³ Ebd.

⁴ „Der von Schneede übernommene Begriff der Sprach-Bilder soll auf Magrittes Trennung von Sprache und Bild hinweisen, die jeweils eigene Zeichensysteme sind.“ König, Susanne: *Ceci n'est pas ... Magrittes Bild-Text-Formel im Werk von Kossuth und Kippenberger*. all-over 13, *Magazin für Kunst und Ästhetik*, 2017, S. 7. Vgl. Schneede, Uwe M.: *René Magritte*. Köln: Du Mont, 1973, S. 34–46.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert kam es zu einer radikalen Änderung der traditionellen künstlerischen Wertevorstellungen; die französischen Impressionisten brachen mit dem Zwang zur Mimesis und legten damit einen Grundstein für die Entwicklung der modernen Kunst, die sich peu à peu von tradierten Konzepten wie Vor- und Abbild, der Vermittelbarkeit des Kunstwerks sowie seiner Originalität und Autorenschaft und vom Paradigma der Abbildung der Wirklichkeit zu befreien mußte.⁵ „Kunst repräsentiert nicht nur nicht mehr das Wirkliche, das Bild repräsentiert auch nicht mehr das Bild, sondern nur noch eine rationale Erfahrung in der Sukzessivität der Zeit,“⁶ wie es Hans Ulrich Reck formuliert. In den Bildwerken der Avantgardekünstler hielt der Text Einzug; die Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Bild und Wort wurde, auch unter dem Einfluss der bahnbrechenden Wortbilder Magrittes, zu einem zentralen Thema in Dadaismus, Surrealismus, Kubismus, Konstruktivismus und Konzeptkunst.⁷

Die Faktoren für diesen Wandel sind in Industrialisierung und Technisierung zu finden; vor allem aber der geisteswissenschaftliche und sozialpolitische Kontext führte allmählich zu einer Neubewertung des Bildes, wozu die Erfindung der Fotografie um 1839 nicht unwesentlich beitrug. „Das Sehen der Welt verlagerte sich von erkennender, abbildender Affirmation zur ausschnittshaften, subjektiven Aufnahme.“⁸

Nach dem Ersten Weltkrieg, der Weltwirtschaftskrise und den gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen am Beginn des 20. Jahrhunderts stieg das Interesse an Phänomenen der Wahrnehmung, was auch in den Kunstdiskursen der Moderne seinen Niederschlag fand. Schopenhauers Feststellung – „Meistens belehrt erst der Verlust uns über den Wert der Dinge“⁹ – gewann im Hinblick auf die fragile Zukunft neue Beachtung. Der Gegenstand, das Ding bzw. dessen Abwesenheit, wurde zunehmend zum Thema von Philosophie und Literatur.

Kasimir Malewitsch sagte im Rückblick über sein Gemälde *Schwarzes Quadrat*:

Als ich 1913 den verzweifelten Versuch unternahm, die Kunst vom Gewicht der Dinge zu befreien, stellte ich ein Gemälde aus, das nicht mehr war als ein schwarzes

⁵ Vgl. Weiß, Jane Caroline: Das imaginierte Bild – Die Präsenz der Abwesenheit am Beispiel ausgewählter Werke von Cy Twombly und Gary Hill. phil. Dipl., Universität Wien, 2008, S. 1.

⁶ Reck, Hans Ulrich: Kunst als Kritik des Sehens. In: Breitbach, Olaf / Clausberg Karl (Hgg.): video, ergo sum, Hamburg: Hans-Bredow-Institut, 1999, S. 253.

⁷ Vgl. König, Ceci n'est pas ... Magrittes Bild-Text-Formel, S. 6.

⁸ Bonnet, Anne-Marie: Kunst der Moderne und Gegenwart. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2004, S. 18.

⁹ Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena. Aphorismen zur Lebensweisheit Kapitel V., B, 14.

Quadrat auf einem weißen Grundfeld [...] Es war kein leeres Quadrat, das ich ausstellte, sondern vielmehr die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.¹⁰

Marcel Duchamp ersetzte mit den Ready-Mades wie *Fountain* (Brunnen, 1917) und *Bicycle wheel* (Fahrrad-Rad, 1913) das repräsentierte Objekt durch ein reales; Aleksandr Rodtschenko wiederum malte *Das letzte Bild*, um damit das Ende der Malerei zu signalisieren.¹¹ Er präsentierte 1921 in Moskau ein Triptychon und sagte: „Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht und drei Bilder ausgestellt: ein rotes, ein blaues und ein gelbes, und dies mit der Feststellung: alles ist zu Ende. Es sind die Grundfarben. Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellung mehr geben.“¹²

Der belgische Surrealist René Magritte wählte einen anderen Weg, um die traditionellen Seh- und Denkgewohnheiten der Bildbetrachtung zu hinterfragen. Er hatte in Brüssel bereits an dadaistischen und surrealistischen Zeitschriftenprojekten mitgearbeitet und lebte von 1927 bis 1930 in Le Perreux-sur-Marne bei Paris, wo er sich der Gruppe der Pariser Surrealisten um André Breton anschloss.¹³

In diese Zeit¹⁴ fällt ein für Magritte künstlerisch bedeutsames Erlebnis: die Begegnung mit der Malerei Giorgio de Chiricos in Form einer Reproduktion von dessen Gemälde *Le chant d'amour* (Das Lied der Liebe, 1914). Der bühnenartig aufgerissene Raum wird von einigen wenigen Dingen dominiert: ein Männerkopf mit gelocktem Haar – wohl der Rest einer antiken Statue, ein oranger Gummihandschuh sowie ein grüner Ball.¹⁵ Magritte erinnert sich an diesen Moment als einen „der ergreifendsten Augenblicke meines Lebens: meine Augen haben zum ersten Mal das Denken *gesehen*“¹⁶ – der entscheidende Wendepunkt für seine Malerei: „Inspiriert hat mich Chirico. [...]. Ich begriff, daß ich endlich gefunden hatte, was ich malen mußte, und hielt daran fest. Meine Malerei hat ihre Richtung nicht mehr gewechselt ...“¹⁷

Einige Jahre später arbeitete Magritte an seinen ersten Wortbildern; 1929 malte er das Bild *La Trahison des Images* (Der Verrat der Bilder, Los Angeles County Museum of Art) mit dem provokanten Schriftzug „*Ceci n'est pas une*

¹⁰ Zit. nach: Eimert, Dorothea: Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts, Bd. 1. New York: Parkstone International, 2010, S. 84.

¹¹ Vgl. Weiß, Das imaginierte Bild, S. 8.

¹² Zit. nach: arte-concreta.com/2019/09/16/alexander-rodtschenko-erklart-das-ende-der-malerei/[28.7.2024.]

¹³ Vgl. Schreier, Christoph: René Magritte, Sprachbilder 1927–1930. Hildesheim: G. Olms, 1985, S. 21.

¹⁴ Die Zeitangaben dazu variieren von 1922 bis 1926.

¹⁵ Vgl. Bandion, Lara: Bild und Schrift im Werk von René Magritte – eine rezeptionsgeschichtliche Studie. Masterarbeit, Universität Wien, 2018, S. 4.

¹⁶ Blavier, André (Hg.): René Magritte. Sämtliche Schriften. Frankfurt/M., München, Wien: Ullstein, 1985, S. 552.

¹⁷ Ebd., S. 535.

pipe“ („Dies ist keine Pfeife“). Er wählte als plakatives Bildmotiv eine Pfeife, ein Objekt mit großem Wiedererkennungswert. Schon lange bevor Kolumbus 1492 die Tabakpflanze nach Europa brachte, war die Pfeife in Europa bekannt, und bereits Plinius: bemerkte: „Der durch ein Rohr eingeatmete Rauch ist angenehm.“¹⁸

Wie bei vielen von Magrittes zentralen Bildwerken gibt es mehrere Variationen zum selben Thema: In einigen Ölgemälden und Zeichnungen steht die Pfeife im Mittelpunkt, in anderen fügte er sie als Element in eine mehrteilige Komposition ein. Es handelt sich bei diesen Arbeiten jedoch keineswegs um simple Kopien, sondern um Abwandlungen mit inhaltlichen Verschiebungen und Ergänzungen. Auch Bildtitel werden mehrmals verwendet.

Die Titelfindung selbst war unkonventionell: Sie fand in einem oftmals spielerischen Prozess¹⁹, nach Fertigstellung der Bilder und oft unter Mithilfe von Freunden, manchmal auch nach langen Diskussionen oder Korrespondenz statt.²⁰ Über die Funktion seiner Bildtitel sagte Magritte 1938:

Die Titel sind so gewählt, daß sie überdies verhindern, meine Bilder in einem vertrauten Bereich anzusiedeln, den der automatische Ablauf des Denkens für sie finden könnte, um ihre Reichweite zu unterschätzen. Die Titel müssen ein zusätzlicher Schutz sein, der jeden Versuch, die wahre Poesie auf ein folgenloses Spiel zu reduzieren, entmutigen wird.²¹

Bei der Übersetzung von „*Ceci n'est pas une pipe*“ in andere Sprachen ist von Bedeutung, dass die Bezeichnung *Pipe* im Französischen für verschiedene Dinge wie die Pfeife, das Rohr, die Röhre, die Leitung, die Flöte, der Schlot und andere mehr Verwendung findet.²² Und auch die erotische Komponente dieses Bildmotivs ist nicht außer Acht zu lassen, wie die Bilder *La lampe philosophique* (Die Philosophische Lampe, 1936) und *Sans titre* (auch *La Pipe-sexe*, 1943) nachdrücklich verdeutlichen. Der Psychoanalyse und Traumdeutung Sigmund Freuds stand Magritte ablehnend gegenüber, philosophische Fragen zu stellen war sein erklärtes Ziel: „Kein Vernünftiger glaubt, daß die Psychoanalyse das Mysterium der Welt erklären könnte.“²³ Die Mehrdeutigkeit seiner Werke ist

¹⁸ Pellissone, Aldo / Emanuel, Valentina: Die Pfeife: Kulturgeschichte und Typologie für Pfeifenraucher und Pfeifensammler. München: Georg D. W. Callway, 1988, S. 34.

¹⁹ Es handelt sich dabei um das bei den Surrealisten sehr beliebte *Cadavre-exquis*, ein Spiel mit gefaltetem Papier.

²⁰ Vgl. Schiebler, Ralf: Die Kunsttheorie René Magrittes. München, Wien: Hanser, 1981, S. 4f.

²¹ Blavier, René Magritte, S. 86.

²² Auch im Deutschen wird der Begriff *Pfeife* unterschiedlich verwendet. Dieter Hoffmann stellt die Verbindung zwischen dem französischen Wort *pipe* und dem berlinerischen *piepe* oder *piep-egal* her. Hoffmann, Dieter: Das Ding-Bild und Ding-Gedicht. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Abhandlungen der Klasse der Literatur Jahrgang 2008, Nr. 2. Stuttgart: Franz Steiner, 2008, S. 9.

²³ Blavier, René Magritte, S. 463.

sein eigentliches Anliegen, wie er 1953 ausführt: „Meine Bilder lassen sich nicht auf eine Bedeutung reduzieren, sie sind eine Bedeutung.“²⁴ Gleichzeitig jedoch verwehrt er sich konsequent dagegen, dass den Gegenständen in seinen Bildern Symbolgehalt zugesprochen wird:

Was ich male, hat nichts Symbolisches (es gibt nichts zu interpretieren). Ich interessiere mich nicht für Symbole, sondern für die Sache, die man symbolisiert. Was bedeutet das? Die Art, wie ich die Gegenstände vereine, evoziert das surrealistische Mysterium. Das ist etwas, das existiert. Für mich ist die Realität ohne das Mysterium unvollständig.²⁵

La trahison des Images wird im Stil einer Werbung präsentiert; das abgebildete Ding ist eine realistisch gemalte Pfeife, doch der Text darunter, in exakter Schulschrift ausgeführt, widerspricht dieser Wahrnehmung. Wörter/Buchstaben und Bild sind aus demselben Material gestaltet, verbale Zeichen sind mit plastischen Elementen kombiniert und als gleichwertig präsentiert.²⁶ Doch nicht die Pfeife, sondern der Text verblüffte das irritierte Publikum. Durch ihn entsteht jene Spannung zwischen Wort und Gegenstand, die den Betrachter überrascht, verunsichert und ihm die vertraute Annäherung an das Kunstwerk erschwert.²⁷

Viele von Magrittes eigenen Texten verweisen auf seine intensive Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Zeichen und Wort, sie leiten die Diskussion über das Verhältnis von Gegenstand, Abbild und Begriff. Seine Überlegungen manifestieren sich in seinen Gemälden, den künstlerischen Prozess, das Malen erkennt er als „eine Kunst des Denkens“.²⁸ Dieses Phänomen der Wahrnehmung der uns umgebenden Dinge beschäftigte schon Immanuel Kant: „Erfahrung ist Erkenntnis der Gegenstände, die den Sinnen gegenwärtig sind, Einbildung ist Anschauung auch ohne Gegenwart des Gegenstandes, und das Objekt heißt alsdann ein Phantasma.“²⁹

Magritte interessierte sich sehr für Literatur und war mit den Schriften der berühmten Philosophen bestens vertraut – vor allem die Theorien von René Descartes, Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Platon inspirierten ihn

²⁴ ²³ Grunenberg, Christoph / Pih, Darren (Hgg.), *Magritte A bis Z*. Ausstellungskatalog Albertina Wien. Stuttgart: Belser, 2011, S. 35.

²⁵ Blavier, René Magritte, S. 453.

²⁶ Vgl. Butor, Michel: *Die Wörter in der Malerei*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992.

Vgl. Beckmann, Marie Sophie: *Das Malen ist das Denken*. schirn.de/magazin/kontext/magritte/rene_magritte_michel_foucault_ceci_n_est_pas_une_pife/ [14.6.2024]

²⁷ Vgl. Böhme, Gernot: *Das ist doch eine Pfeife. Über Kunst und Werbung bei Magritte*. In: *Kunstforum International*, Bd. 129, Januar – April 1995, S. 166–177.

²⁸ Blavier, René Magritte, S. 219.

²⁹ Kant, Immanuel: *Lose Blätter*. Zit. nach: Brysz, Simon: *Das Ding an sich und die empirische Anschauung in Kants Philosophie*. In: Erdmann, Benno (Hg.): *Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*. 41. Heft. Halle an der Saale: M. Niemayr, 1913, S. 21.

nachweislich. Seine Nähe zum Gedankengut Platons lässt sich an dessen *Höhlengleichnis*, das die Welt der Ideen über die Welt der Erscheinungen stellt, belegen.³⁰ Auch Martin Heideggers Unterscheidung zwischen Sein und Seiendem (*Sein und Zeit*, 1927) und seiner Frage nach Abbild und Realität bzw. nach der Wahrheit in der Kunst (*Der Ursprung des Kunstwerks*, veröffentlicht 1950), berühren entscheidende Aspekte in Magrittes Schaffen:

Was ist in Wirklichkeit das Ding, sofern es ein Ding ist? Wenn wir so fragen, wollen wir das Ding sein (die Dingheit) des Dinges kennenlernen. Es gilt, das Dinghafte des Dinges zu erfahren. Dazu müssen wir den Umkreis kennen, in den all jenes Seiende gehört, das wir seit langem mit dem Namen Ding ansprechen.³¹

Magritte wusste sehr genau um die Faszination seiner Werke und sträubte sich zeitlebens gegen einfache Deutungsversuche:

Ein Bild der Ähnlichkeit ‚interpretieren‘ zu wollen, um von was weiß ich welcher Freiheit Gebrauch zu machen – heißt, es verkennen oder ihm eine willkürliche Interpretation unterschieben, die ihrerseits zum Gegenstand einer endlosen Reihe gleichgültiger Interpretationen werden kann.³²

In seinen Schriften finden sich viele Zitate, die diese Aussage wiederholen und verstärken:

Wenn man sich etwas in der Absicht ansieht, dessen Bedeutung herauszufinden, so endet das damit, daß man nicht mehr das Ding als solches sieht, sondern an die Frage denkt, die gestellt worden ist. Der Geist sieht auf zwei verschiedene Arten: 1. Er sieht, wie mit den Augen, und 2. Er sieht eine Frage (ohne Augen).³³

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Magritte, während er an seinen Wortbildern arbeitete, bereits die Theorien des strukturalistischen Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure kannte, dessen Vorlesungen nach seinem Tod 1916 als Mitschriften von Hörern unter dem Titel *Cours de linguistique générale* veröffentlicht worden waren. De Saussure erklärte, dass

³⁰ Platon, *Politeia*, 7. Buch. In: Platon, *Gesammelte Werke*. München: Anaconda Verlag, 2022, S. 574ff.

Gernot Böhme verweist in diesem Zusammenhang auch auf die besondere Bedeutung des Dialogs *Sophistes* von Platon. Vgl. Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. München: Wilhelm Fink, 2004, S. 8.

³¹ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 11.

³² Blavier, René Magritte, S. 546.

³³ Ebd., S. 537.

in der Sprache nur eine willkürliche Verbindung zwischen den Wörtern und den durch sie bezeichneten Dingen gegeben sei, wohingegen landläufig eine tiefe und immanente Beziehung zwischen den beiden angenommen wird. Wird ein Wort für ein Ding oder sein Bild aufgerufen, haben wir in Gedanken sofort das bezeichnete Objekt vor uns.³⁴

Magritte knüpft an die Gedanken de Saussures an und verbindet Ding und Text. Ralph Schiebler weist auf die daraus entstehende Komplexität hin, wenn er schreibt, „dass ein in ein Gemälde eingefügtes Wort auf unterschiedlichste Art und Weise verstanden werden kann, etwa ‚selbstbezüglich, traditionell benennend, bildersetzend, lautersetzend, bildeinbindend, objektbenennend, als Bild, vorstellungsevozierend und neubenennend ...“³⁵

Magritte und Michel Foucault waren über einen kurzen Briefwechsel miteinander in Kontakt getreten und der Maler scheute sich nicht kritisch zu einzelnen Passagen in Foucaults Buch *Die Ordnung der Dinge* (1966) Stellung zu nehmen. In seinem Brief vom 23. Mai 1966 gab er zu bedenken: „Die ‚Dinge‘ haben untereinander keine Ähnlichkeit, sie haben nur Gleichartigkeiten oder sie haben keine. Es kommt nur dem Denken zu, ähnlich zu sein. Es ähnelt, indem es das ist, was es sieht, hört oder erkennt, es wird das, was die Welt ihm bietet.“³⁶ Nach dem Tod Magrittes bezeichnete Foucault in seinen berühmten Essay *Ceci n'est pas une pipe* (1968) *La Trahison des Images* als „zerfallenes Kalligramm“³⁷, wobei er dem Kalligramm eine dreifache Funktion zugesteht: „das Alphabet zu ergänzen; unter Verzicht auf Rhetorik zu wiederholen; den Dingen die Falle eines zweifachen Zeichensystems zu stellen.“³⁸ Magrittes Überlegungen zum *Mysterium* greift Foucault in dieser Schrift nicht auf.³⁹

La Trahison des Images ist jedoch nur ein Werk aus einer Reihe von Bildern, in denen der Maler das dargestellte Objekt mit Texten kombiniert. Diese in der Forschungsliteratur als Wort- oder Sprachbilder⁴⁰ bezeichneten Gemälde, die als Werkgruppe zu Magrittes Frühwerk gezählt werden, wurden lange Zeit nicht in ihrer Bedeutung erkannt und dementsprechend wenig wissenschaftlich behandelt. Der rasch gefundenen, eher platten Erklärung, dass Magritte darauf hinweisen wollte, dass ein Ding und sein gemaltes Abbild nicht identisch seien, folgte eine ganze Reihe von Interpretationen, resultierend aus der

³⁴ Grunenberg / Pih (Hg.), Magritte A bis Z, S. 223.

³⁵ Schiebler, Die Kunsttheorie René Magrittes, S. 39.

³⁶ Blavier, René Magritte, S. 532.

³⁷ Vgl. Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife. München: Carl Hanser, 1997, S. 14.

³⁸ Ebd., S. 12.

³⁹ Vgl. Biber, Susanne: Mysterium der Wirklichkeit bei René Magritte. Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 130. Petersberg: Michael Imhof, 2015, S. 143.

⁴⁰ Vgl. Schreier, René Magritte, S. 2.

Beschäftigung mit Phänomenen der Wahrnehmung, den klassischen Methoden der Bildbefragung und sprachphilosophischen Theorien.

Als Reaktion auf die sprachwissenschaftliche Vereinnahmung von Magrittes Wortbildern bildete sich eine Gegenbewegung, die diese als individuell generierte, kreative Kunstwerke apostrophierte und Magrittes Zugehörigkeit zum Surrealismus betonte.⁴¹ Der Surrealismus hatte als weitgehend literarische Bewegung begonnen; am 15. Dezember 1929 publizierte die surrealistische Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* eine Untersuchung über das Wesen der Poesie. André Breton und Paul Éluard erklärten darin in *Notes sur la la poésie* „La poésie est une pipe.“ („Die Poesie ist eine Pfeife.“)⁴² Ein paar Monate später – vielleicht sogar als Reaktion darauf – schuf Magritte das Gemälde *La Trahison des Images*. Dass er zu seinen Sprachbildern fand, mag aber durchaus auch der Inspiration durch die Metapher über die Schönheit eines Jünglings aus *Die Gesänge des Maldoror* des Comte de Lautréamont – „Er ist schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!“⁴³ – geschuldet sein.

Magritte, der im Gegensatz zu vielen anderen Surrealisten zurückgezogen lebte und arbeitete, war während seiner gesamten Schaffenszeit nicht nur als Maler tätig, sondern verfasste umfangreiche theoretische Schriften, schrieb für zahlreiche Zeitungen wie *Marie* oder *Esophage*, fotografierte, drehte Kurzfilme, hielt Vorträge und schuf auch einige plastische Arbeiten.⁴⁴ 1929 veröffentlichte er in *La Révolution Surréaliste* sein Werk *Les mots et les images* (*Die Wörter und die Bilder*),⁴⁵ an dem er möglicherweise bereits 1927 arbeitete, da er im November in einem Brief an den belgischen Dichter, Essayisten und Kunstkritiker Paul Nougé schrieb:

Eine Schrift ohne den Gebrauch von Analyse oder Synthese. Sie wird weder eine Erklärung noch ein Vergnügen sein. Aber mit Bildern (die im Text sein werden, um einen Zustand oder einen Gegenstand zu bezeichnen, wenn dessen Name ihn zu allgemein bezeichnet, um einen Effekt zu erzielen, der den Leser heftig erschüttern würde ...)⁴⁶

⁴¹ Vgl. Bandion, Bild und Schrift im Werk von René Magritte, S. 40.

⁴² Vgl. Blavier, René Magritte, S. 42. Vgl. *La Revolution surréaliste*, Nr. 12, Paris, 15. Dezember 1929, S. 53: *Notes sur la poésie*, Aphorismensammlung von André Breton und Paul Éluard.

⁴³ Lautréamont: *Die Gesänge des Maldoror*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004, S. 223. René Magritte hat 1948 *Die Gesänge des Maldoror* illustriert.

⁴⁴ Vgl. Biber, Mysterium der Wirklichkeit bei René Magritte, S. 14.

⁴⁵ *La Revolution surréaliste*, Nr. 12, Paris, 15. Dezember 1929, S. 32.

⁴⁶ Blavier, René Magritte, S. 44.

Diese Arbeit Magrittes nimmt eine gewisse Sonderstellung zwischen Theorie und Kunstwerk ein. Unter der Überschrift *Les mots et les images* befinden sich in drei Spalten angeordnet und den Großteil von zwei Doppelseiten einnehmend 18 maschinengeschriebene Texte und 18 Reproduktionen von Handzeichnungen. Die Schriftzeichen sind über den Graphiken angeordnet, die verschiedenste Gegenstände wie Tiere, Menschen und Naturszenen zeigen. Magritte verwendet dabei eine individuelle Terminologie und unterscheidet in Hinblick auf Bilder etwa zwischen *image* (Bild) und *tableau* (Gemälde), *forme* (Form) und *figure* (Figur), *mot* (Wort) und *nom* (Name). Die Sätze beziehen sich auf den Zusammenhang von Gegenständen, Wörtern und Bildern, wobei die ersten drei Zeichnungen auf die Beziehung zwischen Wort und Ding verweisen.⁴⁷ Schon der erste Satz verdeutlicht Magrittes Intentionen: „Ein Gegenstand hängt nicht so sehr an seinem Namen, dass man für ihn nicht einen anderen finden könnte, der besser zu ihm paßte [...]“.⁴⁸ Auffallend ist, dass Magritte in *Les mots et les images* durch die Verwendung von Sprechblasen, die ja an sich eher dem Bereich des Comicstrips zugeordnet werden, auch das akustische Phänomen der Sprache in seine Überlegungen einführt.⁴⁹

Bildelemente von *Les mots et les images* zitiert Magritte im Gemälde *L'air et la chanson* (*Die Luft und das Lied*, 1964). Ein aus geschwungenen Formen gestalteter Holzrahmen⁵⁰ umschließt ein hellbraunes Bildfeld, in dem sich die Pfeife befindet. Der Tabak in dieser Pfeife ist offenbar entzündet, denn Rauch scheint über den Rahmen zu wabern. Magritte verwendet hier die Maltechnik des Trompe-l'Oeil und verstärkt damit den Eindruck von Realität. Dies geschieht jedoch nicht mit dem Ziel – wie in der traditionellen Malerei –, eine Illusion zu schaffen, sondern vielmehr, um die Methoden herkömmlicher Darstellungen bloßzustellen. „Wer würde zu behaupten wagen, daß die Darstellung einer Pfeife eine Pfeife ist?“ fragt Magritte. „Niemand. Also ist das keine Pfeife.“⁵¹

1966 greift Magritte das Thema erneut auf: „... Die berühmte Pfeife ... Man hat sie mir zur Genüge vorgehalten! Und trotzdem ... können Sie sie stopfen, meine Pfeife? Nein, nicht wahr, sie ist nur eine Darstellung. Hätte ich also unter mein Bild ‚Dies ist eine Pfeife‘ geschrieben, hätte ich gelogen!“⁵² Der Maler widerspricht sich in *L'air et la chanson* also bewusst selbst, indem er

⁴⁷ Vgl. Bandion, Bild und Schrift im Werk von René Magritte, S. 21.

⁴⁸ Ebd., S. 43.

⁴⁹ Karl Clausberg (Hg.): „Synästetische Sabotage an Saussures Linguistik? Magrittes Sprachgebrauch.“ In: Bildwelten des Wissens, Bd. 10,2 Bild – Ton – Rhythmus. Berlin / München, Boston: Walter de Gruyter, 2014, S. 25.

⁵⁰ 1927 begann sich Magritte mit der Struktur von Holz auseinanderzusetzen. Vgl. Mayer, Susanne: Schein und Sein, Traum und Wirklichkeit bei René Magritte, phil. Dipl., Graz, 2010, S. 53.

⁵¹ Blavier, René Magritte, S. 200.

⁵² Ebd., S. 536f.

den Rauch der gemalten Pfeife über den Bilderrahmen gleiten lässt und damit Räumlichkeit und Realität suggeriert.

Magritte variiert in seinen Wortbildern zudem das Spiel mit Bild und Text. *La clef des songes* (*Der Schlüssel der Träume*) irritiert durch die Erweiterung, den Ersatz, denn entweder bekommen die dargestellten Dinge neue Namen oder die verwendeten Begriffe werden mit einer veränderten Darstellung konfrontiert.

Obwohl Magritte *La Trahison des Images* für eine Ausstellung 1929 in Paris gemalt hatte, bedeutete der Börsencrash in diesem Jahr, dass viele Galerien geschlossen wurden. Erst mit einer Ausstellung 1954 in New York erregte sein Werk die Aufmerksamkeit einer neuen Künstlergeneration; Andy Warhol, Paul Rauschenberg und Jasper Johns erkannten in Magritte einen Verbündeten. Wie diese, wiewohl früher, bediente sich Magritte in seinem Bild der Techniken der Werbung. Jean Baudrillard nimmt dazu in *Das Ding und Ich* Stellung:

Die Gegenstände haben immer schon als ein System zur Charakterisierung der Menschen gedient, aber meist gleichlaufend mit anderen Systemen ... in unserer Gesellschaft ist aber kennzeichnend, daß die übrigen Systeme der Erkennung und Bestimmung zugunsten des ausschließlichen Kode Lebensstandard resorbiert wurden. [...] Der Kode hat eine moralische Note, er besitzt ja die Billigung der Gruppe.⁵³

Berichten zufolge war Magritte jedoch nicht bereit, sich als Vorläufer der Pop Art vermarkten zu lassen, er stand zeitgenössischen Entwicklungen in der Kunst generell ambivalent gegenüber. Die Ausnahme war sein belgischer Landsmann Marcel Louis Broodthaers. Dieser sah *La Trahison des Images* als einen Ausgangspunkt für die moderne Kunst und so scheint es auch nicht überraschend, dass er Magrittes Bildlogik für seine eigenen Arbeiten übernahm und zudem weitere Variationen der Pfeife schuf.⁵⁴ Möglicherweise war es sogar Broodthaers' Interesse an *La Trahison des Images*, das Magritte dazu veranlasste, das Thema wiederholt aufzugreifen. 1952 entstand ein Pfeifen-Bild, dessen Text lakonisch erklärt: „Ceci continue de ne pas être un pipe“ („Dies ist weiterhin keine Pfeife“).

Rainer Maria Rilke scheint den Verlust der vertrauten Dinge bereits vorausgesehen zu haben, wenn er am 13. November 1925 in einem Brief an Witold von Hulewicz die Ding-Bezogenheit der modernen Gesellschaft thematisiert: „Die belebten, die erlebten, die uns mitwissenden Dinge gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden. Wir sind vielleicht die Letzten, die noch

⁵³ Baudrillard, Jean: *Das Ding und das Ich. Gespräch mit der täglichen Umwelt*. Wien, Europa-Verlag, 1974, S. 240f.

⁵⁴ Vgl. Biber, *Mysterium der Wirklichkeit bei René Magritte*, S. 137.

solche Dinge gekannt haben“⁵⁵ Und Hugo von Hofmannsthal beklagte, dass der Zugang zu den Dingen nicht mehr möglich sei: „Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt.“⁵⁶

Es ist leicht zu verstehen, dass ein Bild einer Pfeife keine echte Pfeife ist; das eigentliche Erkenntnisproblem besteht vielmehr darin, dass man der Pfeife eine neue, eigene Definition geben muss. Für Foucault ist die Pfeife nicht mehr die Abbildung einer Pfeife, „sondern nur noch ein Beispiel aus einer Serie von Gleichartigem, zu der unter anderem auch ‚wirkliche‘ Pfeifen gehören mögen.“⁵⁷ Heidegger meint:

Die Antwort auf die Frage „was ist das?“ bringt uns zum „Wesen“ einer Sache. „Tisch“: was ist das? „Berg“, „Meer“, „Pflanze“: jeweils fragend „was ist das?“ fragen wir nach dem „Wesen“ der Dinge. Wir fragen – und kennen sie doch schon! Ja müssen wir sie nicht schon kennen, um dann hinterher zu fragen und gar zu antworten, was sie seien?⁵⁸

Worin also besteht nun der ‚Verrat der Bilder‘? Sind es allein Magrittes Bildtitel, die nicht unsere Erwartungen erfüllen, sondern Frage um Frage aufwerfen? Oder ist es, wie Gernot Böhme zur Diskussion stellt, der radikale Bruch mit der Konvention, der Vorspiegelung und Nachahmung von Wirklichkeit, wie sie in der Kunst seit der Antike immer wieder angestrebt wurde und von Plinius dem Älteren in der berühmten Erzählung vom Wettbewerb zwischen Zeuxis von Heraklea und Parrhasios von Ephesos so nachdrücklich geschildert wird? Allerdings ist Magrittes Darstellung der Pfeife so konventionell wie nur möglich.⁵⁹

Die Malerei „muß [...] zu anderem dienen als der Malerei“⁶⁰, drängte Magritte. Mit *La Trahison des Images* hat er ein Werk geschaffen, das diese Forderung mehr als erfüllt. Es ist ein Schlüsselwerk des belgischen Surrealismus, in dem traditionelle Darstellungsmethoden aufgebrochen werden und das Verhältnis zwischen Bild und Text zum zentralen Thema avanciert. Durch die komplexen Fragestellungen, die daraus resultieren, wurden und werden entscheidende Impulse zur Entwicklung der Malerei gesetzt und darüber hinaus Diskussionen zur allgemeinen Kunsttheorie in Gang gebracht.

Im Interview mit Suzi Gablik 1967 ereiferte sich Magritte:

⁵⁵ Rilke, Rainer Maria: Brief an Witold von Hulewicz, 13.XI.25. In: Rilke, Rainer Maria: Briefe. Hg. vom Rilke-Archiv in Weimar. Frankfurt/Main 1996, S. 898f.

⁵⁶ Hofmannsthal, Hugo von: Blicke. Essays. Leipzig: 1987, S. 59.

⁵⁷ Böhme, Das ist doch eine Pfeife, S. 167.

⁵⁸ Heidegger, Martin: Vom Wesen der Wahrheit zu Platons Höhlengleichnis und Theätet. Freiburger Vorlesung, Wintersemester 1931/32. In: Mörchen, Hermann (Hg.): Martin Heidegger. Gesamtausgabe. II. Bd. 34. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1988, S. 1.

⁵⁹ Böhme, Theorie des Bildes, S. 53.

⁶⁰ Blavier, René Magritte, S. 453.

Das ist es, was mich so wütend auf Leute macht, die nach Symbolen suchen und es schaffen, sie zu finden. Sie wollen es bequem haben, etwas Sicheres haben, um sich daranzuhängen, um sich vor der Leere zu retten. Sie sind durchaus bereit, Gegenstände zu benutzen, ohne nach einer symbolischen Absicht in ihnen zu suchen, aber wenn sie Bilder betrachten, können sie keinen Gebrauch für sie finden. So jagen sie einer Bedeutung nach, um aus der Verlegenheit herauszukommen und weil sie nicht verstehen, was sie denken sollen, wenn sie vor dem Bild stehen.⁶¹

Auch wenn die Bildwelt Magrittes sich in einigen Fällen den suchenden Forschern geöffnet haben mag, verschließt sich *La Trahison des Images* noch immer einer eindeutigen Interpretation. Der Beweis dafür sind nicht zuletzt die unzähligen Publikationen, die diesem Kunstwerk gewidmet werden.

⁶¹ Ebd., S. 539.

III. DINGE IN FANTASIEWELTEN

ZURÜCK ZUR ERDE

Galaktische Hinterlassenschaften in der deutschsprachigen Science-Fiction



ENDRE HÁRS

The definitions of science fiction set modern science and technological development – even if only in the form of a fictional als ob – as the fundamental benchmark and point of orientation for the genre. This framework also characterises science fiction’s preference for devices and objects, including terrestrial and extraterrestrial objects. The enigmatic ‘things from outer space’ are one of the most popular motifs that excite the imagination: they promise information, hold out the prospect of messages and confront us with the “maximum stranger”. They enable a recursive turn to the observer himself, whereby this act easily turn into a disturbing event of recognising: Objects from outer space reveal themselves as returnees, as forgotten and reappearing props of humanity. As “dark objects”, themes of Extro-Science-Fiction, they convey a special experience of difference. The article explains the topic using three German-language examples (by H. Riedler, M. Hammerstein and H.W. Franke) and demonstrates their contribution to the theoretical discussion about objecthood.

Geschichten zu erzählen ist [...] nicht eine Fähigkeit, die dem Menschen vorbehalten ist: Die materielle Welt, die den Menschen enthält und umfasst, hat ihre eigenen Narrative.¹

In Definitionen der Science-Fiction beruft man sich meistens auf die beiden, miteinander in scheinbarem Widerspruch stehenden Bezeichnungen – die ‚Science‘ und die ‚Fiction‘ – und versucht, je nach Anspruch, den jeweils gewichtigeren Konstituenten des Genres in den Vordergrund zu stellen. Theoretiker, denen es um die prinzipielle Evaluierung einer populären Gattung oder um eine Binnendifferenzierung, die Auszeichnung der „erkenntnisorientierten SF“ vor der „Abenteuer-SF“², geht, argumentieren aristotelisch und bemühen sich,

¹ Dickmann, Georg: Pharmakofictions – Spekulationen mit prekären Stoffen in zeitgenössischer Science-Fiction und Philosophie. Bielefeld: Transcript, 2023 (=Wissen der Künste 4), S. 13.

² Steinmüller, Karlheinz: Gestaltbare Zukünfte. Zukunftsforschung und Science Fiction. Gelsenkirchen: Sekretariat für Zukunftsforschung. 1995, S. 17.

den ästhetischen Charakter der wissenschaftlichen Fantastik im Möglichkeitsdenken, bzw. in der „erkenntnisbezogenen Verfremdung“³ zu entdecken. Anders verhält es sich, wenn es darum geht, die Science-Fiction als Subkategorie der Fantastik zu beschreiben. Hier wird ein modernes wissenschaftliches Weltbild als grundlegender Maßstab und Orientierungspunkt des Genres gesetzt. Von den „puristischen“⁴ *scientific novels* der Gegenwart, die sich eng ans wissenschaftlich Denkbare halten, bis hin zu den „universalistischen“⁵ Science-Fictions, die lediglich die „suggerierte[] wissenschaftliche[] Plausibilität“⁶, gar die „rhetorische Stringenz“ als „Beglaubigungskriterium“⁷ einfordern, betrachtet die zuletzt genannte Richtung die Science-Fiction als „eine Weiterführung oder Umgestaltung unserer Welt“⁸ im Umfeld von Technik und Wissenschaft.

Dieser gattungstheoretische Rahmen macht auch die Vorliebe der Science-Fiction für Apparate und Gegenstände verständlich, die gut in der Frühgeschichte der modernen SF erkennbar ist, die durch die industrielle Revolution und die ersten Kriege im Weltmaßstab, durch eine ausgesprochene Freude an Erfindungen und den Glauben an die Macht der Technik geprägt war. Erkennbar ist der Hang zum Materiellen aber auch in generisch-narratologischer Hinsicht. Auch Science-Fiction-Welten tendieren, so Marianne Wünsch, zur „qualitativen Realitätsinkompatibilität“⁹, sie können „im Extremfall auch Gesetzmäßigkeitsannahmen im Allgemeinen oder gar Basispostulate im besonderen verletzen“¹⁰, wobei die Abweichung von der Wirklichkeit unabhängig davon erklärt bzw. geschildert werden muss, ob man am wissenschaftlichen Möglichkeitspostulat festhält oder sich mehr Freiheiten in Richtung Fantastik im allgemeinen erlaubt. Der Darstellung der fiktionalen Welt muss in der Science-Fiction einfach aus dem Grund mehr erzählerische Aufmerksamkeit geschenkt werden, weil sie weniger vertraut ist als die historischen oder die ‚realistischen‘ Erzählwelten. In Sascha Mamczaks Formulierung: „In einer Science-Fiction-Geschichte spielt der Hintergrund [...] nicht nur eine Rolle, sondern er *definiert* die Geschichte in derselben Weise, wie die handelnden Figuren die Geschichte definieren“¹¹. Hier ist „nichts einfach nur da, hier wird

³ Suvin, Darko: Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Aus dem Amerikanischen von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979 (=Phantastische Bibliothek 31), S. 24.

⁴ Steinmüller: Gestaltbare Zukünfte, S. 12.

⁵ Ebd.

⁶ Innerhofer, Roland: Science Fiction. In: Brittnacher, Hans Richard/May, Markus (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013, S. 318–328, hier S. 319.

⁷ Ebd.

⁸ Mamczak, Sascha: Science-Fiction. 100 Seiten. Stuttgart: Reclam, 2021, S. 16.

⁹ Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890–1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Fink, 1998, S. 25.

¹⁰ Ebd., S. 30.

¹¹ Mamczak, Science-Fiction, S. 21.

der Hintergrund zum Vordergrund, die Kulisse bewegt sich, verschiebt sich, wird lebendig. Die Welt insgesamt, nicht nur die soziale, auch die physikalische, biologische und sogar mathematische Welt ist in der Science-Fiction prinzipiell veränderbar.¹² Der explizit zu machende Chronotopos der wissenschaftlichen Fantastik macht also aus der Science-Fiction, im Einklang mit deren ohnehin vorherrschendem Interesse an Wissenschaft und Technik eine ausgesprochen materialreiche, gar ‚materielle‘ Literatur.

Mamczaks These vom Hintergrund, der in der Science-Fiction zum Vordergrund avanciert und folglich zwingend vorgestellt werden muss, sagt freilich noch nichts über die Relevanz von einzelnen Gegenständen für den jeweiligen Handlungszusammenhang aus. Vorstellbar und gängig sind Science-Fiction-Welten, in denen es aufs Ganze, in dieser Eigenschaft gleichermaßen auf *alles*, und im Gegenzug auf nichts Besonderes ankommt. Ebenfalls vorstellbar und gängig sind aber auch Science-Fiction-Welten, in denen ein bestimmter Gegenstand das Zentrum der Geschichte bildet, verschiedene, im Weltraum befindliche Objekte terrestrischer oder extraterrestrischer Art die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. ‚Dinge aus dem All‘ versprechen Informationen, setzen Botschaften in Aussicht und geben Rätsel auf, die gelöst werden müssen.¹³ Am interessantesten sind sie vor allem, wenn sie unlösbare Rätsel aufgeben und die Konfrontation mit dem „maximal Fremden“¹⁴ in Szene setzen. Nicht ohne Grund hat sie auch der sogenannte spekulative Realismus für sich entdeckt. Eine der spannendsten Demarkationslinien in der Theorie der Science-Fiction verdankt man dem Philosophen Quentin Meillassoux, der in *Métaphysique et fiction des mondes hors-science* (2013) die – freilich nicht unumstrittene – Idee einer Extro-Science-Fiction (XSF) aufwirft. Diese unterscheidet sich von der Science-Fiction dadurch, dass in ihr die für das Genre üblicherweise eingeforderten Regeln des wissenschaftlich Denkbaren aufgekündigt werden. Meillassoux zufolge muss eine XSF-Geschichte zwei zentrale Merkmale erfüllen:

- a) Es treten Ereignisse ein, die keine wirkliche oder vorgestellte ‚Logik‘ erklären kann; b) Die Frage der Wissenschaft ist gegenwärtig, wenn auch nur auf negative Weise. Man muss es mit einer Welt zu tun haben, in der Wissenschaft entweder ganz oder teilweise [...] plötzlich unmöglich ist oder gerade unmöglich wird.¹⁵

¹² Ebd.

¹³ Spiegel, Simon: Things to come. Dinge im Science-Fiction-Film. In: Bulgakowa, Oksana/ Mauer, Roman (Hg.): Dinge im Film. Stummer Monolog, verborgenes Gedächtnis. Wiesbaden: Springer, 2022, S. 147–165.

¹⁴ Schetsche, Michael / Anton, Andreas: Die Gesellschaft der Außerirdischen. Einführung in die Exozozoologie. Wiesbaden: Springer, 2019, S. 16.

¹⁵ Meillassoux, Quentin: Science-Fiction und Fiktion außerhalb der Wissenschaft. In: Avanessian, Armen/Quiring, Björn (Hg.): Abyssus Intellectualis. Spekulativer Horror. Aus dem Französischen von Roland Frommel, Berlin: Merve, 2013, S. 125–168, hier S. 158.

Die Extro-Science-Fiction beruht auf einem Dilemma, das durch die Aufrechterhaltung und gleichzeitige Verletzung des Plausibilitätspostulats entsteht, und erinnert an Tzvetan Todorovs Eingrenzung des Fantastischen auf das konstitutive Moment der Unentscheidbarkeit.¹⁶ Interessant wird sie im vorliegenden Zusammenhang zum einen durch ihre ideelle Radikalität, zum anderen durch den ihr zugrundeliegenden programmatischen Realismus, der sich nicht nur auf die abstrakten Gesetze der Welt, sondern auch auf deren konkrete Inhalte und Gegenstände, so etwa auf die Unterscheidung zwischen „empirisch unbekannten“ und „empirisch unerkennbare[n] Elementen“¹⁷ richtet.

Ein gutes Beispiel für den Gegenstandsbezug auf dieser Grundlage bietet Brian Willems in seinem Buch *Speculative Realism and Science Fiction* (2017). Er folgt darin dem Ansatz der Extro-Science-Fiction, indem er gleich zu Beginn festhält: „[S]cience and science fiction are seen as non-axiomatic, meaning that they incorporate ambiguity into their procedures and strategies“¹⁸, was „the location of nonsense within sense“¹⁹ ermöglicht. Willems' besonderes Interesse richtet sich auf die sogenannten „dark objects“²⁰. Deren Idee entnimmt er Damon Knights Roman *Beyond the Barrier* (1964)²¹ und erläutert sie unter Rückgriff auf Levi Bryants *Onto-Cartography* (2014). Während die „dark objects“ bei Knight nur episodisch erscheinen und letztlich erklärt werden, und bei Bryant eine Art Leerstelle, totale Beziehungslosigkeit im umfassenden System von Objekten der Welt darstellen,²² wählt Willems für seine literarischen Analysen den Weg der – radikale Konsequenzen mit einschließenden und dennoch konstitutiven – Erzählbarkeit. Willems geht es um einen

¹⁶ „Der, der das [fantastische – E. H.] Ereignis wahrnimmt, muß sich für eine der zwei möglichen Lösungen entscheiden: entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze der Welt bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierender Bestandteil der Realität.“ Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen von Karin Kersten/Senta Metz/Caroline Neubaur. Frankfurt am Main: Fischer, 1992, S. 25–26.

¹⁷ Laubscher, Felix: Jupiter and beyond ... Stanley Kubricks „2001: A Space Odyssey“ – eine Fiktion außerhalb der Wissenschaft. In: Busch, Kathrin u. a. (Hg.): Das Ästhetisch-Spekulative. Paderborn: Fink, 2021 (=Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“), S. 155–177, hier S. 162.

¹⁸ Willems, Brian: *Speculative Realism and Science Fiction*. Edinburgh University Press, 2017, S. 1.

¹⁹ Ebd., S. 2.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 15.

²² „These observations allow us to imagine the possibility of dark objects. I emphasize the term ‚possibility‘ because if dark objects do exist, they would be so thoroughly unrelated to other machines – most importantly, ourselves – that we would have no idea of their existence whatsoever. These would be objects that exist, that are out there floating about in the void, but that are entirely invisible to all other objects. [...] These objects would exist without appearing in any way.“ Bryant, Levi R.: *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 199.

textuellen Effekt²³, der die „dark objects“ betrifft, „which are withdrawn from understanding (Harman), yet whose withdrawal is experienced through the nonsensical (Meillassoux)“²⁴. Die Extro-Science-Fiction bietet folglich „[a] world in which we could only *chronicle* things“²⁵, „eine Welt, von der man nur eine *Chronik* der Dinge führen könnte“²⁶, ohne sie auf das Bekannte und Vertraute festzulegen.

Das Konzept der Extro-Science-Fiction richtet sich im Zeichen des spekulativen Realismus auf Objekte, deren motivische und/oder diegetische Relevanz in der Artikulierung der radikalen Fremdheit besteht.²⁷ Dinge avancieren zu ‚Schlüsseln‘, zu denen sich kein geeignetes ‚Schloss‘ findet. Es handelt sich um Texte mit hohem Reflexionspotenzial, die die Grenzen der Science-Fiction als populäre Gattung tangieren und die Erwartungen der Theoretiker erfüllen, die in der wissenschaftlichen Fantastik eine „Denkmaschine“²⁸ oder „Gedankenexperimente“²⁹ erblicken wollen. Im Folgenden sollen Beispiele für ‚Dinge aus dem All‘ angeführt bzw. analysiert werden, die diesen Anforderungen nahe kommen, ohne ihnen freilich jemals gänzlich zu entsprechen – ist doch die Extro-Science-Fiction (wie auch Willems einräumen muss) mehr eine theoretische Direktive als ein komplett erfüllbares Modell von Geschichten. Denn diese wollen mitunter auch belustigen, und die ästhetische Umsetzung erzielt medien- bzw. genrebezogen unumgängliche Kompromisse. Folglich wird der Akzent weniger auf dem Fremdsein von in keiner Weise mit der Welt verbundenen „dark objects“ im Sinne von Bryant liegen, als auf der Dynamik der Entfremdung, die die Erkenntnis von Fremdsein als solchem ebenso impliziert, wie dessen Aufhebung ermöglicht. Sie erfordert die rekursive Hinwendung zum Beobachter selbst, wobei dieser Akt mitunter zum verstörenden Ereignis des Wiedererkennens geraten kann. Objekte aus dem All enttarnen sich als Rückkehrer, als vergessene und wiederauftauchende Überreste, durch welche die späten Nachkommen einer Art galaktischer Anamnese ausgesetzt werden.

²³ Er entlehnt hierzu die Bezeichnung „The Zug Effect“ von Knight. Vgl. Willems: *Speculative Realism*, S. 15.

²⁴ Ebd., S. 22.

²⁵ Meillassoux, Quentin: *Science Fiction and Extro-Science Fiction*. Translated by Aloyshe Edlbei. Minneapolis: Univocal, 2015, S. 36. Zit. nach Willems: *Speculative Realism*, S. 17.

²⁶ Meillassoux: *Science-Fiction und Fiktion*, S. 152.

²⁷ Willems diskutiert in diesem Zusammenhang Suvins Forderung der Entfremdung (*estrangement*). „This scene [in Damon Knights *Beyond the Barrier* – E. H.] is not sf in the axiomatic sense, because its estrangement is unknown to epistemology; the situation will forever remain strange.“ Willems: *Speculative Realism*, S. 15; „Non-axiomatic sf is the deformation of the sensual world in the sense that the scientific, testable experience of the world is disrupted; it is through this disruption that ‘something’ else can be said to exist.“ Ebd., S. 23.

²⁸ Dath, Dietmar: *Niesgeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine*. Berlin: Matthes & Seitz, 2019.

²⁹ Wunschel, Annette/Macho, Thomas: *Mentale Versuchsanordnungen*. In: Wunschel, Annette/Macho, Thomas (Hg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, S. 9–14.

Die Differenzzerfahrung ist nicht zwingend und auch nicht garantiert, sie kann von der Auflösung aller Rätsel bis hin zu deren gänzlichem Verfehlen reichen, sodass auch die vom spekulativen Realismus geforderte Unbestimmtheit aufrechterhalten bleibt.

Einem ersten Szenario dieser Art begegnet man in Heinz Riedlers Roman *Brot und Spiel* (1995), der in eine postapokalyptische Welt mit einer mehrfach beschädigten, gefährdeten menschlichen Existenz führt. Nachdem Katastrophen die Zivilisation vernichtet haben, vegetiert die Menschheit, bestehend vor allem aus „Kamrads“, künstlich entwickelten organischen Wesen mit „absurder Menschenähnlichkeit“³⁰, nur noch auf einem insulären Rest der Erde, der von der Kamarilla und Hackmutter, ihrer Leiterin, regiert wird. Diese hat die Widerspenstigen, die „Desperados“ (S. 57), mit ihnen ihren besonderen Gegenpart, den Vittich'schen Torso, auf den Mond vertrieben und unterhält die Gesellschaft zum Vergnügen mit archaischen Zeremonien. Alles verharret in Erwartung der Erlösung durch Außerirdische: Die „Finsternis des Menschen“ soll durch „Niederkunft aus dem All“ (S. 118) beendet werden. Der Ich-Erzähler Mere Laula ist Zeuge des lange ersehnten Eintreffens eines rätselhaften Objekts auf dem Mond. Sein durchwachsener, als zirkulärer Erinnerungsprozess gestalteter Monolog kreist um den „lunaren Zwischenfall“ (S. 61), das Finden und das Bergen dieses Artefakts, und bildet das Gegenstück zu Mere Laulas massiver Weigerung, der Kamarilla über die Umstände dieses Ereignisses zu berichten. Das seltsame, herzförmige Objekt wird – in einer vom Erzähler lange verschwiegenen Szene – von Mere Laula und seinem Freund, dem Raumschiffkommandanten Puls Ibmer in Augenschein genommen:

Für ein Gebilde aus Menschenhand war es zu vollkommen und zu unversehrt, und ein Gebilde außerirdischer Kreaturen war, gemäß der Vittich'schen Formel, eine absolute Denk- und Erfahrungsunmöglichkeit. Nichts als Licht und Beugung und Spiegelung und Verdrehung, erklärte ich mir, während Puls Ibmer, als hätte er ein reales Ding vor sich, den Meßstab [...] ausgestreckt von sich hielt, um mit der ersten Berührung dieses Stabs die Entfernung abzuschätzen. [...]

Der Kontakt. Das Herz öffnete sich, hermetisch verschlossen bleibend, in dem Augenblick, als Puls Ibmer die Spitze des Meßstabs daran hielt, und verschlang meinen Freund im Zeitraum eines Lidschlags. Weder Dunkelheit noch Licht. Weder Stille noch Lärm. Ich zappelte ein wenig. (S. 261f)

Während das Artefakt für Mere Laula durchgehend *das* Herz bleibt,³¹ das seinen Freund verschwinden ließ, befinden sich die verfeindeten Vertreter von

³⁰ Riedler, Heinz: *Brot und Spiel*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek 327), 1995, S. 16. Seitenzahlen im Weiteren im Fließtext.

³¹ „Unbarmherziges Herz. Herzloses Herz.“ (S. 7)

Erde und Mond im Widerstreit über dessen Herkunft. Das Herz sei „nach Ansicht der Kamarilla ein Fahrzeug außerweltlicher Kreaturen, nach des Vitich'schen Torsos Zeugnis ein Rettungsboot verlornen Menschen“ (S. 305), „ein Bote der SCHREI“ (S. 331), eines Raumschiffs aus Zeiten von vor der Katastrophe, als die Menschheit noch das All zu erobern strebte.³² Letztlich scheint – soweit die Handlung überhaupt die Lösung von Rätseln einräumt – der Torso als ehemaliger Wissenschaftler und schwarzer Intellektueller Recht zu behalten: Die „riesige[] Herzkapsel“ (S. 18) – „[d]er Form nach wie ein riesengroßes, anatomisch richtiges Herz“ (S. 263) – ist ein Überbleibsel aus der Zeit der Hybris der Menschheit, die – ein beliebtes Thema von Riedler – ehemals das Universum beherrschen wollte und damit völlig gescheitert ist.

Dennoch ereignen sich Dinge, die Einiges offenlassen.³³ Das Herz wird vom Mond auf die Erde transportiert und vom einstürzenden Stahlzelt der Kamarilla gespalten, in dessen Folge Puls Ibmer wieder erscheint, ohne erklären zu können, was passiert ist und was das Innere des ‚Herzes‘ verbirgt. Dieses bewahrt nach wie vor sein Geheimnis:

Ein klaffender Riß, vielfach gezackt und an den Kanten ausgebrochen, spaltete die harmonische, vormals so unnahbar glatte und undurchdringliche Oberfläche des Herzes [...]. [I]n der gewaltsam geschlagenen Öffnung[] erkannte ich im ersten Augenschein nichts als die mir seit jeher so widerliche Schwärze des Alls, die nun mit dem unmenschlichen Herz auch auf die Erde gebracht worden war. (S. 305)

Nichts rührte sich im Inneren des Herzes. Die anthrazitgrauen Grate hingen über uns, fern und erkaltet das offene Herz, in dem das Sonnenlicht seine Macht verloren hatte. Die Finsternis, die es erschuf, wies der äußeren Begrenzung zum Trotz in unauslotbare Tiefen. (S. 306)

Auch Puls Ibmer brüllt nur, „immer wieder lallend, grauen Schaum vor dem Mund [...] das Wort ‚Glück!‘ in die imaginäre Kuppel des Stahlzelts“ (S. 307). Gleich einem Betrunknen beteuert er wiederholt: „Ich habe das Glück gesehen: das Glück haben sie mir gezeigt. Es gibt kein höheres Glück!“ (ebd.). Es bleibt aber bei diesen schwer zu entziffernden Andeutungen. Der einzige Zeuge verfällt in Wahnsinn und die Erklärung der Umstände wird dem Torso und Hackmutter überlassen. Ersterer besteht darauf, im ganzen Vorfall nur „Schwärze,

³² „Man wollte zu den Sternen, hinaus aus dem Sonnensystem zu den Sternen, ja die Verrücktesten haben daran gedacht, Galaxien zu erobern. [...] Sie haben die SCHREI gebaut, als sie schon nicht bei Sinnen waren, das Produkt einer hohen aber kranken Intelligenz. [...] Das Universum ist tot und kalt, und alles Leben auf Erden ist eine unwiederholbare Entgleisung, die galaktische Katastrophe schlechthin, die den ewigen Frieden stört.“ (S. 291f)

³³ Hierzu muss man auch beachten, dass der Torso, eine der beiden Parteien, die Urteile Mere Laulas als Erzähler stark beeinflusst.

totes Nichts, nichts als Dunkelheit von Menschenwerk“ (S. 308) zu sehen. Letztere beharrt auf dem Sternenglauben und lässt zu, dass die Kamrads, die in Wahrheit biologisch manipulierte Menschen sind, ein blutiges rituelles Spiel beginnen. Mag man sich für oder gegen den Glauben an Außerirdische entscheiden, eines bleibt klar: Das Herz, welchen Ursprungs auch immer, übertrifft alle Vorstellungen. Insofern geht seine Botschaft über beide Alternativen hinaus. Erst recht als Artefakt der früheren Menschheit verweist es auf die radikale Differenz. Mag da draußen auch mehr sein als die niederschmetternde Leere des Kosmos, selbst das Wenige, was die menschliche Existenz jemals ausgemacht hat, ist immer schon unnachvollziehbar gewesen. Der ehemals raumfahrende Mensch ist sich selbst auch ohne die Einwirkung von Außen fremd geblieben. Nicht das Rätsel, das erschütternde Ergebnis der kulturellen Blindheit ist von Relevanz, mit schwerwiegenden Folgen für die Zukunft der Menschheit.

Das Dingsein und die damit verbundene Differenzerfahrung ist das Thema auch in Marcus Hammerschmitts 1995 veröffentlichter Erzählung *Der Glasmensch*. Die Besonderheit der für den Kurd Laßwitz Preis von 1996³⁴ nominierten Geschichte besteht darin, dass es in diesem Fall der menschliche Körper ist, an dem für den vorliegenden Kontext relevante Veränderungen stattfinden bzw. Erfahrungen gemacht werden. Wie bei Riedler handelt es sich auch hier um eine dystopische Zukunft. Der europäische Bürgerkrieg hat einen dauerhaften Ausnahmezustand geschaffen, in dem die Errichtung von Schutzwerken – Kuppeln aus Glas – über den Städten und die Ausgrenzung der Aufständischen zur Normalität geworden sind. Auch die Wissenschaft agiert in gewisser Hinsicht militant. Während im Sonnensystem Bruchstücke alter Raumschiffe fremder Rassen auftauchen, die ignoriert werden, experimentiert man mithilfe von gigantischen Teilchenbeschleunigern mit der Erschaffung von „Löcher[n] in der Wirklichkeit, kleine[n] Strudel[n] in der Raumzeit, die von den Wissenschaftlern Tunnel genannt wurden“³⁵. Die Hauptfigur, Jonathan Le Bon, der mit seinem sprechenden Namen „einst einer der berühmtesten europäischen Computerkünstler“ (S. 50) war, vegetiert ziel- und arbeitslos vor sich hin, da seine Rechner zwecks wissenschaftlicher Verwendung – für die extrem energieaufwendigen Teilchenbeschleuniger – requiriert worden sind. Er beschließt in den Tunnel zu gehen – praktisch ein Suizid. Denn die Wissenschaftler verwenden inzwischen auch Menschen für ihre unabsehbaren Tunnelexperimente. Nun geschieht Seltsames. Jonathan ist der Erste im Verlauf

³⁴ kurd-lasswitz-preis.de/1996/KLP_1996_Erzaehlung.htm [14.06.2024]

³⁵ Hammerschmitt, Marcus: *Der Glasmensch*. In: Ders.: *Der Glasmensch und andere Science-fiction-Geschichten*. Mit einem Nachwort des Autors. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995 (=Phantastische Bibliothek 324), S. 49–65, hier S. 49. Seitenzahlen im Weiteren im Fließtext.

dieser Experimente, der aus dem Tunnel – von einem seltsamen, traumhaft-symbolischen Ort, an dem er unter anderem seiner verstorbenen Geliebten begegnet – in die reale Welt zurückkehrt. Außerdem taucht er seltsam verwandelt wieder auf, was von den Wissenschaftlern und den zuständigen Behörden gleichermaßen begutachtet wird:

Er zog den grauen Sack aus, der seinen Körper umgab, und betrachtete sich genau, wie schon sooft. Haut, Muskelgewebe und Kapillargefäße waren durchsichtig geworden wie Glas, und darunter pochte sein verschwindendes Leben. Er besah seine Hand: die Glasskulptur einer Hand. [...] Er trat vor den Spiegel und sah sein Herz schlagen, ein rotes, gesundes Herz, im Weidenkorb seiner Brust. [...] Seine Schenkel waren durchsichtig und gaben den Blick auf den massiven Stamm des Femurs frei. Jonathan zog sich wieder an. Er war sich bewußt, dass tausend Augen ihn beobachtet hatten, in die er nicht hineinsehen konnte, und tausend Ohren ihn belauscht hatten, die seinen Protest nicht hören würden. [...] Er wollte nur in Ruhe gelassen werden, er wollte sich daran gewöhnen, ein Glasmensch zu sein, und er wollte seine Rechner zurückhaben, um seine Kunst ausüben zu können. (S. 61f)

All das könnte den Wissenschaftlern zu denken geben, stattdessen wird sein Fall von den Machthabern nur als Störung wahrgenommen. „Zuviel Unwissen“, sagt ihm der präsidiierende Generalbevollmächtigte höchstpersönlich, „[z]uviel Verwirrung. Trümmer von außerirdischen Raumschiffen im Sonnensystem und ein Lebensmüder, der mit einer Glashaut aus dem Tunnel zurückkehrt. Wir werden das untersuchen.“ (S. 61) Man tut es jedoch nicht, der Glasmensch wird als Anomalie beargwöhnt und vom Machtsystem, das nur auf seine eigene Aufrechterhaltung bedacht ist, als ein unbequemes Rätsel abgetan. Das Schicksal des Glasmenschen fällt allerdings ebenso sarkastisch wie bedeutungsvoll aus. Dr. Lind, jener Notar, vor dem Jonathan vor dem Gang in den Tunnel den behördlich vorgeschriebenen Verzicht auf alle seine Rechte als Mensch zu Protokoll gegeben hat, macht ihm einen seltsamen Vorschlag: „Seit vier Monaten werden Sie untersucht“, sagt er zu Jonathan,

die Öffentlichkeit hat das Interesse an Ihnen verloren. Bald wird die Wissenschaft das auch tun. Sie sind dann keine Sensation mehr, sondern bloß noch ein Rätsel, dazu noch ein unbequemes, das man aber im Unterschied zu den Raumschiffwracks der Aliens aus der Welt schaffen kann. Man wird sie töten, und wenn es nur darum geht zu prüfen, ob man das überhaupt kann. Es sei denn, ich kaufe Sie. Sie werden bei mir wohnen. [...] Ich werde Sie ausstellen, zusammen mit den Werken von Ihnen, die zu meiner Sammlung gehören. [...] Sie werden mein Eigentum sein [...], und ich werde die Hand über Sie halten. Sagen Sie ja, Sie haben keine andere Chance. (S. 64)

Jonathan Le Bon verdingt sich beim passionierten Kunstsammler Dr. Lind und wird zum Kunstwerk – zum Exponat Nr. 1 unter seinen eigenen Werken. Anscheinend bekommt ihn die Welt auch noch als verstörendes Wunder komplett in den Griff. Dennoch bleibt dieser Ausgang doppeldeutig. Als Computerkünstler hat er „dreidimensionale[] Installationen“ (S. 50) geschaffen, die, analog zu den Tunneln, nur in einer anderen, virtuellen Realität zugänglich waren. „An den Ort, wo die Kunstwerke wirklich stattfanden, gelangte man nur mit Suits, ölfilmdünnen Anzügen, die den ganzen Körper bedeckten und ihm, durch die Rechner gesteuert, jede nur denkbare Empfindung vermitteln konnten.“ (S. 50) Nur als erklärter „Nostalgiker“ (ebd.) hat sich der Künstler erlaubt, zusätzlich auch „materielle Abbilder“ (ebd.) seiner Werke herzustellen, eben die, von denen sich einige in der Sammlung von Dr. Lind befinden. Ein solches Abbild bietet jedoch nicht die Originalerfahrung, sodass es nicht unwesentlich ist, dass in der Kaufvereinbarung Jonathan sogar die Wiederaufnahme der künstlerischen Arbeit an den Rechnern des einflussreichen Notars in Aussicht gestellt wird. Die Hoffnung auf einen Neubeginn als Künstler ist aber zugleich eine Hoffnung für den Glasmenschen als Repräsentanten von Dimensionen, die nur über den Tunnel erreichbar sind. Wo sich digitale Alternativräume auftun, öffnen sich möglicherweise auch die physikalischen wieder. Denn die Welt der Kunst und die der Tunnel sind wesensverwandt. So lässt der Schlusssatz der Erzählung – er „ließ das Notizbuch, das er während seines Aufenthalts in der Akademie geführt hatte, auf dem Tisch in seiner Zelle zurück und fand das sehr passend“ (S. 65) – einiges offen. Möglicherweise handelt es sich nur um einen letzten, bekenntnishaften Gestus vor dem endgültigen Wechsel von Mensch zu Ding – eine dystopische Lösung. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass der Glasmensch als Zeuge eines physikalischen und als Produzent eines künstlerischen Jenseits gerade den Weg zur Unterwanderung der zwanghaften Ordnung der Welt diesseits antritt. Gleich den Raumschiffwracks, die am nächtlichen Horizont entgegen dem deklarierten Unwillen der Macht immer sichtbar bleiben, wird die Welt durch ihr Verdrängtes, den Ursprungs-ort ihrer Objekte – durch den Glasmenschen und dessen künstlerische Existenz – hinterfragt. Ein Dilemma, das den Novellenschluss vor dem endgültigen Umschlagen ins Negative rettet.

Das Auftauchen von rätselhaften Objekten und die dadurch ausgelöste Infragestellung der etablierten Ordnung ist das zentrale Thema auch in Herbert W. Frankes Roman *Transpluto* (1982). Die Insassen einer Raumfahrtmission, die über das Sonnensystem hinaus zum Sternbild Alpha Centauri führen sollte, sehen sich mit ungewöhnlichen Ereignissen konfrontiert. Weder die Berechnungen noch der Anblick des umgebenden Weltraums stimmen mit dem überein, was für die jahrzehntelange Reise kalkuliert wurde. Allen voran stößt

man unterwegs auf einen seltsamen, in „milchige[s], schattenlose[s] Licht“³⁶ getauchten Himmelskörper, der laut wissenschaftlicher Erkenntnisse weder da sein noch überhaupt existieren dürfte. Auf der Oberfläche des Himmelskörpers, der kein Planet ist und auch um keine Sonne kreist, erblicken sie eine Landschaft, die in eine Art schaumstoffartiges Material gehüllt ist, in „nachgiebige, flexible Massen, federleicht, porös, an Füll- und Isoliermaterialien erinnernd, wie man sie in manchen technischen Bereichen einsetzt“ (ebd.). Während die Crew Gefahr läuft, „de[n] Verlust physikalischer Regeln auch im Zerfall sozialer Ordnungen fort[zusetzen]“ (S. 133), geht man dem Rätsel immer mehr nach und holt schließlich von der Oberfläche einige der „vereinzelt darübergestreuten undefinierbaren Gebilde[]“ (S. 146) an Bord. Die Hüllen dieser „Kokons“ (ebd.) – man vergleicht sie auch mit „sauber verpackte[m] Spielzeug, das man den Kindern auf den Weihnachtstisch stellt“ (S. 147) – lassen sich mühelos schneiden und abziehen. Umso größer ist die Verwunderung, als aus dem ersten ‚Päckchen‘ eine „altmodische Kaffeemaschine“ (S. 151) von der Erde ans Tagelicht kommt und sich im weiteren Hergang – nach stellenweisem Verbrennen des schaumstoffartigen Materials auf der Oberfläche des Himmelskörpers – allerlei Überreste der menschlichen Zivilisation finden:

Einige waren nicht zu identifizieren, andere leicht zu erkennen: eine Dampflokomotive, ein Karussell, ein auf der Seite liegender Raddampfer, die in die Stücke gebrochene Statue einer Männergestalt, verschiedene Möbelstücke, einige recht alt, Reste eines Pfahlbaus, ein kunstvoll geschmiedetes Gittertor, ein Klavier, ein Datensichtgerät, ein Vogelkäfig ... Die meisten dieser Dinge waren beschädigt, von diesem oder jenem waren nur noch Fragmente übrig [...]. (S. 153)

Die Crew ist verblüfft, spekuliert über außerirdische Aktivitäten und verwirft sie wieder als wissenschaftlich schwer zu erweisende Option.³⁷ Die Expedition wird schließlich mit dem Argument, „daß wir hier unberechenbaren Einflüssen ausgesetzt sind“ (S. 157), abgebrochen, bzw. die weitere Handlung auf den wiederholten Versuch einer kleinen Gruppe von Widerständlern gebaut, die das Rätsel dennoch lösen wollen. Mit ihnen gehen noch ungewöhnlichere Dinge vor, die den „Umsturz in unserem Weltbild“ (S. 173) nur bekräftigen. Letztendlich bestätigt der seltsame Himmelskörper die Annahme, dass im

³⁶ Franke, Herbert W.: *Transpluto. Science-fiction-Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982 (=Phantastische Bibliothek 81), S. 130. Seitenzahlen im Weiteren im Fließtext.

³⁷ „Es müssen schon Menschen hiergewesen sein! | ‚Es war noch niemand hier! Es gab noch keine Expedition über das Sonnensystem hinaus.‘ [...] ‚Außerirdische Intelligenzen, Beutestücke von der Erde, säuberlich verpackt?‘ [...] ‚Es gab keine außerirdischen Besucher – das ist doch erwiesen! | ‚Gibt es überhaupt andersdenkende Wesen außer uns?‘“ S. 151f.

Universum andere physikalische Gesetze herrschen als im vertrauten Sonnensystem, und überbietet sie sogar. Der Planet, der keiner ist, erweist sich als eine „Schleuse“ (S. 179), eine „Krümmung in der vierten Dimension“ (S. 178) beherbergend, die die Aufhebung geläufiger Zeit- und Raumvorstellungen und sogar „den Übergang von einem primitiven Anfangszustand in eine Art höherer Existenz“ (S. 179) ermöglicht.³⁸

Für den vorliegenden Zusammenhang ist vor allem interessant, wie die genannten, in weißes Material gehüllten Objekte erklärt werden. Nur einmal kommen die Figuren auf sie zurück und tun sie als mögliche „Studienobjekte“ (S.178) fremder Intelligenz ab:

Man hat sie aus Katastrophengebieten, Erdbeben, Vulkanausbrüchen, Großfeuern gerettet und hierhergebracht. Sie sind säuberlich verpackt, und sie stehen auf einem Untergrund, der zusätzliche Sicherheit gegen Beschädigungen aufweist: eine dicke Schaumstoffschicht. Versucht man einmal den kleinlichen menschlichen Standpunkt zu verlassen, dann hört sich das doch plausibel an. (S. 178–179)

Allerdings widerspricht gerade die Plausibilität dieser Erklärung dem zum Schluss erzielten kosmischen Maßstab. Von wem und auf welche Art auch immer ausgerechnet schadhafte Objekte gesammelt worden seien, die Anhäufung dieser Reliquien scheint just „den kleinlichen menschlichen Standpunkt“ aufzuwerten: „Die menschliche Entwicklung, eine Art Experimentalablauf! Der Gedanke ist nicht angenehm, für manche vielleicht unerträglich“ (S. 179), kommentiert eine der Figuren die Reaktionen. Darüber hinaus stellt sich die Frage, warum gerade ein galaktisches Durchgangstor mit zivilisatorischem ‚Müll‘ bedeckt ist. Denn im Prinzip sollte es nicht auf die Artefakte ankommen, sondern vielmehr auf die Menschen, die als wiedergeborene intelligente galaktische Wesen eingeladen werden, durch das Tor zu gehen. Insofern kann die Tatsache, dass die genannten Objekte schadhafte und nicht mehr zu gebrauchen sind, als Symbol der Irrelevanz verstanden werden. Die technischen Gegenstände sind nur da, um von der Menschheit als solche erkannt und auf dem Weg zu höherer Entwicklung liegen gelassen zu werden. Dennoch bilden die Entdeckung und die Freilegung der Objekte den Höhepunkt der Handlung. Auch bieten sie als Überreste der „menschlichen Entwicklung“ (S. 179) Anlass für die Diskussion. Es ist eine Besonderheit des Romans, dass die Lösung von Rätseln immer nur figural ausgehandelt wird und die Spekulationen bis auf die Schlusszene – die wiederum offene Fragen hinterlässt – kontroverse Erklärungsversuche bleiben. Wie die Schleuse – ein ganzer Himmelskörper

³⁸ Zur weiteren Analyse des Romans vgl. Hárs, Endre: Wie erzählt man im kosmischen Maßstab? Science-Fiction und extraterrestrische Wende. Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2023 (in Druck).

– materiell ebenso gründlich beschrieben wie abstrakt-liminal gedeutet wird – man muss sich durch ein regelrechtes Höhlensystem schlagen, um die Schwelle zu erreichen –, bewahren die in Augenschein genommenen Überreste der menschlichen Zivilisation ihre diskrete Objekthaftigkeit. In dieser Eigenschaft konterkarieren sie die weitgreifenden Konzepte des neuen Weltalls. Sie sind in doppeltem Sinne da, wo sie nicht sein sollten: diegetisch und symbolisch. Sie verdeutlichen, dass die hier formulierten Ideen nach wie vor in einem soliden Rahmen stehen und selbst als Hinterfragung vorherrschender wissenschaftlicher Konzepte auf ebendieses Weltbild bezogen bleiben. Somit kommt auch Frankes Roman den Erwartungen der Extro-Science-Fiction entgegen. Die fiktive Welt von *Transpluto* beschäftigt ihre Figuren durch und durch mit einem Sachbewusstsein und meidet das Abschweifen in pure Metaphysik.

Die als Beispiele angeführten drei literarischen Werke weisen trotz ihrer Unterschiede die Gemeinsamkeit auf, dass sie Objekte – rätselhafte Gegenstände, an die sich tiefgreifende Fragen knüpfen – in den Mittelpunkt stellen. In keinem der drei Fälle geht es dabei lediglich um eine diegetische Funktion. Puls Ibmers „Herz“ erscheint als emotional hoch aufgeladenes Symbol der menschlichen Existenz, der Glasmensch Jonathan Le Bon avanciert zur Figur des künstlerischen Widerstands, zum Vertreter des mit der physikalischen Weltordnung korrespondierenden ästhetischen Anspruchs. Frankes verlorene und wiedergefundene Objekte markieren schließlich nichts weniger als die Grenzen der menschlichen Erkenntnis. In allen drei Fällen ist darüber hinaus relevant, dass im Zusammenhang der genannten Objekte nicht alle Fragen geklärt werden. Dadurch, dass die Herkunft, die Existenz, die Funktion der Artefakte figural umstritten sind oder sinngemäß uneindeutig bleiben, ermöglichen sie die für die Extro-Science-Fiction reklamierte Differenzierung. Das Fehlen von klaren Lösungen verleiht ihnen einen starken motivischen Wert. Allen drei Werken ist schließlich auch das anamnetische Moment gemeinsam. Das Herz dürfte die Menschheit mit ihrer eigenen Katastrophe konfrontieren. Die schaumbedeckten Objekte des geheimnisvollen transplutonischen Himmelskörpers stehen im Dienste der kompletten Revision der menschlichen Geschichte, und die Transparenz des Glasmenschen lässt sich als symbolische Aufforderung zur Selbsterkenntnis bewerten. In allen drei Fällen werden bestehende Ordnungen gestört, ohne ins Kompensatorische der Abenteuer-Science-Fiction auszuweichen. Die Lösung muss im Bestehenden gefunden werden, und ihr Ausbleiben hat Signalwert. Die eingangs besprochenen Anforderungen an die erkenntnisorientierte Science-Fiction sind damit erfüllt. Und wie viele weitere Objekte dieser Art warten noch im Dunkel der Sternennacht auf ihre Leserinnen und Leser!

ZAUBERSPIEGEL UND SPIEGELZAUBER: PHYSIKALISCHE, POETISCHE UND PSYCHOANALYTISCHE DARSTELLUNGEN DES SPIEGELS



HENRIETT LINDNER

Mirrors have always been connected with a mythical dimension and symbolic cognitive value; archetypes and taboos attached to its symbolism. Maintaining the historical view of the mirror as an object, we attempt to follow how its significance from the concrete-physical to the symbolic-psychoanalytical was changed in the period from the late Enlightenment to early psychoanalytical theory. We aim to show how mirroring as a physical phenomenon was linked back to magic after forced enlightened theories of disenchantment. This way it was also degraded and marketed as an object of entertainment in the popular culture of swindlers of the late Enlightenment and found its way into the poetics of the Goethe era, for example of Schiller, Jean Paul and E.T.A. Hoffmann. Finally, we can observe how epistemological doubts, this scepticism against reality planted by optical effects in human thought, influence the concept of the unconscious in the theory of the Hungarian ethnologist and psychoanalysts Géza Róheim.

Optische Instrumente kommen in der frühen Neuzeit in Mode und konfrontieren die Menschheit mit dem Problem der Sichtbarkeit und damit der Erkennbarkeit der Welt. Diese „Ohnmacht der Wahrheit“ bedeutet, das Auge sei „nicht mehr das verlässliche Organ aristotelischer Welterschließung, auch das, was das Auge sieht, ist Wahrheit ebenso wie Täuschung, das Sehen hat seine naturwüchsige Evidenz verloren.“¹ Dies gilt sowohl für Errungenschaften neuzeitlicher technischer Entwicklungen wie Fernrohr und Mikroskop als auch für den Spiegel, das wahrscheinlich älteste optische Instrument menschlicher Kultur. Das Gefühl, „Jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Wort“ (Kor. 13.12) zu sehen, verstärkt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die Technisierung des Sehens hervorgebrachte neuzeitliche Erkenntnis, dass das Gesehene grundsätzlich medial erzeugt und konstruiert ist. Ich möchte

¹ Vogl, Joseph: Medien-Werden. Galileis Fernrohr. In: Engell, Lorenz / Vogl, Joseph (Hrsg.): Mediale Historiographien. Weimar: Bauhaus Verlag, 2001, S. 115-123, hier S. 116. Vgl. Blumenberg, Hans: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«. In: Ders.: Galileo Galilei. Side-reus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, S. 7-75.

meinen Beitrag im Schnittpunkt der Kulturgeschichte um 1800 und Medialität der Wahrnehmung ansetzen und möchte im Folgenden den Spiegel zunächst als physikalisches Ding und beliebtes Mittel populärer Taschenkunsttricks, weiter als literarische Erzählstrategie und schließlich in der Folklore wurzeln – des Modell der Psychoanalyse darstellen. Fokussiert wird dabei auf eine Zeitspanne von der Spätaufklärung und literarischer Romantik bis in die frühe Theoriebildung der Psychoanalyse. Bei letzterem soll unser Augenmerk auf die folkloristisch-ethnopschoanalytischen Ausführungen des ungarischen Ethnographen Géza Róheim gesetzt werden, einerseits weil seine Arbeiten zum Spiegel – im Gegensatz zu Jacques Lacans Begriff des Spiegelstadiums – für die Forschung weniger bekannt ist, andererseits weil er, während er Freuds Narzissmustheorie weiterdenkend für die Subjektkonzeption des 20. Jahrhunderts wichtige Zusammenhänge darstellt, den Spiegel stets in seiner Dinglichkeit von Augen hält.

Ob Spiegel in Darstellungen von physikalischen Tricks oder in der Literatur der Goethezeit oder in der psychoanalytischen Theorie des frühen 20. Jahrhunderts erscheinen, so die Ausgangshypothese des vorliegenden Beitrags, ist bei der ‚stückweisen Erkenntnis‘ durch den Spiegel stets eine weitere Mitspielerin zu erkennen: die menschliche Einbildungskraft.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die durch die Entwicklung der Optik ausgelöste Wahrnehmungsskepsis durch skandalöse Vorstellungen im Dienst allgemeiner Schaulust auch noch weiter verschärft. Durch das Auftreten legendärer Persönlichkeiten, wie Alessandro Cagliostro oder Franz Anton Mesmer, Geisterbeschwörer wie Johann Joseph Gaßner oder Jacob Philadelphia sowie durch Gerüchte von geheimen Gesellschaften wird das Interesse für Geisterseherei, Schlafwandeln, Wunderheilung, Somnambulie, Magie oder Scharlatanerie geradezu verschärft. Es scheint, als ob die „Entmythisierung der Welt“² doch nicht ohne Rückbleibsel an Wunderglauben vollzogen worden wäre: Zauberei kehrte erneut in der Unterhaltungspraxis der Schaubuden wieder. Die der Aufklärung verpflichteten deutschen Verlage gaben daher ganze Reihen populärer Lehr- und Informationsbücher darüber heraus, wie ein aufgeklärter Bildungsbürger sich zu diesen Phänomenen zu verhalten habe. Die Autoren solcher aufklärerischen Magiebücher sind in allen Fällen überzeugt, »daß die Zauberey zu allen Zeiten nichts anders als eine Art von Experimentalphysik gewesen ist.«³ und versuchen, ihre Leser durch naturwissenschaftliche Erklärung von der aufklärerischen Prämisse zu überzeugen:

² Adorno, Theodor / Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. 16. Ausgabe, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.

³ Funk, Christlieb Benedikt: Natürliche Magie oder Erklärung verschiedener Wahrsager- und Natürlicher Zauberkünste. Berlin: Friedrich Nicolai, 1783, S. V.

Wenn man alle Zaubergeschichten unparteiisch untersucht, so wird man durchgängig finden, daß es entweder eine natürliche Magie, oder ein Betrug gewesen, oder die ganze Sache ist wohl erdichtet. dass die ganze Sache, wenn man sie unparteiisch untersucht, entweder natürlich, oder betrug oder gar erdichtet sey.⁴

Der ersten, Guyots aus dem Französischen übersetzten *Sammlung von neuen Kunststücken, zum Vergnügen* (1772)⁵ folgen Sammlungen deutschsprachiger Autoren, die populärsten waren Funks *Natürliche Magie oder Erklärung verschiedener Wahrsager und natürlicher Zauberkünste* (1781) die neue, verbesserte Auflage seiner *Onomatologia Curiosa Artificiosa et Magica oder ganz natürliches Zauber-Lexikon* (Erstausgabe 1759, hier 1798)⁶ sowie die seit 1779 von Nicolai herausgegebenen Bände von Johann Christian Wieglebs *Unterricht in der natürlichen Magie, oder zu allerhand belustigenden und nützlichen Kunststücken*⁷, von den Zeitgenossen als *Wieglebs Magie* genannt. Es handelt sich um sehr populäre, mehrere Ausgaben erlebende Bücher, die alle nach ähnlichen Mustern aufgebaut sind. Sie beschreiben Tricks, Spiele, Experimente, „wodurch unwissend und Abergläubige dergestalt in Verwunderung gesetzt werden können, dass sie glauben müssen, es könne ohne Hülfe der Geister gar nicht geschehen,“⁸ und erklären die physikalischen Hintergründe dieser Tricks.⁹ Damit verfolgten sie das Ziel, Scharlatanerie und die auf Jahrmärkten in Schaubuden gezeigten täuschenden Zauberkünste – die „vom Pöbel geglaubt, von Betrügnern gebraucht, und von den Weisen verachtet“¹⁰ sind – durch Aufklärung des Zielpublikums zu entmachten. Neben mechanischen, magnetischen, chemischen und mit Geldmünzen ausgeführten Kunststücken, sowie Kartentricks wird in der Sammlung eine Reihe von optischen Kunststücken dargestellt, die

⁴ Eberhard, Johann Peter: Abhandlung von der Magie. In: Wiegleb, Johann Christian (Hg.): Die natürliche Magie, aus allerhand belustigenden Kunststücken bestehend. Zusammengetragen von Johann Christian Wiegleb. Bd. 1. Berlin: Friedrich Nicolai, 1779, S. 3–48, hier S. 29.

⁵ [Guyot, Edme-Gilles]: Neue physikalische und mathematische Belustigungen, oder, Sammlung von neuen Kunststücken zum Vergnügen; mit Magnete, mit den Zahlen, aus der Optik sowohl, als aus der Chymie; nebst den Ursachen derselben, ihren Wirkungen und den dazu erforderlichen Instrumenten. Aus dem Französischen des Herrn Guyot, Bde. 1–7, Augsburg: Klett, 1772–1777.

⁶ Vgl. Wiegleb, Johann Christian: *Onomatologia Curiosa Artificiosa et Magica* oder ganz natürliches Zauber-Lexikon, in welchem vieles natürliche und Angenehme aus der Naturgeschichte, Naturlehre und der natürlichen Magie nach alphabetischer Ordnung vorgetragen werden. Wien: Schönfeldsche Niederlagen, 1798.

⁷ Wiegleb, Johann Christian / Rosenthal, Gottfried Erich (Hrsg.): Die natürliche Magie, aus allerhand belustigenden Kunststücken bestehend. Erstlich zusammengetragen von Johann Christian Wiegleb [Bd. 1–10], fortgesetzt von Gottfried Erich Rosenthal [Bd. 11–20]. 20 Bde. Berlin: Friedrich Nicolai, 1779–1805.

⁸ Eberhard, Magie, S. 9.

⁹ Vgl. Bergengruen, Maximilian: »Heißbrennende Hohlspiegel«. Wie Jean Paul durch die optische Magie seine Poetik sichtbar werden lässt. In: Lange, Thomas / Neumeyer, Harald (Hrsg.): Kunst und Wissenschaft um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 19–38, hier S. 19.

¹⁰ Eberhard, Magie, S. 3.

teils mit neuzeitlichen technischen Errungenschaften wie Fernrohr und *Laterna magica*, teils mit Hilfe von einfachen Spiegeln oder von komplizierteren optischen Mitteln wie Dunkelkammern und Linsen vorgeführt werden. Besonders wird dabei ein Trick mit dem Zauberspiegel hervorgehoben, „in welchem die Leute sich selbst in seltsamen Gestalten, auch wohl ihr künftiges Schicksal zu sehen glauben.“¹¹ Es wird im Text und in angehängten Zeichnungen detailliert und genau erklärt, wie dieser und andere Zauberspiegel, ein Zauberpalast, optische Kästchen mit schief liegendem Spiegel, ein „magisches Perspektiv, womit man die Objecte auch durchundurchsichtige Körper zu erblicken scheint“, eine „Camera obscura“ oder eine „Zauberlaterne“ anzufertigen sind. Somit glaubt man, die trügerischen Tricks hinter den Kunststücken der Illusionisten aufzudecken, die Betrüger bloßzustellen und das potenzielle Publikum zu ermutigen, nicht immer den eigenen Augen zu trauen und physische Wirklichkeit vom Scheinbaren zu unterscheiden.

Bücher über die natürliche Magie, die darin geschilderten Tricks und die aufklärerisch dominierte Philosophie hinter derselben spielen in der Literatur der Goethezeit eine konstitutive Rolle und führten sogar in dieser ein „geisterhaftes Nachleben“¹² Magnetiseur und Scharlatane, Straßen- und Kleinkünstler, Freimaurer und Rosenkreuzer, Geheimgesellschaften, Illuminaten sowie Teufels- und Todesbeschwörer sind um 1800 literarische Themen und Optische, elektrische und magische Erscheinungen stehen Modell für Poetologien. Jean Pauls kurze Reflexion „Über die natürliche Magie der Einbildungskraft“ deutet explizit auf diese Literarisierung der natürlichen Magie, in der bereits durch die Titelgebung sowohl Kontinuitäten als auch Verschiebungen deutlich werden:

Die Anführung der natürlichen Magie musste beim Leser die Assoziation an einen technisch instrumentierten Sinnenzauber wecken, der hier [...] mit den Mitteln der Einbildungskraft oder Phantasie generiert wurde.¹³

Diese Parallelstellung erscheint in Schillers Theatertheorie, wenn er die Funktionsweise der Bühne mit einem Hohlspiegel vergleicht:

Ohnmächtig, gleich den Schatten in einem Hohlspiegel, wandeln die Schrecken ihres [der kühnen Verbrecher] Jahrhunderts vor unsern Augen vorbei, und mit wollüstigem Entsetzen verfluchen wir ihr Gedächtniß. [...] So gewiß sichtbare Dar-

¹¹ Ebd., S. 9

¹² Gronemeyer, Nicole: *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der frühen Neuzeit*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 199.

¹³ Gronemeyer, *Optische Magie*, S. 203.

stellung mächtiger wirkt, als todter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze.¹⁴

Im besonderen Spiegelungseffekt des *Hohlspiegels* entsteht bei günstiger Stellung des gespiegelten Gegenstandes vor dem Brennpunkt ein auf dem Kopf stehendes reelles Bild, das man auf einem Projektionsschirm auffangen kann und das sich dadurch von allen anderen lediglich virtuellen Spiegelbildern unterscheidet. Es vereint Reflexion und Projektion, zwei optisch-physikalische Phänomene, die heute zwei wichtige Metapher psychologischer Modelle der Selbsterkenntnis darstellen, bei Schiller stellen sie Funktionsweisen der Schaubühne dar.

Schillers Hohlspiegelvergleich aus dem Jahr 1784 ist in einem Jahrzehnt geschrieben worden, in dem, parallel zur Verbreitung der Magiebücher, sich die Einstellung zur *magia naturalis* zu ändern beginnt. Durch Menge von öffentlichen Vorführungen mit *Camera obscura*, *laterna magica* und Zauberspiegeln gewöhnen sich die Zuschauer an die Illusion, die Illusion wird zum populären Kulturgut und verliert als beängstigendes Zauberphänomen an Kraft und Spektakularität, während sie zunehmend als Medium wahrgenommen genüsslich empfunden werden.¹⁵ Optische Zauberkünste und Illusionen formen so die moderne Unterhaltungskultur bis in die Zeit der Erscheinung des Films. Bergengruen fasst so zusammen:

Der gleiche Grund, der die *Magia naturalis* für die Wissenschaft uninteressant macht, macht sie für die Kunst interessant. Das Ende der natürlichen Magie als Wissenschaft wird durch einen Übergang in der Rezeptionskultur gekennzeichnet: Der rekonstruierte Umgang mit den Projektionen durch Hohlspiegel und *Laterna magica* markiert [...], den Übergang von der Re-Präsentation zur Repräsentation, von dem Glauben, dass das, was erscheint, anwesend ist, zum Wissen, dass die Erscheinung eine Darstellung von etwas ist.¹⁶

Die bekanntesten Dichter, die die *magia naturalis* in ihr literarisches Schreiben einfließen lassen, und damit das „geisterhafte Nachleben“¹⁷ sichern, sind Jean Paul und E.T.A. Hoffmann. Beide kennen Wieglebs *Magie*,¹⁸ und darin Eber-

¹⁴ Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? [Gedruckt später unter dem Titel: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet]. In: Ders.: Sämtliche Werke, Hg. Fricke, Gerhard / Göpfert, Herbert G. / Stubenrauch, Herbert. Band 5, 3. Auflage, München: Hanser, 1962, S. 818–832, hier S. 823.

¹⁵ Vgl. Bergengruen, Heißbrennende Hohlspiegel, S. 25.

¹⁶ Ebd., S. 25.

¹⁷ s. Anm. 12.

¹⁸ Bergengruen, Heißbrennende Hohlspiegel, 27, vgl. Lindner, Henriett: Schnöde Kunststücke gefallener Geister, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 66.

hards Urteil über das Wunderbare: Übersinnliches werde nur als Illusion und Täuschung konstruiert. Sie äußern sich zu dieser Unterhaltungspraxis distanziert. Jean Paul lehnt im Bezug auf das Wunderbare der poetologische Instrumentalisierung der *magia naturalis* definitiv ab, indem er in der *Vorschule der Ästhetik* über die Aufklärung des literarisch Wunderbaren durch Wieglebs Magie schreibt: „Ein Taschenspieler ist kein Dichter, ja sogar jener selber ist nur so lange etwas wert und poetisch, als er seine Wunder noch nicht durch Auflösung getötet hat; kein Mensch wird erklärten Kunststücken zuschauen.“¹⁹ Auch in E.T.A. Hoffmanns Märchen *Klein Zaches* ist diese Distanznahme sichtbar. Hier wird der Zauberer Prosper Alpanus vom rationalistisch eingestellten Studenten für seine „hübschen Kunststückchen“ verpötte, über die jener zu gebieten vorgibt, er habe sie „aus Wieglebs ‚Magie‘ wohl oder sonst!“²⁰

Optische Instrumente und die durch sie markierte Wahrnehmungszweifel – seit der *magia naturalis* geradezu willkommen oder sogar obligatorisch für die literarische Fantastik – werden in Hoffmanns Erzählungen zu zentralen Motiven der erzählten Geschichten, so auch der Spiegel. Im Nachtstück *Das öde Haus* stehen die Wahrnehmung der Wirklichkeit durch den Spiegel und die Täuschung sowie die dadurch entstehenden mentalen Probleme des Protagonisten im Mittelpunkt der Geschichte. In der Erzählung *Abenteuer der Sylvester-Nacht*, einem literarischen Antwortstück auf Chamisso's *Peter Schlemihl*, verliert der Protagonist sein Spiegelbild. In dieser absurden Geschichte wird der Protagonist von seinem Spiegelbild, oder wie es in dem Text steht, sein „leibliches Ich“ vom „schimmernden Traum-Ich“ getrennt wird. Der Spiegel, wie auch andere optische Instrumente bei Hoffmann, erscheint „als Metapher für die Tätigkeit der Einbildungskraft oder vielmehr für die Gefahr, sich deren Produkten allzu unkritisch hinzugeben.“²¹

Aus der Kritik des instrumentellen Sehens in Hoffmanns Texten – hier können neben Spiegeln noch Fernrohre, das Mikroskop, oder Kaleidoskop im

¹⁹ Paul, Jean: *Vorschule der Ästhetik. Nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*. In: Ders.: *Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hg. von Helmut Pfotenhauer u. Barbara Hunfeld. Bd. V, I. Erste Abtheilung. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 46., vgl. Bergengruen: *Heissbrennende Hohlspiegel*, S. 27.

²⁰ „Halten Sie‘ erwiderte Prosper Alpanus, indem er stärker und herzlicher lachte, als man es ihm nach seinem ganzen Wesen wohl zutrauen konnte, ‚halten Sie das, wie Sie wollen. Aber – bin ich gleich nicht eben ein Zauberer, so gebiete ich doch über hübsche Kunststückchen.‘ ‘Aus Wieglebs Magie wohl oder sonst!’ – rief Fabian. ‘Nun da finden Sie an unserm Professor Mosch Terpin Ihren Meister und dürfen sich mit ihm nicht vergleichen, denn der ehrliche Mann zeigt uns immer, daß alles natürlich zugeht und umgibt sich gar nicht mit solcher geheimnisvoller Wirtschaft, als Sie, mein Herr Doktor. – Nun, ich empfehle mich Ihnen gehorsamt!’“ Hoffmann, E. T. A.: *Klein Zaches genannt Zinnober. Ein Märchen*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Wulf Segebrecht u. a. Bd. 3. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, S. 531–649, hier S. 595.

²¹ Gess, Nicola: *Die Optik des Wunderbaren. Prisma, Fernrohr und Spiegel als Metaphern poetologischer Selbstreflexion*. In: Ochsner, Beate / Stock, Robert (Hrsg.): *senseAbility – mediale Praktiken des Sehens und Hörens*. Bielefeld: transcript, 2016, S. 19–44, hier S. 35.

Spiel²² sein – ist eine Verschiebung vom Optischen, Physikalischen ins Psychologische abzulesen, d. h. „im Fokus des Interesses stehen hier nicht mehr Aussagen über das Objekt, sondern das wahrnehmende Subjekt, das ein für sich wahres Wunderbares produziert.“²³ Somit können die Erzählungen wie *Das öde Haus*, *Der Sandmann* oder *Abenteuer der Sylvester-Nacht* für Hoffmanns Poetologie des Wunderbaren stehen, die einerseits vehement wie kaum eine andere auf optische Instrumente rekurriert, bei der andererseits schließlich doch nicht die naturwissenschaftliche Erkenntnis, sondern die Psychologie entscheidend ist.²⁴ Wie Stadler betont, die literarische Einsetzung optischer Instrumente, so auch des Spiegels bleibt bei Hoffmann stets selbstbezogen, vorzüglich als „Selbstreflexion und Selbstkritik romantischer Poesie, und damit ... [Hoffmanns] eigener poetischen Praxis“.²⁵

E.T.A. Hoffmann erklärt seine optische Poetik vielleicht nirgendwo so deutlich wie in der Einleitung der Elixire des Teufels, und zwar durch Camera obscura. Die Einleitung des Buches lädt den Leser zur Begleitung des Protagonisten „durch die bunte-bunteste Welt zu ziehen“ und sich „an den mannigfachen Bildern der Camera obscura“, die einem sich auftun, zu ergötzen.²⁶

Die hier erwähnte Camera Obscura oder Dunkelkammer, später auch Lochkamera bezeichnet ursprünglich einen abgedunkelten Raum mit einem Loch in der Wand, durch das das einfallende Licht ein auf dem Kopf stehendes Abbild der Außenwelt auf die gegenüberliegende Wand projiziert.²⁷ Der deutsche Optiker Johann Zahn entwickelte die Idee weiter und konstruierte eine transportable Camera Obscura, in die er im Inneren der Camera einen Spiegel im 45°-Winkel anbrachte, der das Bild nach oben auf eine Mattscheibe projizierte. In E. T. A. Hoffmanns Text ist vermutlich dieser kleine, auch im achten Band der Wiegleschen *Magie* mehrfach abgebildete sogenannte Guckkasten gemeint.²⁸ Es wird aus der Vorrede des fiktiven Herausgebers auch deutlich, wie die Poetik des Romans explizit nach diesem optischen Gerät modelliert und entwickelt wird und welches Leseerlebnis dadurch erstehen soll:

Es kann auch kommen, dass das gestaltlos scheinende, sowie du schärfer es ins Auge fassst, sich bald deutlich und rund darstellt. [...] als könne das, was wir insgemein

²² Heydenreich, Aura: Optik/Optische Geräte um 1800. In: Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2015, S. 299–303.

²³ Gess, Optik des Wunderbaren, S. 34

²⁴ Ebd., S. 34.

²⁵ Stadler, Ulrich: Der technisierte Blick, Optische Instrumente und der Status der Literatur. Ein kulturhistorisches Museum. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003, S. 169.

²⁶ E. T. A. Hoffmann: Die Elixire des Teufels. In: Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Hg. von Wulf Segebrecht u. a. Bd. 2/2. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1988, S. 12.

²⁷ Vgl. Simonyi, Károly: A fizika kultúrtörténete. Budapest: Gondolat, 1986, S. 135, 151.

²⁸ Vgl. Wiegles, Natürliche Magie. Bd. 8., Tab. VII.

Traum und Einbildung nennen, wohl die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht, es festknüpfend in allen seinen Bedingungen, als sei der aber für verloren zu achten, der mit jener Erkenntnis die Kraft gewonnen glaubt, jenen Faden zu zerreißen und es aufzunehmen mit der dunklen Macht, die über uns gebietet.²⁹

Die Bilder der Camera obscura, ähnlich wie die Erscheinungen der Laterna magica bewirken, dass man sich „der Illusion einer Geistererscheinung hingeben und gleichzeitig wissen kann, dass es sich ‚lediglich‘ um eine Darstellung handelt.“³⁰ Diese Kombination als Illusion und Illusionsbruch ist es, wodurch die medialen Effekte der Spiegelprojektionen die Repräsentationsfähigkeiten der Künste modellieren können, weil sie eine Darstellung auf zwei Ebenen ermöglichen: einer sinnlichen und einer philosophischen.³¹

Über die philosophische Lesart hinaus gibt es, geknüpft an die wirklichkeitstiftende Kraft der Einbildung in Hoffmanns Geschichten, auch eine psychologische Problemstellung: Wie Stadler betont, es gibt im 19. Jahrhundert kaum einen anderen deutschsprachigen Autor, in dessen Erzählungen nur annähernd so viel vom Sehen und von den Veränderungsmöglichkeiten des Blicks durch optische Instrumente wie auch den Spiegel die Rede ist. Und es gibt auch kaum einen, „dessen Erzählungen einen vergleichbar tiefen und genauen Blick in die Abgründe der menschlichen Psyche ermöglichen.“³² Optische Täuschung und die Erkundung der menschlichen Psyche hängen zusammen: Hoffmann nimmt die optischen Effekte der Reflexion und der Projektion und wandelt sie um in eine Poetik und mehr noch, in eine Psychologie der Illusion.

Hundert Jahre nach Hoffmann wird der Zauber des Spiegels erneut aufgegriffen und psychologisch auf ihre Wirkungsweise untersucht. Géza Róheim veröffentlicht 1917 in der Zeitschrift *Imago* in deutscher Sprache eine interdisziplinär ausgerichtete Studie mit dem Titel *Spiegelzauber*³³ und 1919 unter demselben Titel eine weitere, erweiterte Studie³⁴, diesmal als selbständigen Band der Internationalen Psychoanalytischen Bibliothek. In diesen stellt der Ethnologe und Psychoanalytiker Róheim³⁵ den psychologischen Stellenwert der Spiegelschau bei den primitiven wie bei zivilisierten Völkern dar. Er geht

²⁹ Hoffmann, Elixire des Teufels, S. 12.

³⁰ Bergengruen, Heißbrennende Hohlspiegel, S. 26.

³¹ vgl. Ebd., S. 26.

³² Stadler, Der technisierte Blick, 169.

³³ Róheim, Géza: Spiegelzauber. In: *Imago*, Bd. 5, Heft 2, 1917–1919, S. 63–120.

³⁴ Róheim, Géza: Spiegelzauber. Internationale Psychoanalytische Bibliothek Nr. 6. Leipzig, Wien: Internationaler Psychoanalytischer, 1919.

³⁵ Zu seinem wissenschaftlichen Werdegang s. u.a. Verebélyi, Kincső: Róheim Géza. Budapest: Akadémiai, 1990. Harmat, Pál: Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis. A budapesti mélylélektani iskola története, 1908–1983. Bern: Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1986, S. 235–239, und Indries, Krisztián: Ajase herceg, a megbékélt Oidipusz. A pszichoanalízis recepciója a Felkelő Nap országában, Dissertation (PhD), Pécs, 2015, S. 39–48.

hier erstens der Frage nach, warum der Spiegel in allen Kulturen mit Aberglauben und ritualen Gebräuchen verbunden ist, und zweitens untersucht er die Konnotation der Spiegelsymbolik mit Tabus und Verboten sowie deren Gründe im menschlichen Unbewussten. Er knüpft sich bei der Untersuchung an Freuds Dreistufentheorie der Libidoentwicklung³⁶ an und stellt die These auf, der Spiegel nehme in der zweiten Phase, der Personifizierung der Ichlibido im Bild, genannt auch Narzissmus, eine Schlüsselrolle ein. Seine komparatistische Methode basiert auf einer enormen Menge von völkerkundlichen Beispielen aus fünf Kontinenten, die er nur zum Teil aus der ethnologischen Forschungsliteratur seiner Zeit, zu einem großen Teil aus eigener Erkundung nimmt. Japanische, europäische und australische Traditionen und Darstellungen stehen hier neben kulturellen Besonderheiten verschiedener Indianerstämme und sollen die Ähnlichkeit archetypischer Grundmotive des Symbolkomplexes und somit ihre Konnotation mit dem allzu menschlichen Unbewussten, in erster Linie Freud'scher Prägung demonstrieren. Im Hintergrund seiner Untersuchungen steht die völkerpsychologische Annahme, dass sich in historischen Dimensionen der Entwicklungen einzelner Kulturen die gleichen sexualpsychologischen Prozesse nachweisen lassen wie in der Persönlichkeitsentwicklung des Einzelnen.³⁷

Der psychologische Erkenntniswert der Spiegelsymbolik äußere sich, so Róheims Ausgangshypothese, unter anderem bei Kindern, bei Sehern, Priestern und Hexen, sowie Königen und Herrschern. Nach einer ausführlichen Darstellung der Spiegelmotivik kommt er – trotz der Komplexität seines Beweismaterials – auf nur einige einsehbare Schlussfolgerungen: Spiegel hätten bei Erwachsenen stets das Stadium der infantilen Schaulust und des Narzissmus bewahrt, so sei das Spiegelbild auch eine Objektivation des Infantilen im Seelenleben der Erwachsenen, eine Wiederkehr des Verdrängten zu betrachten, umso schauerlicher, da das Spiegelbild sich als „zweites Ich in fremder Hand“³⁸ darstelle. Róheim breitet die Deutung der Spiegelsymbolik auf eine Reihe von spiegelnden Dingen aus, natürlichen, wie Wasseroberflächen und Kristallen und künstlichen, wie mit Spiegeln angefertigten Guckkasten, wobei sich die Schlussfolgerungen bei allen Beispielen reimen.

Róheim beobachtet, ordnet und synthetisiert, und kommt dabei zu einer weiteren wesentlichen Schlussfolgerung, dass nämlich Spiegel und Spiegelungen in all ihren Varietäten stets den archaischen Charakter der Ambivalenz beibehalten. Ob bei vorzivilisierten Völkern oder in der europäischen Zivilisation, an jeden Spiegel haften unbewusste Wünsche und Besorgnisse, deren Objektivierung nur in der Form magischer Qualitäten erfolge.³⁹ Es entsteht eine

³⁶ Róheim, Spiegelzauber, 1917, S. 63.

³⁷ Vgl. Verebélyi, Róheim, S. 148–151.

³⁸ Róheim, Spiegelzauber, 1917, S. 66.

³⁹ Róheim, Spiegelzauber, 1919, S. 61.

unmittelbare Verbindung zwischen dem Magischen und dem Unbewussten, und, wie Róheim bemerkt, die Spiegelschau bringe „offenbar infolge der suggestiven Wirkung des Prestiges des magischen Gegenstandes und des Sehers, gerade die am stärksten verdrängten Vorstellungen auf die Oberfläche.“⁴⁰ „Natürlich nur trübe und verschwommen, sodaß die Einbildungskraft dann was immer daraus heraussehen kann.“⁴¹

Bei allen historischen, folkloristischen und mythologischen Beispielen des Spiegels setzt Róheim ungenaue Sicht, Verschwommenheit oder Mattheit eines Stahlspiegels – einer geschliffenen Oberfläche einer Stahl-, Silber- oder Bronzeplatte – voraus.⁴² Die Unklarheit des Spiegelbildes verstärkt die Ambivalenz, die nach Róheim stets am Spiegel haften, auch wenn dadurch der Spiegel als Ding nur in vergangenen, archaisierenden Formen interessant ist, und nicht in seiner modernen Form als mit Silber bezogene Glasplatte.

Eine besondere Aufmerksamkeit widmet er den auf Jahrmärkten üblichen Zauberspiegeln, Orakelsagen und Scharlatanerien. Der Trick der Zukunftsseher, so seine These, basiere auf dem menschlichen Unbewussten, nur so könne er die Täuschung sichern. Der getäuschte Zuschauer, wisse nämlich „häufig unbewußt die Antwort auf das, was er vom Seher erfragen will, sehr wohl“, und so

[...] ist es natürlich, daß solche Antworten die größte Wirkung erzielen, die dieses verdrängte Wissen auf die Oberfläche bringen. Deshalb schaut der Seher häufig nicht selbst in den Zauberspiegel, sondern überläßt es dem Fragenden, daraus die aus dem eigenen Unbewußten hervorbrechende Antwort abzulesen.⁴³

Nur so verwandle der Spiegel in eine die Zukunft zeigende Instanz, daher bleibe

jeder Versuch, dem Schicksal zu entrinnen, [...] vergeblich, was von der Sprache der Sage ins Psychologische umschrieben der determinierenden Gewalt des Unbewußten gleichkommt.⁴⁴

In Róheims Darstellungen geht es wahrscheinlich nicht darum, das mit Spiegel operierende Zukunftssehen in der Tradition der *magia naturalis* zu demaskieren, vielmehr wird hier Jahrmarktsscharlatanen auch als eine Art „*psychologia naturalis*“, psychoanalytisch erarbeitete Kenntnis über die Funktionsmechanismen des menschlichen Unbewussten zugeschrieben und somit diesen

⁴⁰ Ebd., S. 53.

⁴¹ Ebd., S. 58.

⁴² vgl. Róheim, *Spiegelzauber*, 1919, S. 76–79.

⁴³ Ebd., S. 51.

⁴⁴ Ebd., S. 65.

Ansichten auch ein über alle Zeiten hinausgehender allgemeiner Wahrheitscharakter beigemessen. Können also Zukunftsehen und Orakelsprechen mit Spiegeln als eine Art frühe angewandte Psychoanalyse angesehen werden?

Die psychoanalytische Theorie, gerade in diesen ersten Jahrzehnten ihrer Herausbildung und Differenzierung sucht in dichterischen und philosophischen Texten gern ihre Vorgänger und Verbündete, in erster Linie im Zusammenhang mit der Autonomie des Subjekts,⁴⁵ und vor allem Dichtern der Goethezeit werden Vorwegnahmen psychoanalytischen Wissens zugeschrieben.⁴⁶ Die Bündnis – oder mit Anz Wort die Kooperation – soll in den meisten Fällen zur Etablierung und Verifizierung innovativer oder auch tabubrechender Erkenntnisse der Psychoanalyse, vorzüglich im Kontext der analytisch erfassten Mechanismen des Unbewussten und der Zusammenhänge des Sexuallebens beitragen. So auch die ethnopschoanalytische Beobachtung: der in allen Kulturen wiederkehrende Spiegel gilt als ein Zeichen des Infantilen und ein „reduziertes Symbol der erotischen Triebe“.⁴⁷

Die wichtigsten Beobachtungen und aus ethnographischen Details über den Spiegel, und die daraus abgeleiteten Konklusionen arbeitet Géza Róheim in seinen 1921 in der IMAGO veröffentlichten vierteiligen Text *Das Selbst. Eine vorläufige Mitteilung* ein. Hier nimmt er das Motiv des Spiegels wieder auf, und zwar beim Thema des Eidolons:

So heißt die frei und sichtbar gewordene Seele. das Abbild des Menschen, im homerischen Zeitalter. Der Mensch ist eigentlich zweimal da, in dem lebendigen, leiblichen Menschen wohnt die Seele als ein fremder Gast, ein schwächerer Doppelgänger.⁴⁸

In Anlehnung an Freuds Narzissmustheorie stellt er das Spiegelbild als ein Stadium in der Entwicklung des Selbst, als das Stadium der Loslösung der Libido von der autoerotischen Ichliebe zur Objektliebe dar. „Diese Stufe ist eigentlich schon eine narzißtische zu nennen und sie wäre [...] in der Vorstellung einer Körperseele vertreten.“⁴⁹ Die psychoanalytische Bedeutung des Spiegelbildes sei aus der Diskrepanz zwischen der libidobedingten Ichliebe und gesellschaftlicher Norm zu erklären, und diese Ambivalenz äußere sich in der

⁴⁵ An, Thomas: Einleitung. Psychoanalyse und literarische Moderne. In: Ders. (Hg.): Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Marburg: Verlag LitteraturWissenschaft.de, 2006, S. 11–42.

⁴⁶ Vgl. Lindner, Henriett: Rezeption der Goethezeit in der frühen psychoanalytischen Theoriebildung am Beispiel einiger Literaturanalysen in der Zeitschrift „Imago“. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2021 (2022), S. 48–62.

⁴⁷ Róheim, Spiegelzauber, 1919, S. 81.

⁴⁸ Róheim, Géza: Das Selbst. Eine vorläufige Mitteilung. In: Imago, Bd. 7., Hefte 1–4, 1921, 1–39, 142–179, 310–348, 453–504, hier S. 310.

⁴⁹ Róheim, Das Selbst, S. 310.

passiv-magischen Einstellung, auf die die Realitätsfunktion des Ichs mit einer „stufenweise Loslösung der psychosexuellen Libido vom Körper“ antworte.⁵⁰

Anstelle des Körpers als Kultobjekt tritt der Schatten, an Stelle des Dinges die Vorstellung. Man wünscht den eigenen Körper zu lieben, infolge des Widerstandes begnügt man sich aber mit dem Abbild.⁵¹

Als ein Rahmen solcher Nach-Außen-Verlagerung des Ichs bieten sich die „dem Bedürfnis des Sichvisualisierens entsprechenden Erscheinungen des Schattens und des Spiegelbildes.“⁵²

Mit den hier formulierten Gedanken über die Schatten- oder Spiegelbildexistenz verlagert sich der Akzent vom Ding Spiegel auf ein psychoanalytisch fundiertes Konzept der Subjektbildung. Auch wenn die Begriffe des Narzissmus, des Spiegelbild- und Schatten-Ichs bei Röheim deutlich durch deren ethnographische Hintergründe geprägt sind, lässt sich der hier angedeutete Selbstbegriff nicht nur zeitlich, nach der Abfolge der Entstehungszeiten, sondern wissenshistorisch, gerade in der Betonung der stufenweisen Entwicklung des Selbst und der an die Stelle des eigenen Körpers tretende Vorstellung und Visualisierung, als eine Theorie zwischen Freuds Narzissmustheorie und dem Begriff des Spiegelstadiums von Jacques Lacan⁵³ verorten.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Der Spiegel spielt in der Kulturgeschichte aller Jahrhunderte eine äußerst wichtige, wenn auch ambivalente Rolle, ihm werden mythische Dimension und symbolische Erkenntniswert beigemessen, an die Spiegelsymbolik haften Archetypen, Mythen und Tabus. Den historischen Blick auf den Spiegel als Ding beibehaltend konnte der Wandel seiner Bedeutung vom konkreten-physikalischen zum symbolisch-psychoanalytischen in verschiedenen Dimensionen und in der Zeitspanne von der Spätaufklärung bis in die frühe psychoanalytische Theoriebildung verfolgt werden. Das Ding Spiegel wurde durch die forcierte aufgeklärte Entzauberung erst richtig an die Magie zurückgekoppelt und der durch die Einbildungskraft bewirkte radikal subjektive Zauber des Spiegels fand so – in der Populärkultur zum Unterhaltungsobjekt degradiert und vermarktet – seinen Weg in die Poetik goethezeitlicher Fantastik. Schließlich konnten wir beobachten, wie die durch optische Mittel ins menschliche Denken gepflanzte Wirklichkeitsskepsis in einer ethnologischen Motivik des Unbewussten und dem psychoanalytischen Konzept des Selbst aufgeht.

⁵⁰ Ebd., S. 311.

⁵¹ Ebd., S. 311.

⁵² Ebd., S. 311.

⁵³ Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Ders.: Schriften, Hg. Norbert Von Haas, Olten und Freiburg in Breisgau: Walter, 1973, S. 63–70.

VERWOBENE DINGE

Latour'sche Hybriden in Adalbert Stifters *Abdias* (1842)
und W. G. Sebalds *Ringe des Saturn* (1995)



NIKOLETA PERIĆ

*The essay examines the hybrids in Latour's sense, which represent a mixture between culture and nature and take on a role of intertwining the narrative in the works Adalbert Stifter and W. G. Sebald. Both authors use the motif of the web in their work and are linked not only by narrative and stylistic similarities in their work, but also by Sebald's literary essays on Stifter: *Bis an den Rand der Natur* (1985) and *Helle Bilder und dunkle* (1985). In Stifter's work, the hybrid links narrative structures and stands as a symbol for natural cycles and the interweaving of life and death. In *Abdias*, the story is connected by the flax plant and its product, linen, which accompanies the flaxen-haired girl Ditha from birth to the end of her life. Sebald's hybrids stand not only as mediators between life and death, but also create a link between different historical contexts and develop a story that spans through different time periods. The silk in *Rings of Saturn* weaves together numerous historical figures, imperial power and the human exploitation of nature.*

Der Aufsatz untersucht die Hybride im Latour'schen Sinne, die eine Mischung von Kultur und Natur sind und die in der Literatur von sowohl von Stifter als auch von Sebald eine die Rolle der Verkettung haben. Beide Autoren benutzen in ihren Werken das Motiv der Gewebe und sie sind nicht nur aufgrund der narrativen und stilistischen Ähnlichkeiten ihrer Werke, sondern auch durch Sebalds literaturwissenschaftlichen Aufsätzen über Stifter: *Bis an den Rand der Natur* (1985) und sowie *Helle Bilder und dunkle* (1985) vernetzt. Bei Stifter verknüpft die Hybride narrative Strukturen und steht als Symbol für natürliche Zyklen und die Verflechtung von Leben und Tod. In *Abdias* ist das Narrativ durch die Flachspflanze und ihr Produkt, das Leinen, verwoben, dem das flachsblonde Mädchen Ditha von der Geburt bis zum Ende ihres Lebens begleitet. Sebalds Hybriden stehen nicht nur als Mittler zwischen Leben und Tod, sondern bringen auch unterschiedliche historische Kontexte zusammen und entwickeln eine Geschichte, die sich über verschiedene Zeiträume erstreckt. Die Seide in *Ringe des Saturn* bringt die zahlreiche historische Figuren, die

kaiserliche Macht und die menschliche Ausbeutung der Natur im Beziehungsgeflecht des Textes zusammen.

Inwiefern reflektieren Adalbert Stifters und W. G. Sebalds Werke das von Latour beschriebene Konzept der Hybriden, indem die Grenzen zwischen Natur und Gesellschaft aufgehoben sind? Welchen Einfluss hat Sebalds und Stifters Verwendung von Hybriden auf die Erzählung und wie verbinden sie die Akteure in einem Netzwerk? Um zu erklären, welche Auswirkungen die Hybriden in Texten Stifters und Sebalds haben, ergibt sich die Notwendigkeit zu erklären, was Latour unter Hybriden impliziert. Sind die Hybriden gleichzeitig Subjekte und Objekte oder sollten sie durch eine neue Brille betrachtet werden, die die Konzepte, die wir heute als modern bezeichnen, zur Seite legt? Latour betrachtet die Hybriden, für die er auch den Begriff *Quasi-Objekte* benutzt, als „Mischwesen zwischen Natur und Kultur“¹ und nennt eine Vielzahl von Dingen, die den hybriden Charakter haben, diese sind zum Beispiel: die Luftpumpe Boyles; das Ozonloch; Embryonen im Reagenzglas und Hybrid-Mais. Sogar die Menschen können als Hybriden betrachtet werden, denn wie Latour schreibt „wir liegen quer zu den wissenschaftlichen Institutionen, in denen wir arbeiten. „[Wir sind] halb Ingenieure, halb Philosophen.“² Der Übersetzer Latours ins Deutsche Gustav Roßler benutzt den biologischen Begriff, die Hybride, die Hybriden, anstatt der technischen Option das Hybrid, die Hybride, was noch mehr ihre Position hervorbringt, die nicht schlicht als eine Mischform von zwei oder mehreren Arten zu verstehen ist, sondern als eine eigenständige Kategorie von *Propositionen*. *Proposition* ist eine Bezeichnung aus der Latour'schen Philosophie, die sowohl menschliche als auch nicht menschliche Wesen umfasst, die weder als Subjekte noch als Objekte zu betrachten sind, sondern zusammen eine aktive Rolle bei der Gestaltung einer Gesellschaft haben. Die Hybriden sind nicht „lediglich eine Mischung von Naturding und sozialem Symbol“³, sie sind als Akteure in einem Kollektiv zu verstehen. Die moderne Gesellschaft sieht Latour als eine, die durch das Praktizieren der *Reinigungsarbeit* und der *Vermittlungs-* oder *Übersetzungsarbeit* gekennzeichnet wird. *Reinigung* dient dazu, die Sphäre von Natur und Kultur zu trennen und *Vermittlungsarbeit* kreiert die Netze zwischen menschlichen Subjekten und unmenschlichen Objekten, was die Trennung zwischen Natur und Kultur bzw. der Wissenschaft oder der Politik unterstreicht. Die Vermittlungsarbeit „könnte beispielsweise in einer fortlaufenden Kette die Chemie der Stratosphäre, die wissenschaftlichen und industriellen Strategien, die Nöte

¹ Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2022, S. 19.

² Ebd., S. 9.

³ Ebd., S. 70.

der Staatschefs, die Ängste der Ökologiebewegung verbinden.“⁴ Die Reinigungsarbeit ist als eine „Einteilung [...] zwischen einer Naturwelt, die schon immer da war, einer Gesellschaft mit vorhersehbaren und stabilen Interessen und Einsätzen“⁵ zu verstehen. Wer die beiden Praktiken getrennt betrachtet, ist laut Latour „wirklich modern“ und wer seine „Aufmerksamkeit dagegen gleichzeitig auf die Arbeit der Reinigung und der Hybridisierung richte[t]“, beginnt sofort nicht nur modern zu sein, sondern auch „modern gewesen zu sein – im Perfekt –, weil [ihm] rückblickend bewußt wird, daß die beiden Ensembles von Praktiken in der zu Ende gehenden historischen Periode schon immer am Werk gewesen sind.“⁶ Die Aufteilung und Verknüpfung „spielt sich [Latour nach] in der Mitte ab, alles passiert zwischen den beiden Polen, alles geschieht durch Vermittlung, Übersetzung und Netzte“ [...], dieser Ort in der Mitte existiert nicht, dafür ist kein Platz vorgesehen.⁷ Im weiteren Text erläutert er, dass diese Stelle „die Sprach-, Text- oder Diskursphilosophien“⁸ besetzt haben, was darauf hinweist, dass die zentrale Position im Bereich der Sprache oder des Textes liegt. Latours Konzeptualisierung erwies sich für diesen Vortrag gerade deshalb als fruchtbar, weil sich Adalbert Stifters und W. G. Sebalds Dingdiskurs in diesem Zwischenraum bewegt.

Diese Studie analysiert die Latour'schen Hybriden in Adalbert Stifters *Abdias* (1842) und W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* (1995) und ihre Rolle als Mittler zwischen den Sphären von Natur und Kultur gespaltenen Gesellschaft. Beide Autoren benutzen in ihren Werken das Motiv der Gewebe und sie sind nicht nur aufgrund der narrativen und stilistischen Ähnlichkeiten ihrer Werke, sondern auch durch Sebalds literaturwissenschaftliche Aufsätze über Stifter *Bis an den Rand der Natur* (1985) sowie *Helle Bilder und dunkle*⁹ (1985) vernetzt. Bei den untersuchten Hybriden handelt es sich um Leinen und Seide, natürliche Fasern, die nur durch menschliches Handeln hergestellt werden können.

Stifters Erzählung *Abdias* folgt der Geschichte eines nordafrikanischen jüdischen Händlers namens Abdias und ist in drei Abschnitte gegliedert, die nach Frauenfiguren benannt sind: Abdias Mutter, Frau und Tochter (Esther, Deborah, Ditha). Abdias Leben wird von einer Serie der Unannehmlichkeiten geprägt. Dem Wunsch seines Vaters folgend, hat Abdias viele Jahre „gedarbt und gewuchert, zusammengerafft und gehütet“¹⁰, bis er genug gesammelt hat,

⁴ Ebd., S. 19f.

⁵ Ebd., S. 20.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 53.

⁸ Ebd., S. 85.

⁹ Vgl. Sebald, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.

¹⁰ Stifter, Adalbert: *Abdias*. In: Stifters Werke. In vier Bänden. Erster Band. Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag, 1981, S. 353.

um Deborah zu heiraten und ein Leben für seine Familie in den Ruinen der alten römischen Stadt zu beginnen, die so isoliert war, dass die europäischen Kartografen sie nicht in ihre Karten einzeichneten. Wegen der Pocken hat Abdias seine Schönheit verloren, was die Distanz zwischen ihm und seiner Frau verursacht hat. Sein Haus wurde geplündert und seine junge Frau ist nach der Geburt ihrer Tochter Ditha gestorben. Abdias Lebensgeschichte wird wie ein Glied in, wie Stifter schreibt, einer „heitre(n) Blumenkette [...] der Ursachen und Wirkungen“¹¹ dargestellt. Als Mittel zur Zusammenfügung der Dinge zu einem großen Bild nennt Stifter „die Vernunft, das Auge der Seele, die Kette daran anzuknüpfen, und an ihr Blume um Blume, Glied, um Glied hinab zu zählen bis zuletzt zu jener Hand, in der das Ende ruht.“¹² Wenn man das Gesamtbild sieht „dann wird für uns kein Zufall mehr erscheinen, sondern Folgen, kein Unglück mehr, sondern nur Verschulden.“¹³ Das ganze Bild ergibt uns die Reihe der Akteure, die durch ihr Handeln die Gesellschaft kreieren.

Das Einzige, was Abdias bleibt, ist seine Tochter Ditha, die in einer zerstörten Welt geboren wird, denn er findet sie in Trümmern nach der Plünderung seiner Stadt. Abdias sucht nach übrig gebliebenen Lappen aus Leinen, damit er Ditha ernähren kann. Ditha säugt an den mit Eselsmilch getränkten Lappen und das schafft eine besondere Beziehung Dithas zu dem Leinen, denn dieses Material soll diesem kleinen Wesen, das, wie Stifter hervorhebt, „noch kein Mensch, ja noch nicht einmal ein Thier“¹⁴ ist, die gestorbene Mutter ersetzen. Diesem Stoff wird also in dieser Geschichte die Rolle verliehen, die Grenzen von Belebtem und Unbelebtem zu überwinden und damit die Natur und Kultur miteinander zu verweben.

Den Ausweg aus seiner schwierigen Situation sieht Abdias im Umzug nach Europa, der ihm und seiner Tochter ein besseres Leben ermöglichen soll. Für eine lange Zeit sucht er das passende Land und nachdem er viele Orte besucht hat, lässt er sich in einem Tal, das „eine Ähnlichkeit mit der Lieblichkeit der Wüste“¹⁵ hat, nieder. Mit dem Bau des Hauses, das sein afrikanisches Erbe mit der neuen europäischen Heimat verbindet, kreiert er einen perfekten Ort für seine Tochter Ditha, die wie es scheint, „in ihrem Körperchen gesund und blühend“¹⁶ ist. Abdias stellt aber schnell fest, dass die schöne Ditha, deren Haare „so gelb und klar wie goldener Flachs“¹⁷ sind, blind ist. Sie benimmt sich nicht wie die anderen und wie Jana Schuster es auf den Punkt bringt „im

¹¹ Ebd., S. 346.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 388.

¹⁵ Ebd., S. 405.

¹⁶ Ebd., S. 409f.

¹⁷ Ebd., S. 413.

vegetativen Seinsmodus der Pflanzen zu verharren scheint.¹⁸ Wie Stifter es formuliert: „Die Seele schien noch nicht auf den schönen Körper herunter gekommen zu sein. Ihre Zunge redete auch noch nicht, sondern wenn es sehr gut ging, lallte sie seltsame Töne, die keiner der menschlichen Sprachen ähnlich waren, und von denen man auch nicht wußte, was sie bedeuteten.“¹⁹ Die ganze Situation ändert sich, als sie plötzlich in ihrem Zimmer von einem Blitz getroffen wird, der sie in „eine redende Blume“²⁰ verwandelt. Die Einführung des Blitzes markiert eine Verschiebung in der Erzählung und eine metonymische Erweiterung der Blumenkettemetaphorik, der Ditha hinzugefügt wird. Wie Jana Schuster behauptet „arbeitet [Stifter] gezielt an der Reinigung [...] seiner semiotischen Hybriden“²¹, indem er eine Verbindung zwischen intellektuellen Konzepten und natürlichen Symbolen herstellt. Abdias versucht ihr nach dem Blitzeinschlag das Sehen beizubringen, indem er ihr zunächst ein „Stückchen Leinwand“²² gibt und erklärt, dass es sich hierbei um das Material handele, das sie besonders liebe. Abdias „lehrte sie Worte sagen, deren Bedeutung sie nicht hatte – sie sagte die Worte nach und erfand andere, welche aus ihrem inneren Zustande genommen waren, die er nicht verstand, und die er wieder lernte. So sprachen sie stundenlange mit einander, und jedes wußte, was das andere wollte.“²³ Kurt Mautz sieht Dithas Redeweise als „Verkörperung“²⁴ des Dichterischen, ihr Sprachstil ist reich an Metaphern, was man in der Situation sieht, in welcher sie vor dem Flachsblumenfeld steht und sich wie folgt äußert: „Vater, sieh nur, wie der ganze Himmel auf den Spitzen dieser grünen stehenden Fäden klingt!“²⁵ Sie redete auch „von violetten Klängen, und sagte, daß sie ihr lieber seien, als die, welche aufrecht stehen und widerwärtig seien, wie glühende Stäbe.“²⁶ Ihre innere Welt beschreibt sie mittels Synästhesie, was wie Christian Begemann es ausdrückt „Dithas Redeweise klar in [der] romantischen Tradition ansiedel[t].“²⁷ Ihre „Denk- und Redeweise“ wirkt „den anderen [...] so fremd“ und ihre Welt ist eine, die laut Stifter aus „Sehen und

¹⁸ Schuster, Jana: Verkettungen der ‚Dinge‘ und der Wörter: Verunreinigungsarbeit bei Latour und Stifter. In: Wernli, Martina/ Kluge, Alexander (Hgg.): Das Verhältnis von ‚res‘ und ‚verba‘: zu den Narrativen der Dinge. Rombach Wissenschaften / Reihe Litterae; Band 231. Freiburg i. Br.: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2018, S. 259.

¹⁹ Stifter, Abdias, S. 411.

²⁰ Ebd., S. 431.

²¹ Schuster, Verkettungen der ‚Dinge‘, S. 267.

²² Stifter, Abdias, S. 452.

²³ Ebd., S. 417.

²⁴ Mautz, Kurt: Das antagonistische Naturbild in Stifters »Studien«: In Stiehm, Lothar (Hgg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1968, S. 48.

²⁵ Stifter, Abdias, S. 432.

²⁶ Ebd.

²⁷ Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995, S. 158.

Blindheit“ besteht, sowie „das Blau ihrer Augen“, das „so wie der [...] Himmel [...], aus Licht und Nacht gewoben [wird].“²⁸

Ditha hat nicht nur die Gabe, die Außenwelt zu sehen, sondern auch ihre Innenwelt wiederzugeben, ihr wird die schönste Blume der Vernunft geschenkt, die sich mit der Blume ihres Charakters verflechtet. Stifter schreibt über Ditha: „Seit die zwei Blumen ihres Hauptes aufgegangen waren, schoß ein ganz anderer Frühling rings um sie herum mit Blitzesschnelle empor; aber nicht allein die äußere Welt war ihr gegeben, sondern auch ihre Seele begann sich zu heben.“²⁹ Dithas blauen Augen, die „allein ihr eigenthümlich waren, da weder Abdias noch Deborah blaue Augen hatten“³⁰, sind von zentraler Bedeutung für diese Geschichte und unterstreichen ihre Verbindung zur Flachsblume noch mehr. Durch die Kraft des Sehens wurde das Weltverständnis Dithas geändert und der Donnerschlag markiert den Beginn der Verbindung der Dinge.

Durch den ganzen Text schlängelt sich der hybride Vermittler – das Leinen, das allmählich Netzwerke knüpft, bis es ein großes Netz schafft, in dem Ditha, „die redende Blume“, ihren Platz findet. Ditha prophezeit ihren Tod in der Rede über Flachs, als sie vernünftig über den Prozess der Herstellung der Pflanzenfaser spricht, und zwar auf einem „mit der blauen Blume des Flachses bepflanzt[en]“³¹ Feld, das von ihrem Vater angelegt wurde, da sie Leinen überaus schätzt:

Ich liebe die Flachspflanzen sehr [...] Sie ist ein Freund des Menschen, diese Pflanze [...], sie hat den Menschen lieb. Zuerst hat sie die schöne Blüthe auf den grünen Säulchen, dann, wenn sie todt ist, und durch die Luft und das Wasser zubereitet wird, gibt sie uns die weichen, silbergrauen Fasern, aus denen die Menschen das Gewebe machen, welches [...] ihre eigentlichste Wohnung ist, von der Wiege bis zum Grabe. [...] – wie sie nur so wunderbar [...] zu dem [...] lichten Schnee zu bleichen ist – dann legt man die Kinder, wenn sie recht klein sind wie ich war, hinein, und hüllt die Glieder zu – [...] je größere Berge dieses Schnee's man einer Braut mitgeben kann, desto reicher ist sie [...] und wenn wir todt sind, hüllen sie die weißen Tücher um uns [...].³²

Die Menschen sind in das Gewebe des Leinens eingewoben, was die Grenze zwischen Natur und Kultur suspendiert. Ditha will das Blumenfeld während des Gewitters nicht verlassen und wird erneut von einem Blitz getroffen, der ihr das Leben nimmt. Nach ihrem Tod „sproßten aus Dithas Gliedern Blumen und Gras“ [...].³³

²⁸ Stifter, Abdias, S. 432.

²⁹ Ebd., S. 429.

³⁰ Ebd., S. 387.

³¹ Ebd., S. 405.

³² Ebd., S. 441.

³³ Ebd., S. 442.

Stifter verknüpft Hybride mit narrativen Strukturen und das steht als Symbol für natürliche Zyklen, für die Suspendierung des Unterschieds zwischen Natur und Kultur und die Verflechtung von Leben und Tod. W. G. Sebalds Hybride dagegen, die ebenfalls oft mit Pflanzen, Tieren und Textilien zu tun haben, bringen nicht nur Leben und Tod zusammen, sondern verbinden auch „heterogene [...] Kontexte“³⁴ und entwickeln eine Geschichte, die sich über verschiedene Zeiträume erstreckt und die Gefahr der Trennung von „Übersetzung-“ und „Reinigungs-Arbeit“ aufzeigt. Sebalds literarischer Foto-Text *Die Ringe des Saturn* ist selbst als eine Hybride zu bezeichnen, eine Mischung von Genres, die sich mit den Themen wie u. a. Melancholie, Naturzerstörung, Entropie und Ordnung auseinandersetzt.

Seide als Motiv zieht sich als roter Faden durch das ganze Buch, vom Ende des ersten Kapitels bis zur letzten Abbildung im Buch, sie steht zuerst als Metapher für das Gewebe des Buches, das Wort Text selbst (lat. textus) trägt die Bedeutung Gewebe. Sebald vergleicht den Weber mit einem Schriftsteller, der „zur Melancholie und zu allen aus ihr entspringenden Übeln neigt[] das versteht sich bei einer Arbeit, die einen zwingt zu beständigem krummem Sitzen, zu andauernd scharfem Nachdenken und zu endlosem Überrechnen weitläufiger künstlicher Muster.“³⁵

Mit der Verweisung auf Claude Lévi-Strauss im vierten Teil des Buches wird, laut Thomas von Steinaecker „diese organische Metapher der Seide erweitert um eine technische.“³⁶ Lévi-Strauss' Begriff der Bricolage wird in *Die Ringe des Saturn* häufig verwendet und steht für manuelle Arbeit, bei der man etwas Neues aus dem macht, was man gerade zur Hand hat.

Das Konzept des Webens wird mit der Anlehnung an die Reflexionen über Thomas Brownes *Musaeum Clausum* weiter ausgearbeitet. Sebald weitet die Geschichte Thomas Brownes über die Ausbreitung der Seidenproduktion aus, indem er über zwei Mönche schreibt, die die Seidenwurmeier während der Regierungszeit des oströmischen Kaisers Justinian schmuggelten und sie in die westliche Welt brachten. Der Text verbindet verschiedene Epochen mit dem Ziel, die kaiserliche Macht und ihren Wandel zu zeigen. So beginnt die Geschichte 2700 Jahre vor Christus in China, als der Kaiser Hoang-ti die Kaiserin Si-ling-chi überredete, den Seidenwürmern eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Die Bemühungen der Kaiserin, die Seidenraupen zu schützen und ihnen optimale Bedingungen zu schaffen, um die Produktion zu

³⁴ Öhlschläger Claudia: *Die Ringe des Saturn*. In: Öhlschläger, Claudia/ Niehaus, Michael (Hgg.): W. G. Sebald -Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017, S. 45.

³⁵ Sebald, W. G.: *Die Ringe des Saturn*. Frankfurt am Main: Eichborn, 2001, S. 351.

³⁶ von Steinaecker, Thomas: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten* Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds. Bielefeld: transcript Verlag, 2007, S. 263.

steigern, markieren den Beginn der Hausseidenzucht. Dies führte auch dazu, dass, wie Sebald schreibt, „der Name China schließlich als der Name des Landes der Seide und des unerschöpflichen Seidenreichtums galt.“³⁷

Das Monopol Chinas in der Seidenzucht und im Seidenhandel endete mit der Verbreitung von Seidenraupe zuerst in Oströmisches Reich und dann etwa Jahrhundert später in Italien und Frankreich. Aus der Geschichte über die Seidenzucht in Frankreich, in welcher Oliver de Serres, Vater der französischen Landwirtschaft, seinen Weg zum ersten Berater von Heinrich IV erklimmen hat, spielt nicht nur der Kampf um die Macht eine zentrale Rolle, sondern auch die Naturzerstörung. Um die Idee der Herstellung der Seide zu verwirklichen, musste man „zunächst sämtliche wilden Bäume aus den Schloßgärten im ganzen Land ausreißen und die entstandenen leeren Räume mit Maulbeerbäumen bepflanzen.“³⁸ Nach französischem Vorbild begann auch in England die Seidenproduktion, die die Stadt Norwich zum Zentrum der Produktion machte und „die hugenottischen Meisterweber von Norwich [...] zur wohlhabendsten, einflußreichsten und kultiviertesten Unternehmerschicht im ganzen Königreich.“³⁹ werden ließ. Die Seide, ein Mischwesen, das nur durch menschliches Eingreifen entstehen kann, verbindet die imperialistischen Mächte in ihrem Streben nach Vorherrschaft. In ihr ist aber nicht nur die destruktive Kraft des Wunsches nach Dominanz und Zerstörung der Natur zu erkennen, sie steht auch für das Prinzip des Todes selbst, das in der Natur vorhanden ist. Der alleinige Zweck der Seidenraupen oder Seidenvögel, wie man sie auch nennt, besteht in der Fortpflanzung. Wie Sebald es beschreibt: „Das Männchen stirbt bald nach der Begattung. Das Weibchen legt mehrere Tage hintereinander drei- bis fünfhundert Eier und stirbt dann gleichfalls.“⁴⁰ Darüber hinaus wird die Geschichte der Seidenraupenzucht zum Symbol für sozialen Niedergang und staatlichen Zwang, insbesondere in Deutschland. Der Hauptgrund für den Niedergang der Seidenzucht lag „in der despotischen Weise, in der die deutschen Landesherren, koste es, was es wolle, sie voranzubringen suchten.“⁴¹ Ihre Produktion sollte „eine moralische Umwandlung der Nation.“⁴² mit sich bringen. Verwaltungsbeamter Joseph von Hazzi verbreitet in seinem Lehrbuch des Seidenbaus für Deutschland (1826) eine Reihe von Fehlinformationen, die aus der Unkenntnis der Natur resultieren. Seine Ideen „von einer durch die Seidenkultur vereinigten, zu höheren Zwecken sich

³⁷ Sebald: Die Ringe des Saturn, S. 343.

³⁸ Ebd., S. 345.

³⁹ Ebd., S. 349.

⁴⁰ Ebd., S. 341.

⁴¹ Ebd., S. 356.

⁴² Ebd., S. 360.

fortbildenden Nation“^{43f} fanden zu seiner Zeit keine Anwendung, aber wurden von den deutschen Faschisten übernommen, die durch einen Propagandafilm für die Bedeutsamkeit der Seidenproduktion zu werben versuchten. Judith Ryan spitzt ihre Argumentation zum deutschen Kapitel dieser Geschichte zu, indem sie, dass „im Gegensatz zu Hazzi Sebalds Erzähler den moralischen Aspekt der Seidenindustrie vor einem ganz anderen Hintergrund [betrachtet]: dem Wissen um die Shoah.“⁴⁴ Die Verbindung zwischen den beiden lässt sich in der Beschreibung der Zucht von Seidenvögeln und der Darstellung der Seidenverarbeitung sehen. Der Propagandafilm stellt die Seidenraupe als ideales Objekt für Unterricht, denn sie:

In beliebiger Menge praktisch unkostenfrei erhältlich und als völlig »zahmes Haustier« ohne Käfig oder Gehege zu halten, [die] in jeder Entwicklungsstufe zu den verschiedensten Versuchsanordnungen (Wägungen, Messungen und drgl. mehr) verwertbar [sei]. Bau und Besonderheiten des Insektenkörpers seien an ihr aufzuzeigen, desgleichen Domestikationserscheinungen, Verlustmutationen sowie die in der menschlichen Zuchtarbeit notwendigen Grundmaßnahmen der Leistungskontrolle, Auslese und Ausmerzung zur Vermeidung rassischer Entartung.⁴⁵

Um einen ununterbrochenen Faden zu erstellen, muss die Puppe getötet werden, damit sie sich nicht durch ihr Kokon frisst. Für ihre Tötung gibt der Propagandafilm eine neue Methode, sie „über einem beständig am Sieden gehaltenen eingemauerten Waschkessel“ zu halten „und wenn man mit einer Menge fertig ist, so fährt man mit der nächsten fort, so lange, bis das ganze Tötungsgeschäft vollendet ist.“⁴⁶

Die bindende Kraft der Seide zeigt sich in Sebald Text auch in dem Medium der Fotografie; am Anfang des Buches kann man eine Abbildung mit dem leeren Netz „des sogenannten Quincunx“⁴⁷, die eine Repräsentation der Ordnung der Dinge ist, mit der letzten Fotografie des Buches in Verbindung bringen. Diese Fotografie stellt drei Quadraten, verziert mit ineinander verschlungenen Mottenspiralen aus Seide dar; das einst leere Netz hat sich in ein Meisterwerk der Natur verwandelt.

Sebalds Hybrid hebt eher die Gefahren der modernen Weltsicht hervor und zeigt auf, dass die getrennte Betrachtung der Arbeit der Reinigung und

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ryan, Judith: Zwischen Zeilen und Zeiten: Museales Erzählen in den Prosafiktionen W.G. Sebalds. In: Stapelfeldt, Johanna; Vedder, Ulrike; Wiehl, Klaus (Hgg.): Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative. Paderborn: Brill, 2020, S. 348f.

⁴⁵ Sebald: Die Ringe des Saturn, S. 364.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S 29.

Übersetzung zur unausweichlichen Zerstörung der menschlichen Spezies führt. Wir werden von den Maschinen zerstört, die wir selbst geschaffen haben. Sebald beschreibt die gesamte Kette der Ursachen und Wirkungen im Laufe der Geschichte.

Im Gegensatz dazu konzentriert sich Stifters Hybrid ausschließlich auf das Schicksal von Ditha. Stifters Darstellung der Hybride zeigt nicht die Gefahr dieser Spaltung; vielmehr präsentiert sie sie als einen natürlichen Prozess, der darauf abzielt, die Verflechtung von Natur und Kultur zu erreichen. Das Ende dieser Spaltung wird durch den Donnerschlag und Dithas Rede markiert. Ditha erhält die Gabe der Vernunft und hört auf, eine stumme Blume zu sein. Ihre Rede verleiht der Flachsblume eine Stimme und verwandelt sie von einem bloßen Hybriden in eine bewusste Proposition.

IV. DINGE IN KAFKAS WELT

WOLLENE STRÜMPFE, GOLDENE WESTENKNÖPFE UND ENGLISCHE HALSBINDEN

Über Franz Kafkas literarische Garderobe

CSILLA MIHÁLY

In Kafka research, too, attention has recently been drawn to the sometimes strange, sometimes inconspicuous things in his short texts, fragments and stories. According to a widespread thesis, they do not fulfill a symbolic or plot-advancing function. In order to gain true insights, they should therefore first be examined in their materiality. This article examines whether this hypothesis also applies to the “things of clothing” in Kafka. Or is it not rather the case that – beyond their primary reference – they are also linked to Kafka’s existential analysis in general through a role that stabilizes or destabilizes the identity of the protagonists? The problem is examined using the example of an early prose piece and various text passages from the author’s later stories and novel fragments.

Mit folgenden Worten bewertet Kafka in seinem Tagebuch im Jahre 1912 seine Bekleidung in der Gymnasialzeit:

[Ich] duldete [...] es nur infolge nicht genügend starken Nachdenkens, daß ich immer in schlechten Kleidern herumgieng, die mir meine Eltern abwechselnd von einzelnen Kundschaften [...] machen ließen. Ich merkte natürlich, was sehr leicht war, daß ich besonders schlecht angezogen gieng und hatte auch ein Auge dafür wenn andere gut angezogen waren, nur brachte es mein Denken durch Jahre hin nicht fertig die Ursache meines jämmerlichen Aussehns in meinen Kleidern zu finden.¹

Anders sehen ihn, wenn oft auch einander widersprechend, die meisten seiner Klassenkameraden, Freunde und Bekannten. Hugo Hecht, ein langjähriger Mitschüler des Schriftstellers schreibt beispielsweise in seinen Erinnerungen: „Kafka [...] war, immer sehr rein, sehr nett gekleidet, immer etwas entfernt,

¹ Kafka, Franz: Tagebücher. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, S. 334. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe).

distanziert von uns.”² Ähnlich äußert sich Emil Utitz, ein anderer Klassenkamerad von ihm: „Er war immer ordentlich, unauffällig und solid, aber niemals elegant gekleidet”.³ Von den späteren Schriftstellerkollegen seien hier stellvertretend drei Meinungen zitiert: „Er war groß, gut gewachsen, sehr dunkelhaarig, äußerst gut gekleidet, er machte einen sportlichen Eindruck” – schreibt Fred Bérence, ein Schweizer Autor, der eine Zeitlang in Prag unterrichtete.⁴ Der Prager Journalist und Anarchist, Michal Mares erinnert sich wie folgt:

Beide hatten wir etwas Gemeinsames: Einen breiten, schwarzen Filzhut, wie ihn damals die italienischen Carbonari trugen. Außerdem stachen wir vom Grau schlipstragender Männlichkeit ab durch eine schwarze, seidene Schmetterlingsbinde vom Verdi-Typ, damals große Mode unter Künstlern und Literaten, gleichzeitig aber auch Abzeichnen der Antimilitaristen, Freidenker und Jungsozialisten.⁵

Dem engsten Freund, Max Brod, zufolge waren jedoch Kafkas „elegante [...], meist dunkelblaue Anzüge [...] unauffällig und zurückhaltend wie er.”⁶ In seinem dunklen Anzug „ohne Muster, glatt, von nicht hervortretender Eleganz” war er

stets sehr sorgfältig und geschmackvoll gekleidet, die schmalen Hände ausdrucksvoll, doch sparsam in ihren Bewegungen. Keine Baskenmütze, keine Haarmähne, überhaupt kein äußeres Abzeichen des Dichtertums; auch kein breiter Carbonarahut, keine Schmetterlingskrawatte a la Byron [...]. Einfach und dabei prinziplich fein.⁷

Auffällig ist, welche wichtige Rolle die Kleidung in den Erinnerungen der Zeitgenossen spielt und wie oft sie mit Kafkas Persönlichkeit in Verbindung gebracht wird. Auch er selbst hat seine Beobachtungen bezüglich der Kleidung anderer häufig aufgezeichnet. Peter-André Alt hebt hervor, dass seine Tagebücher voller Beschreibungen von Kleiderstücken junger Mädchen und Frauen sind, „vor allem Pelzwerk, Schleier, Shawls und Schürzen” sowie Handschuhe und Hüte werden ausführlich geschildert.⁸ Selbst die winzigsten Einzelheiten von Kleidern bleiben von ihm nicht unbeachtet: „Der schöne große Knopf schön

² Koch, Hans-Gerd (Hg.): „Als Kafka mir entgegenkam...”. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2005, S. 34.

³ Wagenbach, Klaus: Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. Bern: Francke, 1958, S. 268.

⁴ Koch, „Als Kafka mir entgegenkam...”, S. 168.

⁵ Wagenbach, Franz Kafka, S. 270.

⁶ Brod, Max: Über Franz Kafka. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980, S. 46.

⁷ Ebd., S. 338.

⁸ Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. München: C. H. Beck, 2005, S. 250.

angebracht unten auf dem Ärmel eines Mädchenkleides. Das Kleid auch schön getragen über amerikanischen Stiefeln schwebend. Wie selten gelingt mir etwas Schönes und diesem unbeachteten Knopf und seiner unwissenden Schneiderin gelingt.⁹ Kafkas reges Interesse an Bekleidung, das womöglich von der Galanteriewarengeschäft des Vaters herrührt,¹⁰ beschränkt sich allerdings nicht nur auf die Alltagswirklichkeit, es macht sich naturgemäß auch in seinem literarischen Schaffen geltend, wovon bereits auch eine seiner ersten Veröffentlichungen, die Prosaminiatur *Kleider* überzeugt, in der Kleider und Körper einander angeglichen und die Vergänglichkeit der kostbaren Kleider mit der Vergänglichkeit der Schönheit von Mädchengesichtern gleichgesetzt werden.¹¹

Aus kulturwissenschaftlicher Sicht sind die Dinge, so auch die Kleider „ein wesentlicher Teil unserer Existenz und damit zugleich ein Indikator dessen, was wir sind“.¹² Die Dinge in der Literatur sind (dagegen) „gewissermaßen ‚Phantasiegebilde‘, und zwar auch dann, wenn sie keineswegs ‚phantastisch‘ sind. Sie sind Produkte der literarischen Imagination und [...] sie haben gleichsam [...] einen anderen ontologischen Status.“¹³ In der zugespitzten Formulierung von Roland Barthes ist „die geschriebene Kleidung [...] vollkommen im Hinblick auf eine Bedeutung geschaffen“.¹⁴ Im Einvernehmen mit dieser Betrachtungsweise soll im Folgenden am Beispiel der ausführlichen Analyse der *Geschichte vom schamhaften Langen und dem Unredlichen in seinem Herzen* die Rolle der Kleidung in Kafkas literarischer Garderobe untersucht werden.

Die erste abgeschlossene Erzählung des jungen Kafka ist in einem Brief vom 20. Dezember 1902 an seinen Jugendfreund Oskar Pollak zu lesen. Obwohl sie nicht zur Veröffentlichung bestimmt war, kann sie als eine Art „Urwerk“ angesehen werden, in dem sich bereits die wiederkehrenden Themen,

⁹ Kafka, Tagebücher, S. 42.

¹⁰ Vgl. Anderson, Mark M.: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. New York / Oxford: Oxford Univ. Press, 1992, S. 4.

¹¹ Darauf reimt sich auch die Fortsetzung der eingangs zitierten Tagebuchstelle über die angeblich schlechten Kleider, an die der junge Schriftsteller seine Körperhaltung angepasst hat: Ich „gab [...] den schlechten Kleidern auch in meiner Haltung nach, gieng mit gebeugtem Rücken, schiefen Schultern, verlegenen Armen und Händen herum“. Kafka, Tagebücher, S. 335. Eine ausführliche Analyse des frühen Posastücks *Kleider* bietet Glinski, Sophie von: *Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk*. Berlin / New York: de Gruyter, 2004, S. 92–112.

¹² Hahn, Hans Peter / Eggert, Manfred K. H. / Samida, Stefanie: Einleitung: Materielle Kultur in den Kultur- und Sozialwissenschaften. In: Hahn, Hans Peter / Eggert, Manfred K. H. / Samida, Stefanie (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2014, S. 1–12, hier S. 1. Zur Bedeutung der Kleidung für die soziale, kulturelle und individuelle Identitätsbildung vgl. Mentges, Gabriele: *Für eine Kultur-anthropologie des Textilen*. In: Dies. (Hg.): *Kultur-anthropologie des Textilen*. Berlin: edition ebersbach, 2005, S. 11–54.

¹³ Ebd., S. 10.

¹⁴ Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 18.

Strukturen und Motive seiner späteren Schriften abzeichnen, und auch die Kleidermotivik poetologische Signifikanz gewinnt.¹⁵

Der Protagonist der Geschichte ist der schamhafte Lange, der sich „in einem alten Dorf [...] zwischen niedrigen Häuschen und engen Gäßchen“ verkroch.¹⁶ Die märchentypische Beschreibung, die den Anfang der Geschichte dominiert, lässt das Dorf mit seinen „Strohdächer[n]“ und den „schmale[n] Gäßchen“ (KKAB I, S. 18) in erster Annäherung als vertraulichen Raum, als eine Art Fluchtort erscheinen.¹⁷ Die vermeintliche Dorfidylle ist aber für den schamhaften Langen kein idealer Lebensraum, er kann sich hier ja nicht verstecken, da seine ungewöhnliche Größe nicht in diese eng bemessene Welt hineinpasst. Wenn er sich nämlich „von seinem Hockstuhl [...] aufreckte, [fuhr] er mit seinem großen eckigen Schädel geradewegs durch die Decke“ (KKAB I, S. 18). Eine Diskrepanz gibt es nicht nur zwischen ihm und seiner Umgebung, sondern auch innerhalb der Figur des Langen selbst. Sie äußert sich zunächst darin, dass er einmal vor Weihnachten in geduckter, d. h. ausdrücklich unbequemer Haltung vor dem Fenster sitzt,¹⁸ aber sich zufrieden zeigt, indem er die Beine „bequem“ aus dem Fenster streckt, wo sie „vergnüglich“ (ebd.) baumeln. Er strickt sogar „wollene Strümpfe für die Bauern“ (ebd.), bis es finster wird. Seine „ungeschickten magern“ Finger sind für diese Tätigkeit kaum geeignet, sie sind jedoch „Spinnenfinger“ (ebd.), die sich durch die naheliegende Assoziation von

¹⁵ Kafkas früher Text „antizipiert“ nach Cersowsky „eine für das Folgewerk grundlegende Thematik“. Cersowsky, Peter: Die Geschichte vom schamhaften Langen und vom Unredlichen in seinem Herzen. Zu Fremdeinflüssen, Originalität und Erzählhaltung beim jungen Kafka. In: Sprachkunst, Bd. 7, 1976, S. 17–35, hier S. 20. Darauf machte später auch Gerhard Kurz in seinen Studien aufmerksam. Vgl. Kurz, Gerhard: Traum-Schrecken. Stuttgart: Metzler, 1980, S. 68 und Kurz, Gerhard: Schnörkel und Schleier und Warzen. Die Briefe Kafkas an Oskar Pollak und seine literarischen Anfänge. In: Ders. (Hg.): Der junge Kafka. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 68–101, hier S. 92. Isolde Schiffermüller bezeichnet die Geschichte ausgesprochen als das „Urwerk“ Kafkas [...], in dem bereits Strukturen und Motive der späteren Dichtung angelegt sind“. Schiffermüller, Isolde: Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache. Tübingen: Francke, 2011, S. 93f.

¹⁶ Kafka, Franz: Briefe 1900–1912. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer, 1999, S. 18. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe) Im Text mit der Sigle KKAB I zitiert. Tolksdorf zufolge kann „der Drang sich zu verstecken“ als körperlicher Ausdruck von Scham verstanden werden, wie dies im Verkröchen des Protagonisten auch zum Ausdruck kommt. Tolksdorf, Nina: Zu Kafkas Sprachen der Scham. In: Zocco, Gianna (Hg.): The Rhetoric of Topics and Forms. Berlin / Boston: de Gruyter, 2021, S. 39–49, hier S. 41.

¹⁷ Bereits Cersowsky verweist darauf, dass sich Kafka hier einer „märchenhafte[n] Sprache“ bedient, die u. a. durch den Gebrauch von Diminutiva, symmetrischem Satzbau, formelhaften Attributen und syntaktischen Wiederholungen gekennzeichnet ist. Vgl. Cersowsky, Die Geschichte vom schamhaften Langen und vom Unredlichen in seinem Herzen, S. 31f.

¹⁸ Auf die gebückte Körperhaltung als charakteristische Eigenschaft zahlreicher Figuren auch in Kafkas späteren Werken wird in der Forschung mehrfach hingewiesen. Vgl. z. B. Cersowsky, Die Geschichte vom schamhaften Langen und vom Unredlichen in seinem Herzen, S. 23; Kurz, Traum-Schrecken, S. 183, sowie Schiffermüller, Franz Kafkas Gesten, S. 95.

Spinngewebe mit dem Produktiven und Dörflichen unschwer verbinden lassen. In dem ersten Bild der Geschichte erscheint der Lange mit seiner ungewöhnlichen Erscheinung und Tätigkeit, mit seinen animalischen Zügen als komische Figur, was noch dadurch verstärkt wird, dass er selbst die Disharmonie zwischen sich und seiner Umgebung nicht wahrnimmt. Die wollenen Strümpfe, die er für andere strickt, deuten in erster Annäherung auf einen Versuch der Integration in die einfache, bäuerliche Welt hin. Wolle und Strumpf kehren auch in Kafkas späteren Texten wieder, so auch in dem *Proceß*, wo Frau Grubach, Josef K.s Vermieterin, am Abend der Verhaftung „mit einem Strickstrumpf am Tisch [sitzt], auf dem noch ein Haufen alter Strümpfe lag“,¹⁹ die gestopft werden sollten. Als K. aus dem Büro zurückkehrt, setzt er sich zu ihr und vergräbt „von Zeit zu Zeit eine Hand in die Strümpfe“.²⁰ Wie Frau Grubach mit dem Stopfen ihre „Sachen in Ordnung bringen“ will,²¹ so will auch K. die Ordnung der Pension am Abend wiederherstellen, und jede Spur seiner Verhaftung auslöschen. Dies ist der Grund, warum er die Vorkommnisse am Morgen mit seiner alten Vermieterin besprechen und ihr Einverständnis gewinnen möchte, dass dies ihm nie wieder geschehen wird. Ersichtlich ist dabei, dass die Kleidermotivik in diesem Zusammenhang einen klaren symbolischen Wert hat: Das Ausbessern der Strümpfe, die Herstellung ihres ursprünglichen Zustands bildet eine Parallele zu K.s Versuchen, den bisherigen Gang seines Lebens wiederherzustellen, die jedoch immer wieder scheitern.²² Auch in dem späten Roman *Das Schloß* wiederholt sich das Motiv der Strümpfe, als die Wirtin

¹⁹ Kafka, Franz: Der Proceß. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, S. 32. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe)

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd. Auch an anderer Stelle kommt im Roman das Motiv der Strümpfe in Zusammenhang mit der Wiederherstellung der Umstände und zugleich als Hinweis auf eine Diskrepanz vor: Nach K.s erster Untersuchung hat der Untersuchungsrichter der Frau des Gerichtsdieners Seidenstrümpfe geschenkt, „angeblich dafür, daß [sie] das Sitzungszimmer aufräume“. Kafka, Der Proceß, S. 82. Die Frau, die K. damals die Tür zum Sitzungssaal aufmachte, trägt bei K.s zweitem Besuch zu ihrem „dunklen Kleid aus grobem schweren (sic!) Stoff“ (ebd., S. 83) das Geschenk des Richters, obwohl sie meint: „Es sind schöne Strümpfe aber doch eigentlich zu fein und für mich nicht geeignet“. Ebd., S. 82.

²² Ähnliche Funktion kommt dem Motiv der Ordnung in Kafkas erstem Romanfragment *Der Verschollene* zu. Karl Roßmann, der Protagonist „hatte während der Überfahrt“ von Europa nach Amerika viele Stunden „darauf verwendet, [seinen] Koffer zu ordnen und wieder neu zu ordnen“. Kafka, Franz: Der Verschollene. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, S. 130. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe) Als er aber den nach der Ankunft verloren geglaubten Koffer Wochen später zurückbekommt, findet er seine alten Sachen in der größten Unordnung, deren Grund darin besteht, dass sein Anzug, „den er während der Fahrt getragen hatte, und für den der Koffer natürlich nicht mehr berechnet gewesen war“ (ebd., S. 131), hineingestopft wurde. Das Durcheinander seiner Habseligkeiten im Koffer entspricht seiner geänderten Lebenssituation: er wurde gerade von seinem Onkel verstoßen und damit zerschlugen sich auch die Hoffnungen auf eine schnelle Integration in der Neuen Welt.

einmal in K.s Zimmer sitzend „an einem Strumpf [strickte], eine kleine Arbeit welche wenig paßte zu ihrer riesigen das Zimmer fast verdunkelnden Gestalt“.²³ Die Tätigkeit und gewaltige Figur der Wirtin erinnern in dieser Szene eindeutig an den schamhaften Langen.

Wendet man sich nun wieder der Erzählung zu, da erscheint ein neuer Akteur, an die Tür klopft nämlich der Unredliche, der in einer „Abend für Abend“ (KKAB I, S. 18) trunkenen und rasenden großen Stadt wohnte. In den konträren Figuren, in dem rauschhaften Leben und in der stillen Ruhe werden zunächst städtisches Glück und ländliches Vergnügen einander gegenübergestellt. Der Gast wird anfangs als Gegenfigur des Langen eingeführt, die jedoch nach Gerhard Kurz „eine Figur in seinem Herzen, [...] Teil des eigenen Selbst in verkörperlichter, fremder Gestalt“ ist, was auch das Possessivpronomen ‚sein‘ in der Formulierung „der Unredliche in seinem Herzen“ eindeutig macht.²⁴ Dass es sich um zwei Erscheinungsformen derselben Figur und nicht um zwei verschiedene, voneinander unabhängige Figuren handelt, lässt sich außerdem durch ihre gegensätzlichen Entsprechungen begründen. Der Unredliche klopft „fein an die Plankentür“ (KKAB I, S. 18) und lächelt beim Eintritt, der Lange reißt das Maul auf und grinst. Die bunte Erzählung des Unredlichen, seine glänzenden Westenknöpfe bilden einen augenfälligen Kontrast zur dunklen Stube des schamhaften Langen. Mit dem Erscheinen „des Unredlichen in seinem Herzen“ (ebd.) wird dem Langen zugleich seine Situation peinlich, er schämt sich seiner Länge, „seiner wollenen Strümpfe“ (ebd.) und seiner Stube.²⁵ Die Strümpfe, die hier bereits als *seine* Strümpfe bezeichnet werden, zeigen eine gewisse Identifizierung mit seiner Umwelt.²⁶ Die Tatsache jedoch, dass er sich ihrer schämt, macht zugleich die innere Spaltung der Figur sichtbar. Laut Vogl repräsentiert die Scham immer „einen Zustand, in dem das Ich identisch und nicht-identisch mit sich selbst ist“, soweit es sich „auf einen fremden Blick“ verpflichtet, den es „im Innern verwirklicht, im eigenen Sehen verdoppelt und negiert“.²⁷ Die Reaktion des Langen lässt in diesem Sinne auf Selbstdistanzierung und Identifikation mit dem Unredlichen schließen.²⁸ Die

²³ Kafka, Franz: Das Schloß. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, S. 76. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe)

²⁴ Kurz, Schnörkel und Schleier und Warzen, S. 88. Vgl. dazu auch Cersowsky, Die Geschichte vom schamhaften Langen und vom Unredlichen in seinem Herzen, S. 25.

²⁵ Anderson deutet die Kleider in Kafkas frühen Texten als Metapher für die Instabilität und Zufälligkeit des modernen Lebens. Vgl. Anderson, Kafka's Clothes, S. 13.

²⁶ Die Kleidung gilt für Kafkas Protagonisten oft als Orientierungsstütze auch bei der Frage nach der Identität der anderen, um ihre eigene Situation einordnen zu können. So will K. etwa im *Proceß* aufgrund der Reiseanzüge der Wächter bzw. der Kostüme seiner Henker ausfindig machen, welcher Behörde oder Institution sie angehören und welche Macht sie über sein Schicksal haben könnten.

²⁷ Vogl, Joseph: Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München: Fink, 1990, S. 45.

²⁸ Vgl. auch Kurz, Schnörkel und Schleier und Warzen, S. 89.

Scham, die hervorgehobene Eigenschaft des Langen, ist aus kulturwissenschaftlicher Sicht ein Grundmotiv auch für Kleidung, die den Menschen schützen, schmücken und auch verdecken soll.²⁹

Es lassen sich auch weitere Entsprechungen zwischen den beiden Gestalten nachweisen: Dem spitzen Spazierstock des Städters kommt die Stricknadel des Langen gleich: wie der Unredliche mit dem Stock „dem Langen in den Bauch“ (KKAB I, S. 19) sticht, so ähnlich bohrt sich Letzterer – vor und nach ihrer Begegnung – „die Stricknadeln [fast] in die Augen“ (ebd.). Die beiden Gegenstände haben mittelbar mit Kleidern und Kleidung zu tun, können zugleich aber auch als Mittel der Gewalt benutzt werden.³⁰ Auch in anderen Erzähltexten von Kafka wird der Herrenstock, das typisch bürgerliche Modeaccessoire des 19. Jahrhunderts, ähnlich umfunktioniert: Es jagt etwa der Vater in der *Verwandlung* Gregor mit dem Spazierstock des Prokuristen in sein Zimmer zurück und auch der Onkel trägt im *Verschollenen* ein Bambusstöckchen „wie ein[en] Degen“³¹. Der Spazierstock des Unredlichen fungiert nicht nur als potenzielle Waffe, sondern – im Sinne Ernst Kapps Organprojektionstheorie aus dem Jahre 1877 – auch als Verlängerung seiner Gliedmaßen.³² Dem überlangen Arm des Langen, den er seinem Gast bei der Begrüßung über die ganze Stube entgegenstreckt, entspricht seitens des Unredlichen, dass er mit seinem Spazierstock den Körper des anderen berührt. Auch dieser Ausgleich ihrer physischen Gegebenheiten zeigt ihre enge Zusammengehörigkeit an.

Die innige Beziehung, eigentlich die Identität der beiden Figuren ermöglicht auch eine zusätzliche Erklärung der Spinnenfinger-Metaphorik. Demnach webt der Lange, gleich der Spinne, seine eigene Geschichte gleichsam aus sich selbst heraus und lässt die Gestalt des Unredlichen, die bis jetzt nur in seinem Herzen existiert hat, zutage treten. Wie die Stricknadel, des Langen eigentümliches Ding, stoffliche Texturen herstellt, so ähnlich generiert sein Denken ein feinmaschiges Netz von Narrativen: Er ruft zunächst die Figur des unaufhörlich redenden Unredlichen ins Leben, dessen Worte dann zu „feine[n] Herren mit

²⁹ Nach Benjamin ist die Scham „eine intime“ und „[gesellschaftlich anspruchsvolle] Reaktion des Menschen“, die für ihn die „stärkste Gebärde Kafkas“ darstellt. Benjamin, Walter: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 9–38, hier S. 28. Zur Funktion der Kleidung vgl. ausführlicher Ebner, Claudia C.: Kleidung verändert. Mode im Kreislauf der Kultur. Bielefeld: transcript, 2007, S. 16–21.

³⁰ Krings weist auf die häufige Verwendung von spitzen Instrumenten, von Messern und Stichwaffen in Kafkas Texten hin. Er stellt weiterhin fest, dass das Waffenmotiv auch bei der Schwert haltenden Freiheitsstatue gleich am Anfang des Romans *Der Verschollene* erscheint. Vgl. Krings, Marcel: Franz Kafka: Der Verschollene. Braunschweig: Westermann, 2021, S. 42.

³¹ Kafka, *Der Verschollene*, S. 21.

³² Vgl. Kapp, Ernst: Grundlinien einer Philosophie der Technik. Braunschweig: George Westermann Verlag, 1877, S. 42.

Lackschuhen und englischen Halsbinden“ werden, die wiederum an dem Langen „zwickend und beißend [...] hinauf[klettern]“ und „sich ihm mühselig in die Ohren“ (KKAB I, S. 19) stopfen.³³ Der Unredliche erzählte „von sich, von Westenknöpfen, von der Stadt, von seinen Gefühlen – bunt“ (KKAB I, S. 19). Dass die feinen Herren Geschöpfe des Unredlichen sind, zeigt sich in mehrfacher Hinsicht: Sie sind verknüpft vor allem durch ihre Feinheit, „anzügliche“ Rede und die glänzenden Westenknöpfe – charakteristische Züge ihres dekadenten Wesens. Damit hängt auch die Antwort auf die Frage „Weißt du, was Blut aus Blut ist?“ (ebd.) zusammen. In ihr beruft sich einer der Herren auf seine englischen Halsbinden, die neben den Stiefeln zur typischen Erscheinung des Dandys gehören.³⁴

Der Glanz der Lackschuhe und der Westenknöpfe, der hier den Langen „verlegen“ macht, kommt auch in anderen Werken vor. In der *Verwandlung* beispielsweise trägt der Prokurist Lackstiefel und der Vater ein „mit seinen stets geputzten Goldknöpfen leuchtende[s] Kleid“,³⁵ auch haben alle Gerichtsdienner im *Proceß* Goldknöpfe. Während sie in den ersten Fällen auf das alte Leben des Protagonisten zurückverweisen, stehen sie im Roman grundsätzlich mit dem Gericht und dadurch mit dem Tod in Zusammenhang. Mit „Goldknöpfen und Goldschnüren“ ist auch die Uniform der Liftjungen in *Der Verschollene* „prächtig [...] ausgestattet“,³⁶ die insofern über sich hinausweisen, als sie im Hotel Occidental getragen werden, auf Karls Weg nach Westen, symbolisch in den Untergang. Ebenfalls vergoldete Knöpfe schmückten den Livreeerock des Kanzleidieners der Bergdirektion in *Ein Besuch im Bergwerk*, der zusammen mit den Ingenieuren im Dunkel des Stollens verschwindet und „als etwas Unverständliches“ von den Bergarbeitern beachtet wird.³⁷

Die beschworene städtische Bekleidung der Herren, ihre Lackstiefel sind mit den einfachen, wollenen Strümpfen der Bauern, die Flinkheit, Beweglichkeit und Aufdringlichkeit der Städter mit den Knochenbeinen und der

³³ Die Figurenpaare, gelegentlich gar Figurengruppen kennzeichnen auch Kafkas spätere Narrativen. Ausführlicher dazu vgl. Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka. In: Die Neue Rundschau, 1953, S. 325–353, hier S. 334 und Kurz, Gerhard: Figuren. In: Hartmut Binder (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden, Band 2, Stuttgart: KÖrner, 1979, S. 108–130, hier S. 127–130.

³⁴ Vgl. dazu ausführlicher Erbe, Günter: Der moderne Dandy. Köln / Weimar / Wien: Böhlau, 2017.

³⁵ Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, S. 173f. (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe)

³⁶ Kafka, Der Verschollene, S. 184.

³⁷ Kafka, Drucke zu Lebzeiten, S. 279. Zu bemerken ist allerdings, dass die Knöpfe bekanntlich nicht nur bei ‚geschriebenen Kleidern‘, sondern auch in der Alltagskultur eine symbolische Bedeutung haben können.

Schwerfälligkeit des Langen konfrontiert. Das Eindringen der Worte in den Körper des Langen verstärkt der Unredliche auch mit einer Geste, als er ihm mit seinem „spitzen Spazierstock“ in den Bauch sticht. Die Worte und der Stock werden in diesem Fall gleichermaßen als Waffen verwendet, wofür auch ein Dialog des späteren *Schloß*-Romans ein anschauliches Beispiel liefert, als K. in Friedas Worten die Gedanken der Wirtin erkennt, die sie als Waffen gegen ihn benutzt:

„Alles“, sagte K. [...], „alles was du sagst, ist in gewissem Sinne richtig, unwahr ist es nicht, nur feindselig ist es. Es sind Gedanken der Wirtin, meiner Feindin, auch wenn Du glaubst, daß es Deine eigenen sind [...]. Mir selbst hat sie es nicht gesagt, obwohl sie mich sonst nicht geschont hat, offenbar hat sie Dir diese Waffe anvertraut in der Hoffnung, daß Du sie in einer für mich besonders schlimmen oder entscheidungsreichen Stunde anwenden würdest“.³⁸

Der Angriff des Unredlichen scheint erfolgreich, der Lange wird verunsichert, er findet nunmehr die Stubenluft stickig und muffig. Während des Besuchs veränderte sich auch das Verhalten des Langen, von anfänglichem Erstaunen und Schüchternheit bis zur Anpassung an den Gast, wenn er das Lächeln zwar mit einem Grinsen erwidert, den Gast jedoch bereits „manierlich“ (KKAB I, S. 19) zur Tür begleitet, was der Feinheit der Städter gleichkommt. Der Lange bleibt nun auf sich allein gestellt zurück, sein Weinen und sein Selbstgespräch zeugen von einem verzweiferten Zustand.³⁹ Wie vor kurzem die Worte des Unredlichen an ihm hinaufkletterten und sich in ihm festsetzten, so ähnlich kriechen nun „kranke Fragen“ (ebd.) bezüglich seiner widersprüchlichen Doppelexistenz von den Beinen zu seiner Seele hinauf.⁴⁰

³⁸ Kafka, *Das Schloß*, S. 249f.

³⁹ Der Abend ist in Kafkas Frühwerk die typische Zeit der Reflexion. Vgl. auch Krings, Marcel: Franz Kafka: *Beschreibung eines Kampfes* und *Betrachtung*. Frühwerk – Freiheit – Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018, S. 157. Auch das Weinen ist ein wiederkehrendes Motiv in seinen Texten. In der *Verwandlung* weint etwa der Vater nach dem Anblick seines verwandelten Sohnes, der Protagonist von *Ein Traum*, der im Friedhof ungeduldig auf die Vollendung einer Grabinschrift wartete, „war untröstlich über die Lage des Künstlers, er begann zu weinen und schluchzte lange in die vorgehaltenen Hände“. Kafka, Drucke zu Lebzeiten, S. 297. Auch fängt in *Erstes Leid* „der Trapezkünstler plötzlich zu weinen an“ (ebd., S. 320), als er mit der Gefährdung seiner Existenz konfrontiert wird. Die einzelnen Kontexte unterscheiden sich zwar, dennoch zeigt sich ein gemeinsames Moment im Verhalten der Figuren: sie reflektieren auf ihre augenblickliche Lage und errahnen die Wahrheit, die Unvermeidbarkeit des Endes.

⁴⁰ Ähnlich dem Langen wird auch Josef K. am Ende seines Prozesses mit Fragen konfrontiert, die nicht beantwortet werden.

Warum ist er zu mir gekommen? Weil ich lang bin? Nein, weil ich...?

Weine ich aus Mitleid mit mir oder mit ihm?

Hab ich ihn am Ende lieb oder haß ich ihn?

Schickt ihn mein Gott oder mein Teufel? (KKAB I, S. 19)

Die „Fragezeichen“, die an sich gestellten Fragen drosseln ihn, mit den Selbstreflexionen quält er sich, „[s]ein Herz schmerz[t] ihn“ (ebd.), was durch die Beschwörung der Aggressivität des Unredlichen auf dessen virtuelle Präsenz hindeutet. Seine verborgene Sehnsucht nach dem ausschweifenden Leben in der Stadt, die den Besuch des Unredlichen ausgelöst hat, kann er letztlich nicht überwinden. So lässt sich seine letzte Geste, als er seine Tränen mit einem Wollstrumpf abwischt und sich wieder seinem Strickzeug zuwendet als stummes Eingeständnis seiner Hilflosigkeit und Unentschiedenheit deuten.

MITTEL-LOS – ÜBER KAFKAS ERSTEN BAND *BETRACHTUNG*

—◀—
LÁSZLÓ KLEMM

From birth, Kafka harbored suspicions about his immanent environment, especially about people, objects, media, and whatever that means. All of these things cannot provide or achieve what one would otherwise need for a successful existence. The author's first volume, Betrachtung, can also be seen as an inventory of everything he is happy to forego in order to avoid fundamental deceptions. A dilemma means that this kind of renunciation does not depend solely on personal decision. This-worldly existence is, after all, material through and through. However, those aspects of objective existence that the ego cannot forego, whether willingly or involuntarily, are inspiring.

Es braucht nicht besonders viel Beschäftigung mit Kafka, und es wird dem Leser klar, dass Objekte, Mittel, im breitesten Sinne des Wortes Medien (oder sogar die Immanenz im Ganzen) Gegenstände seines Misstrauens darstellen. Ja, er ist soundzusagen in einer Welt, vollgepfropft mit allerhand Objekten (Ramsch), in der es sich gleichsam nicht leben lässt (kaum Ruhe, geschweige denn Glück), gelandet – zumindest nach seiner eigenen Wahrnehmung. Das Ganze also, was man üblicherweise Diesseits oder Immanenz nennt, ist Gegenstand seiner extremen Skepsis. Man kann auch sagen: Sein Los ist es, nach einem Fluchtpunkt, einer Zurück-Haltung zu suchen, möglichst fern von dieser (Medien-)Vielfalt, von den Objekten, den Mitteln eben.

Dieser Ansatz von Kafka tritt in seinem Werk allerdings nicht systematisch auf, zudem gibt es diesbezüglich zahlreiche Varianten der Herangehensweise. Jene Vielfalt, die aber doch eine Tendenz markiert, möchte ich anhand des ersten, zu Kafkas Lebzeiten herausgegebenen Bandes *Betrachtung*¹ (der Band, der von der Forschung erst in den letzten Jahren intensiver besprochen wurde)² erläutern.

¹ Kafka, Franz: *Betrachtung*. Leipzig: Ernst Rowohlt, 1913.

² Born, Jürgen u. a. (Hg.): *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912–1924*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1979. Hartmut Binder: *Der Schaffensprozess*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2010, S. 115.

Schon sein Titel spielt auf eine seit jeher geübte Erkenntnisform, nämlich auf jene der Kontemplation an, wofür sich aber in einem hochgradig säkularisierten (westlichen) europäischen Umfeld kaum Aufmerksamkeit mehr zeigt (statt dessen viel mehr Aktionismus, Technokratie usw.). Dies bedeutet nicht einfach Flucht aus der (in Kafkas Fall) umtriebenen Großstadt, vielmehr konstruiert es einen möglichen Spieleinsatz des Unternehmens. Harren in der Stille, meistens in der Nacht, fordert Verzicht und Disziplin. Verzicht auf immanente Güter, dafür aber Gewinn an geistiger Bereicherung gilt als Modell für herkömmliche Askese. Und hier ergeben sich zahlreiche Assoziationen aus der jüdischen und der christlichen Überlieferung. Da hat man gleich den Begriff Prophet, wobei die eine hebräische Bezeichnung in der Bibel (Roeh, Choreh) ‚Seher‘ bedeutet (einer, der in Visionen, also in Bildern das Mitzuteilende bekommt)³, wobei hier festzuhalten ist, dass das trotz Gottesnähe kein Traumjob war, v. a. wegen Unverständnis seitens der Öffentlichkeit, also zumindest auf Erfolg im weltlichen Sinn war demzufolge zu verzichten. Daneben ist im Alten Testament auch die Berufung des Nasiräers (der Eingeweihte, der Ausgesonderte) bekannt, dessen Status eindeutig mit Askese (Verzicht beispielsweise auf Wein und Haarschnitt) einherging. In der christlichen Tradition finden sich ebenfalls etliche religiöse Übungen und Bekenntnisformen, bei denen Askese und Betrachtung, also Kontemplation Hand in Hand gingen. Da gilt: Verzicht auf immanente Güter, um sich transzendental zu bereichern!

Ohne Zweifel weiß Kafka darum, auch seine Lebenszeugnisse belegen das vielfach, dass er zur Askese eine ausdrückliche Neigung hatte.⁴ Wie auch immer, diese Analogien bestehen, und so stellt sich die Frage, was wohl Kafka dazu veranlasste? Es wäre nun schwierig, hier gleich eine religiöse Kontinuität zu entdecken. Man ist vielmehr gesonnen, in diese Richtung nicht zu suchen, doch so einfach ist es meines Erachtens auch nicht.

Hier sollte man wohl eher von einer Neigung (nur) zur Askese sprechen, denn die Immanenz verteidigt sich sozusagen hartnäckiger als dass sich der Mensch dagegen anstrengt (wenn er sich dagegen überhaupt anstrengt). Und dieser permanente Frust gehört auch zu diesem Anti-Medien-Los. An diesem Bestreben scheint hingegen das Don-Quijotisch-Heroische zu sein, dass das von unserem Helden Kafka trotzdem nie aufgegeben wird.

Der enge Rahmen erlaubt nur einige Textbeispiele anzubieten, also Stück für Stück wird hier der ganze Band *Betrachtung* nicht besprochen.

Eingangs muss noch festgehalten werden, dass Kafka von Anfang an mit Nietzsche ringt⁵ – hier sind wiederum die Akzente und die Nuancen anregend

³ lexikon.katolikus.hu/P/pr%C3%B3f%C3%A9ta.html [28. 01. 2024.]

⁴ Vgl. Stach, Reiner: Kafka von Tag zu Tag. Dokumentation aller Briefe, Tagebücher und Ereignisse. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2018.

⁵ Vgl. Kurz, Gerhard: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart: Metzler, 1980, S. 25, 27–43. Kafka-Handbuch, S. 42, 59f.

und eine ergiebige Quelle. Die Frage ist meistens: Das Ich (auch) als Mängelwesen⁶ brauche doch dringend ein Objekt, ein Medium oder ein Du als Abhilfe zur Vervollständigung seines Selbst oder vielmehr ein Mittel zur Linderung seiner Qualen? Gibt es dafür denn Abhilfe? Hat denn Nietzsche völlig recht?

Im Auftakt, im *Kinder auf der Landstraße*⁷ verfolgt man zunächst das (gewohnte) Ich im Prozess der Trennung von traditionellen Bindungen, das heißt von einer Trennung von einem als eher nur noch formal geschlossenen Bund dargestellten Familienmilieu an, von der Trennung von der ansässigen Gemeinschaft als eine Art Kameradschaft, die also auch gegenseitige Verantwortung voraussetzte und auch von der menschlichen Natur, weil die leitmotivisch eingeblendete Müdigkeit nie durch Erholung gestillt wird. Unsere Hauptfigur wählt die Nacht bzw. er tauscht die ländliche Gemeinde für eine Einsamkeit in der Stadt ein. Ein klarer Grund für das Warum fehlt gänzlich, wir befinden uns Nahe der Absurdität.⁸ Logisch betrachtet kann es höchstens um eine Option gegen oder zumindest eine Alternative zum vorigen Angebot an Existenz gehen. Oder wie das Ich sich von seinen Kameraden mit einem quasi Judaskuss trennt, kann sich das auch in der Frage konkretisieren: Befinden wir uns bereits jenseits von Gut und Böse?

*Entlarvung eines Bauernfängers*⁹ kann auch als Fortsetzung des Auftakts gelesen werden¹⁰, indem der Protagonist bereits in der Stadt dabei ist, einen seiner ersten Helfer, einen den die Reminiszenzen herkömmlicher Liebe mit der ganzen Last von Liebe kennzeichnen, loszuwerden, um sich in ein höheres soziales Milieu zu integrieren – wiederum mit der Frage konfrontiert: jenseits von Gut und Böse? Oder jenseits von Liebe? – eine Liebe, die in manchen medientheoretischen Entwürfen bereits auch zum bloßen Medium disqualifiziert wurde.¹¹ Allerdings, wie gesagt, Nietzsches königlicher Weg als Alternative erregt nur Unbehagen – keine Spur von dem dionysischen Rausch oder zumindest der Heiterkeit, welche Zarathustras¹² ‚Liefetyle‘ suggeriert, ist hier vermerkt.

⁶ Vgl. Gehlen, Arnold: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt. Frankfurt a. M.: Klostermann, 2016, S. 16.

⁷ Kafka, Franz: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1994, S. 13. [Kafka, Franz: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Bd. 1.]

⁸ Geulen, Hans: Versuch und Risiko einer adäquaten Deutung. In: Hans Jürgen Scheuer et. al. (Hg.): Kafkas *Betrachtung*. Lektüren. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2003, S. 5–15 [Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur Bd. 34].

⁹ Kafka, Ein Landarzt, S. 17.

¹⁰ Morgenroth, Mathias: Fremdbestimmung und Differenz: Entlarvung eines Bauernfängers. In: Scheuer S. 20–31.

¹¹ Vgl. Luhmann, Niklas: Liebe – Eine Übung. Berlin: Suhrkamp, 2014. Ort, Nina: Zum Gelingen und Scheitern von Kommunikation. Kafkas Urteil – aus systemtheoretischer Perspektive. In: Jahraus, Oliver; Neuhaus, Stefan (Hg.): Kafkas Urteil und die Literaturtheorie. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 206.

¹² Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra I–IV. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: dtv / de Gruyter: 1999, S. 105.

*Der plötzliche Spaziergang*¹³ ist, analog zum ersten Stück des Bandes, eine Variante zur Abkapselung vom herkömmlichen Familienverband, als Alternative hat man es mit der ‚Setzung‘ des Subjekts zu tun, schon mit dem dafür eigens gewählten Bund der Freundschaft.¹⁴

*Entschlüsse*¹⁵ argumentiert für eine möglichste Passivität im öffentlichen Leben, das heißt wiederum fernab von der dionysischen Heiterkeit, vielmehr mit den als unerträglich scheinenden Mühen um Schwächen und Unzulänglichkeiten konfrontiert, findet man hier das einzige Refugium in der beinahe statischen geistigen Arbeit – das entspricht auch einer Reduktion des Kreislaufs („Eine charakteristische Bewegung eines solchen Zustandes ist das Hinfahren des kleinen Fingers über die Augenbrauen.“). Und gerade diese geistige Arbeit (Schreiben eben) wird im *Der Ausflug ins Gebirge*¹⁶ eingeblendet. Das ist fast der einzige Ort oder Zustand (also in einem Vacuum an Stofflichkeit, an Gegenständlichkeit mit den abstrakten Schriftzeichen), welcher Freude macht. „Es ist ein Wunder, daß wir nicht singen.“ – heißt es hier. Freude, Extase ist nun eine ästhetische, und zwar im klassischen Sinn: selbst die *Textgestalt*¹⁷ kann als *schön* gelten. Allerdings, auch im Ästhetischen obwaltet eventueller Verzicht oder Askese, deshalb wird die Stille („ohne Klang“; „nicht singen“) besonders betont. Da taucht die Hilflosigkeit (Mensch als potenziertes Mängelwesen) das zweite Mal nach *Entlarvung eines Bauernfängers* explizit auf. Markant erweist sich das Schreiben als Fluchtpunkt.

Das Unglück des Junggesellen lässt sich als Bekenntnis zur qualvollen Existenz als Alleinstehender lesen. Es ist ein Verharren trotz äußerer sozialer Erwartungen, um der „geistigen Existenz“ als Anliegen gerecht zu werden.

Wie bereits gesehen, Alleinstehen (Allein zu bestehen!) als Idee bezieht sich nicht nur auf (oder gegen) Familienstand, sondern auch auf eine Isolierung von der Gemeinschaft und damit auf das Reduzieren auf die nur allernötigste Berührung. Wohl hierum geht es gerade in den nächsten Stücken des Bandes: *Der Kaufmann*¹⁸, *Zerstreutes Hinausschaun*¹⁹, *Der Nachhauseweg*²⁰, *Die Vorüberlaufenden*²¹. Dabei haben wir es im *Zerstreutes Hinausschaun* mit einer polarisierten Welt zu tun, mit Himmel und Erde, welche elementare, uralte Assoziationen wecken. Das Irdische mit seiner Dynamik, auch mit seiner betont

¹³ Kafka, Ein Landarzt, S. 19.

¹⁴ Vgl. Battegay, Caspar: Freundliche Ironie und Plötzlichkeit. Bemerkungen zu Kafkas *Der plötzliche Spaziergang*. In: Harald Neumeyer / Wilko Steffens (Hg.): Kafkas *Betrachtung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, S. 15–26.

¹⁵ Ebd., S. 20.

¹⁶ Ebd., S. 21.

¹⁷ Vgl. Balthasar, Hans Urs von: Herrlichkeit – Eine theologische Ästhetik. Bd. 1. Schau der Gestalt. Einsiedeln: Johannes, 1961.

¹⁸ Kafka, Ein Landarzt, S. 22.

¹⁹ Ebd., S. 24.

²⁰ Ebd., S. 25.

²¹ Ebd., S. 25–26.

sexuellen Dynamik, welche eine Barriere gegen die kontemplative Attitude darstellt.²² Und damit sind wir beim Thema angekommen: Hindernisse und Versuchungen gegen das idealisierte Lebensmodell ‚Betrachtung‘. Allerdings, ein Wirken oder gar Interaktion in der Gemeinschaft kommt nur periphär, lediglich in Gedanken zum Vorschein (*Der Nachhauseweg*); oder als etwas, wovon man sich besser distanziert (*Die Vorüberlaufenden*) – wobei der Ausflucht-Charakter dieser Distanzierung bemerkbar wird. Damit hat der Leser bereits bei *Entlarvung eines Baurnfängers* zu tun gehabt: So einfach, wie schon betont, lässt es sich mit Nietzschescher Bezugslosigkeit doch nicht umgehen, man *schreibt* über das Unbehagen und oder sucht sogar nach Ausreden.

Mit *Zerstreutes Hinausschaun* beginnt nun eine Serie von Texten (*Der Fahrgast*²³, *Kleider*²⁴, *Die Abweisung*²⁵, *Das Gassenfenster*²⁶), die sich mit der Erotik, Sexualität, Partnerschaft zwischen Mann und Frau befasst. Diese Handvoll Stücke kann man auch als Variationen für die Anstrengung: Befreiung vom Problem ‚Frau‘ nehmen. Ob als potenzielles Medium des Mediums Liebe oder nur in ihrem physischen Wesen, ist sie da – dargestellt als Störfaktor bei der Umsetzung des Askese-Programms. Allerdings bildet hier *Der Fahrgast* doch eine Ausnahme. Dieses Stück ragt gleichsam aus der ganzen bisher gewohnten ‚Linienführung‘ des Bandes heraus. Die Ausgangssituation ist eine Fahrt mit der Straßenbahn. Hier hat der Leser wiederum mit einer Polarität zu tun. Zum einen die forciert dargestellte Labilität des modernen Subjekts der mangels *point of view* keine Rechenschaft abgeben kann über seinen universalen, topologischen, sozialen Stand und andererseits ohne einen Ruhepunkt wird eben das ziellose Getriebensein betont. Der Rechtsgelehrte Kafka ironisiert sogar den Mangel an der Rechtsgrundlage des Daseins. Also das *Seinganze* solle den Spieleinsatz bzw. dessen Rechtfertigung verkörpern, welches zwar mit der philosophischen Methode scheitert, aber existenziell bleibt es nach wie vor bestehen.

Jedoch mit einem Schlag verflüchtigen sich solche gravierenden ontologischen Fragen, als die Gestalt eines Mädchens in Erscheinung tritt. Die ästhetische, visuelle Wirkung ist so überwältigend, „als ob ich sie *betastet* hätte“ (Hervorh. – L. K.). Gegenüber der bisherigen Erfahrung, der Tendenz zur Beschränkung haben wir es mit einer Ausbreitung der sinnlichen Wahrnehmung zu tun, während der Betrachter im Bannkreis des Phänomens bleibt, bzw. sich ihm durch die Fixation immer mehr nähert („Zoomtechnik“²⁷). Es

²² Vgl. The Navarre Bible: St. Luke (The Navarre Bible: New Testament), University of Navarre, Scepter Publishers, 1991. Kommentar zu Lk. 1, 35.

²³ Kafka, Ein Landarzt, S. 26.

²⁴ Ebd., S. 27.

²⁵ Ebd., S. 28.

²⁶ Ebd., S. 29.

²⁷ Zum Thema Kafka und Film vgl. Zischler, Hannes: Kafka geht ins Kino. Berlin: Galiani, 2017.

scheint zwar gleichzeitig auf ein eingegengtes Bewusstsein hinzudeuten, aber es bedeutet von der *existenziellen* Perspektive oder Ambition her einen Gewinn, einen Ausblick aufs Ganze, wobei die raumzeitlichen Belänge (ontologische Fragen oder aber Aktivität überhaupt) endlich aufgehoben werden. Gerade mit dieser Passivität, mit der weiten Öffnung der Perspektive (das Subjekt braucht eigentlich sonst auch gar nichts) erreicht die ästhetische Betrachtung ihren Höhepunkt: die Faszination. Es braucht auch Zeit um sich von dem Schockerlebnis zu erholen, um vom Erlebnis überhaupt berichten zu können. Dem besonderen Wesen von Schönheit entspricht darüberhinaus die Art der Beschreibung: Es lässt sich nämlich nicht konkret (kontinuierlich, konsequent) zurückgeben, was da eigentlich geschieht, mithin braucht es auch keiner Rechtfertigung („Daß sie den Mund geschlossen hält, und nichts dergleichen sagt“). Kafka bleibt also dem ästhetischen Paradoxon gerecht.²⁸ Dieser ästhetische Aspekt gilt als Sieg nicht nur über Nietzsche, sondern über alle, die im Zeichen der Moderne das Schöne eliminieren. Denn das Schöne kommt hier im klassischen Sinne zu Wort. Kafka geht zwar nicht so weit, über Schönheit als Transzendentalie zu sprechen, aber die Eigenheiten der hier entworfenen Schönheit kongruieren mit dieser althergebrachten Herrlichkeit. Durch Verzicht auf Immanenz, setzt sich (die) Schönheit mächtig durch. Setzt man den Akzent auf das Schöne, heben sich hierdurch auch solche immanenten Phänomene wie das Haben auf: Vom Schönen kann man doch keinen Besitz ergreifen, und trotzdem erlebt man das Ganze, eine Art Totalität – welches Erlebnis die geistige Tätigkeit (Schreiben) allerdings auch gefährden könnte. Rein ästhetisch findet also Kafka einen Fluchtpunkt.

Das erotische Spektakel Mädchen verfügt jedoch über diese sublimierte Gestalt hinaus auch über ein physisches, natürliches Wesen, und in diesem Kontext hat Kafka keine guten Chancen. Zunächst mit dem Stück *Kleider. M. E.* hat der Text einen eindeutigen Bezug zum *Fahrgast*, da das Wort ‚schön‘ sogar wiederholt vorkommt. Anstatt aber die vorherige Extase weiter auszuführen, liest man von einer Umkehr: Obgleich sich die Schönheit des Weibes an Kleidern oder in der bloßen körperlichen Gestalt manifestiert, wird sie in der (wenn man will Nietzscheschen) Tretmühle des Alltags, mit der Zeit einfach alt – hat also keinen Bestand wie eben das Ästhetische, was ja genau das Gegenteil versprach. Das Schöne sei nur in seiner Immaterialität willkommen. Im Text *Die Abweisung* konfabuliert das Ich einen Dialog zwischen Mann und Frau – der inhaltlich durchaus trivialsten sozialen Erwartungen entspricht –, um seine eigene Angst vor dem Fremden zu rechtfertigen, anstatt sich den Mut zu nehmen, ein Mädchen, eine Frau endlich einmal anzusprechen. So geht

²⁸ Kurz, Gerhard: Lichtblicke in eine unendliche Verwirrung. Zu Kafkas „Betrachtung“. Text und Kritik. Sonderband: Franz Kafka. IV/06, S. 60.

man besser eventuellen bösen Überraschungen von Seiten des *ästhetisch* Schönen aus dem Weg.

Kann man denn hier beim Dilemma Frau zu einer nüchternen Entscheidung kommen, ohne den Faden zu verlieren? Eben die Aporie des Entscheidens wird in *Zum Nachdenken für Herrenreiter*²⁹ angesprochen. Der Struktur einer Parabel entsprechend haben wir es mit einer These und dem Beweis zu tun. Um dem erschütternden Thesensatz („Nichts, wenn man es überlegt, kann dazu verlocken, in einem Wettrennen der erste sein zu wollen.“) Geltung zu verschaffen, führt Kafka eine ganze Serie von Argumenten ins Feld. Wenn reiten, also auch reisen als Lebensmetapher funktioniert, dann sollte man mit „gesundem Menschenverstand“ das Gelingen begrüßen.³⁰ Demgegenüber wird vorgegeben, der Sieger gerate in so eine emotionelle Achterbahn, zumal durch die Isoliertheit von der Gemeinschaft (der Verlierer), welche die Kommunikation und Interaktion nicht nur durch Neid kaputt macht, zumal sich Freundschaft und Liebe gleichzeitig als allzu gebrechlich entlarven, dass sich das Siegen schlichtweg nicht lohnt. Es entsteht gleichsam eine Frontlinie zwischen Sieger und Besiegten bzw. Publikum (welches es nicht einmal versucht hat). Damit schließlich nichts in der Begründung fehlt, wird noch das schlechte Wetter gegen den Sieg bzw. Sieger ausgespielt. Diese forcierte Beweisführung hat nun wenig Überzeugungskraft, auch wenn sie logisch klingt.³¹ Der Schlüssel steckt gerade in jener Serie von Klügeln und Häsitieren (s. „wenn man es überlegt“), anstatt energisch loszustürmen. Man sollte also darüber nachdenken, dass man nach Möglichkeit nicht nachzudenken brauchte, und das ist es worum es hier geht: Nicht zu denken, dazu ist der Mensch doch unfähig! Das Denken bzw. das Wissen könne aber grundsätzlich zu richtigen Erkenntnissen und Entscheidungen nicht verhelfen, und das kommt einem Ärgernis gleich. So kann selbst das sogenannte Gelingen eine Art kognitive Dissonanz auslösen – keinesfalls Glück, Zufriedenheit und dergleichen. Auch das Denken oder Entscheidungen als Mittel, Objekte oder Medien diskreditieren sich in der Praxis. Warum solle dies nicht auch auf das Dilemma Frau pro oder contra zutreffen? Ja, in der Folge *Das Gassenfenster*³² liest man in diesem Kontext nur noch von einer ablehnenden Haltung. Jetzt erscheint für den Eigenbrötler, der sich ja in einer extrem ausgelieferten Situation befindet, ausnahmslos alles, was eine Aussicht, einen Ausblick aus einem Innenraum bietet, einer sexuellen Versuchung gleich – es richtet doch das intensive Programm Kontemplation

²⁹ Kafka, Ein Landarzt, S. 28.

³⁰ Wasihun, Betiel: *Gewollt – Nicht-Gewollt: Wettkampf bei Kafka. Mit Blick auf Robert Walser und Samuel Beckett*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010, S. 17f.

³¹ Vgl. Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2010, S. 115ff.

³² Kafka, Ein Landarzt, S. 29f.

zugrunde. Ex negativo ließe sich daraus der ideale Lebensraum als Dunkelkammer vorstellen. So ein Fanatismus hat zwar wenig Realitätsgrund – das kennt man auch aus den Lebenszeugnissen des Autors – es steckt jedoch ein perspektivisches Ziel ab: möglichst wenig Kompromisse mit dieser Welt (mit all ihren Objekten, Medien usf.) eingehen. Dies hört sich schon wie eine Grundsatzerklärung an. Und in diesem Ton geht es weiter mit dem *Wunsch, Indianer zu werden*³³ und mit *Die Bäume*.³⁴ Sowohl der Titel als auch der Text bestehen im ersteren aus zwei Teilen. Die seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis noch tief ins 20. hinein geltende Nostalgie der an Zivilisation leidenden Massen nach Freiheit im Bild von Indianer wird auch hier beschworen. Bis zu etwa der Mitte der aus einem einzigen Satz (und insgesamt sechs Druckzeilen) bestehenden Komposition wird das Wunschbild, eine Art Objekt der Begierde konstruiert, bis es sich als bloßes Bild und nichts mehr entlarvt, und folglich bricht es im zweiten Teil auseinander. Was uns Lesern zu bedenken gibt: War das alles? Blieb noch etwas übrig? Die zweigeteilte Struktur hilft nun bei der Orientierung: Ja, gewiss, das Bild (Indianer mit Pferd und Landschaft) zerfällt, aber mit dem Wunsch hat es eine besondere Bewandnis. Der bleibt unangefochten, aber auch undefinierbar, unantastbar, unartikulierbar, ebenso sublimiert wie die Schönheit in *Der Fahrgast*. Dementsprechend kann man doch vom Wunsch sagen: Als eine der Existenzgrundlagen erweist sich eben doch der unaussprechliche Wunsch! Statt eines konkreten Objekts hat man mit einer unendlichen Offenheit zu tun. Das ist eine schöne, in der europäischen Überlieferung wurzelnde Vorstellung, allerdings fernab vom dionysischen Rausch. Es geht auch weiter mit den Grundsatzklärungen in *Die Bäume*. Wie eine Bestandsaufnahme von der Existenz des modernen Menschen fängt der Text an, im Ton einer universellen (erste Person Plural) Offenbarung mit dem Auftakt „denn“. Die Entität Mensch, dargestellt als uralte Lebensbaum-Metapher, befindet sich in einer kritischen Lage: „Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee“. Der Text gibt zwei Illusionen zu bedenken, zunächst: „Scheinbar liegen sie glatt auf, und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können.“ Das ist kristallklar. Fraglich bleibt die Fortsetzung: „Nein, das kann man nicht, denn sie sind mit dem Boden verbunden.“ Bisher hat man auch nicht den Eindruck von Kompliziertheit. Damit wären wir allerdings Nahe der Resignation angelangt, aber so etwas braucht wohl auch nicht „gepredigt“ zu werden. Die Haltung des Predigers gewinnt im letzten Satz ihre Legitimation: „Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.“ Nämlich mit einem starken, heftigen Stoß könnte diesem Baum wieder in seine horizontale Stellung verholfen werden. Die „kleinere[n] Anstöße“ könnten mit zahlreichen zeitgenössischen Lösungs- und Erlösungsversprechen assoziieren. So ein Beispiel führt *Un-*

³³ Kafka, Ein Landarzt, S. 30.

³⁴ S. o.

*glücklichsein*³⁵ an. Hier travestiert Kafka einen Teilaspekt von Nietzsches Jesus-Anspielung aus Zarathustra,³⁶ um sich einem der aktuellen Messiasse zuzuwenden.³⁷ Wenn die Abhilfe mit dem sakralen Erlöser laut Nietzsche nicht funktioniert, wie sollte es denn mit dem Heilversprechen eines kafkaschen, säkularisierten Messias, nämlich Freud glücklich ausgehen?³⁸ Es tritt nun (auch als Fazit der *Betrachtung*) vorübergehende Ruhe als vorübergehende Gewissheit ein – als Pendant zur bisher erfahrenen regen Suche.³⁹ Wie erwähnt: ‚Betrachtung‘ braucht den ständigen Verzicht auf die objektiv gegebene Umgebung, selbst auf den eigenen Körper, was zu ständiger Ermüdung führt. Es gilt als konsequent, wenn sich das Subjekt wegen der Gewissheit des Vakuums zur Abhilfe endlich schlafen legt.

Zusammenfassend lässt es sich in Sachen Distanz von greifbarer Gegenständlichkeit (Immanenz) in der *Betrachtung* feststellen: Neben der evidenten materiellen Askese stemmt sich das Ich in erster Linie gegen alles soziale Engagement, allerdings nicht problemlos (Kollektivität, Familie bis hin zur Liebe). Die einzige soziale Bindung bleibt, nur schemenhaft eingeblendet, die Freundschaft – welche im Gesamtwerk auch im Weiteren kaum noch Erwähnung findet. Statt dionysischen Rausches in der handfesten Gegenwart reduziert man sich möglichst auf bloß geistige Aktivität (Kontemplation, ‚Betrachtung‘) – dies kongruiert allerdings mit kulturhistorischen Tendenzen. Und mit dieser stillen Arbeit allein, die nicht ohne Anstrengungen, Müdigkeit und

³⁵ Kafka, Ein Landarzt, S. 31.

³⁶ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra I-IV. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: dtv / de Gruyter: 1999, S. 105 [Nietzsche KSA Bd. 4]. Vgl. Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2011, S. 120ff. Vgl. Nietzsche, Friedrich: Kommentar zu Band 1–13. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: dtv / de Gruyter: 1999, S. 295f. Vgl. Mt 13, 24–30; 18,3. Vgl. Hetzel, Andreas: Vom Unglück der Lektüre. In: Scheuer, Hans Jürgen u. a. (Hg.): Kafkas „Betrachtung“ – Lektüren. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2003, S. 200–213 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 34). Vgl. Schlötenburg, Susanne / Pfaff, Peter: Der Weg nach Moria. In: Verteidigung der Schrift. Kafkas Prozeß. Hg. von Frank Schirrmacher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 36–50. Vgl. Rohde, Bertram: „und blätterte ein wenig in der Bibel“. Studien zu Kafkas Bibellektüre und ihren Auswirkungen auf sein Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 76–105. Vgl. Nickel, Gunter: Gespenster der Sprache. Kafkas erzählung *Unglücklichsein*. In: Neumeier, Harald / Steffens, Wilko: Kafkas „Betrachtung“ – Kafka interkulturell. Bd. 1. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, S. 203 [Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft].

³⁷ Kurz, Traum-Schrecken, S. 42: „Die Psychoanalyse ist kein Schlüssel zu seinem Werk.“

³⁸ Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1982, S. 24. Kurz, Traum-Schrecken, S. 27–43. Kafka-Handbuch S. 5f, 59f, 116. Vgl. Neumann, Bernd: Franz Kafka und der Große Krieg. Eine kulturhistorische Chronik seines Schreibens. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, S. 42. Vgl. Rabelhofer, Bettina: Die Geisterbeschwörung des Schreibens. Zum psychosemiotischen Gespenstertransfer in Franz Kafkas Erzählung „Unglücklichsein“. In: Neumeier / Steffens: „Betrachtung“. Bd. 1, S. 213–225. Vgl. Murnane, Barry: „Aber merken sie sich, ein Gespenst ist ein Gespenst“ – Zum Gespenstischen in Kafkas „Unglücklichsein“. In: Focus on German Studies, Bd. 14, 2007, S. 93–114.

³⁹ Vgl. Kurz, Gerhard: Zu Kafkas „Betrachtung“. Text + Kritik IV/6 (2006) Sonderband S. 54.

Schmerzen (mit Schwund des Körpers) stattfinden kann, geht ästhetische Freude einher: „ein Wunder, dass wir nicht singen“. Ästhetische Freude aber, so „schön“ auch immer dargestellt bzw. so schön auch immer die Darstellung des klassisch Schönen (konsequent) scheitert, bleibt die Entzückung durch erotische Schönheit als Erfahrung bestehen. Nur, wie gesagt, beschreiben lässt es sich nicht, besser: Alles Schreiben erübrigt sich in der ‚Betrachtung‘ des Schönen. Paradoxerweise weiß der Mensch mit diesem Geschenk (auf seiner Flucht vor den Dingen, bekommt er unerwartet etwas geschenkt), das er schriftstellerisch, sprachlich nur sehr unvollkommen zum Ausdruck bringen kann (Schönheit ist auch bereits dank der Progression gleichsam aus der Mode gegangen), kaum etwas anzufangen, aber diese Faszination bedeutet zweifellos eine Hilfe, wie auch im Fall des Schreibens überhaupt eine Art Extase eintritt. Und nicht zuletzt wie auch der unnennbare Wunsch als Existenzgrundlage einen guten Aufwind bedeuten kann. Man hat also doch mit einem ästhetischen Gewinn zu tun bei einer tendenziell maximalen Reduktion des Materiellen. Dies alles findet sich versteckt in der Mehrzahl der Stücke des Bandes *Betrachtung*, die eigentlich davon sprechen, dass es eine Hilfe von außen so oder so grundsätzlich nicht gebe (weder in einer materiellen/kreatürlichen Gestalt noch in abstrakten Entscheidungen, noch, noch, noch...). Mit einer regen Phantasie ließe sich nunmehr konstatieren: Kafka hat vieles im Griff, ein neuer Mystiker zu werden. Dem ist aber nicht so, denn Kafka schreibt inmitten dieser Paradoxie (das Ästhetische oder aber die Sublimierungsarbeit entzieht sich der Materialität also auch der Darstellbarkeit) weiter. Wie er in Richtung Auflösung dieser Dilemmata mit großer Ambition weiter sucht und was er wohl findet, dazu kann man sich in den nächsten Kapiteln seines Werks vertiefen.

„[...] ALSO DARÜBER, WIE DAS ZEUG VON NEBENAN
WEGGESCHAFFT WERDEN SOLL, MÜSSEN SIE SICH
KEINE SORGE MACHEN. ES IST SCHON IN ORDNUNG“.

Objektifizierungsprozesse in Franz Kafkas *Die Verwandlung*
und deren Verfilmung von Jan Němec



TÜNDE PAKSY

In Kafka's story, the transformation of Gregor Samsa is not the only one, for all family members transform themselves in a certain sense after the metamorphosis – this is one of the generally accepted theories of research. It is probably most striking in Grete's case, who transforms from a caring sister into an impassive "goddess of fate" in the time between Gregor's transformation and his death and virtually pronounces the death sentence on Gregor, who is now only called "it". Her most important argument is that her brother Gregor and this animal cannot be identical. A logic that is more or less followed by her father and mother, but which seems superfluous to the cleaner, who only knows Gregor in his transformed state and first refers to him as a "dung beetle" and then as "thing". This article examines how the process of Gregor's objectification unfolds for the individual characters and examines whether and, if so, how this process is depicted in the 1975 film adaptation of the same title by Jan Němec.

EINLEITUNG

Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* gehört zu den Texten, in deren Rezeption sehr viele und vielfältige Ansätze präsent sind.

Keine andere Erzählung Kafkas hat zu so umfangreicher, immer neuer Beschäftigung gereizt, wobei jede Generation, jede neue existenzielle Lage, jede andere psychologische Schule und philosophische Richtung, literaturwissenschaftliche Tendenz in ihr jeweils sich Bestätigungen glaubte finden zu können.

– behauptete Dietz in seiner Kafka Monographie.¹ Monika Schmitz-Emans weist in ihrer 2011 erschienenen Monographie u. a. auf biographische und psychologische Lesarten mit unterschiedlichen Schwerpunkten hin, auf

¹ Dietz, Ludwig: Franz Kafka. Stuttgart: Metzler, 1990, S. 62.

Lesarten, die den Text als Parabel der Entfremdung betrachten, und auf solche, die die Geschichte als Konkretisierung heimlicher Wunschvorstellungen verstehen.² Abraham referiert fünf Ebenen, auf denen *Die Verwandlung* gelesen werden könne: Auf biographischer Ebene gelte die Geschichte „als Ausweg, den es für den Autor nicht gibt“³, psychoanalytisch sei Gregor der Verdränger, ökonomisch der Ausgebeutete, ethisch die verfehlte Existenz selbst, während interaktionspsychologisch gesehen seine Verwandlung als seine „Entfernung aus der Gemeinschaft“⁴ zu deuten sei.

Das Ziel des Beitrages besteht nicht darin, die vielfältigen Interpretationen zu bestreiten. Er setzt sich vielmehr die Aufgabe, nebst Gregors Verwandlung auch die seiner Familienmitglieder näher zu beleuchten. Denn alle Familienmitglieder verwandeln sich in gewissem Sinne nach dem Vorfall – lautet eine der allgemein akzeptierten Thesen der Forschung⁵. Besonders auffallend ist dies beim Vater, der nach Gregors Verwandlung wieder energisch geworden ist, und bei Grete. Sie verwandelt sich in der Zeit von Gregors Verwandlung bis zu seinem Tod aus der fürsorglichen Schwester in eine teilnahmslose ‚Schicksalsgöttin‘ und spricht quasi das Todesurteil über den nur noch mit „es“ bezeichneten Gregor. Ihr wichtigstes Argument ist dabei, dass ihr Bruder Gregor und dieses Untier nicht identisch sein könnten.

Die Verwandlung der Familienmitglieder wird meist als ein Vorher-Nachher beschrieben. Auf dem Weg vom Bruder Gregor zum Untier bzw. „es“ zeichnet sich jedoch ein Prozess ab, an dessen Ende der in ein Ungeziefer verwandelte Gregor Samsa nicht mehr als Mensch, sondern als Objekt behandelt wird. Es geht hier eigentlich um Gregors Objektifizierung, in erster Linie durch die Familie, aber vielleicht auch von ihm selbst.

ZUM BEGRIFF OBJEKTIFIZIERUNG

Es handelt sich bei dem Begriff Objektifizierung um einen Terminus, der in mehreren Kontexten verwendet wird, um die Behandlung von Lebewesen als Objekte zu problematisieren. Dies hat sowohl in Mensch-Tier-Relationen als auch in interpersonalen Bezügen eine Relevanz und wird insbesondere in

² Schmitz-Emans, Monika: Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck, 2011, E-Book, S. 178ff.

³ Abraham, Ulf: Die Verwandlung. In: Jagow, Bettina von / Jahraus, Oliver (Hgg.): Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2008, S. 426.

⁴ Abraham, Die Verwandlung, S. 430f.

⁵ Vgl. ohne Anspruch auf Vollständigkeit: Beicken, Peter: Franz Kafka. Leben und Werk. Stuttgart u. a.: Klett, 1991. S. 78ff; Poppe, Sandra: Die Verwandlung. In: Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hgg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2010, S. 164–174, hier S. 167, 172f; Krischel, Volker: Textanalyse und Interpretation zu Franz Kafka: Die Verwandlung. Hollfeld: Bange, 2008, S. 51–58.

feministischen Ansätzen, und zum Teil damit zusammenhängend in der Werbebranche verwendet, um u. a. gegen die Reduzierung auf den Körper und/oder das Aussehen anzukämpfen. In der *Verwandlung* handelt es sich um Objektifizierung in der Bedeutung

dass Personen als ein Gegenstand mit einem Zweck betrachtet werden. Es findet eine Entmenschlichung statt, [... indem] Personen(-gruppen) der von Grund auf allen Menschen innewohnende Wert entsagt wird und sie lediglich auf ihren Nutzen reduziert werden, ohne Rücksicht auf ihre eigenen Gefühle und Bedürfnisse.⁶

Schnaars beruft sich auf Martha Nussbaums Artikel *Trading on America's Puritanical Streak*, in dem sie die Merkmale von Objektifizierung notiert: „Darstellung als Werkzeug und Besitz für andere, die Absprache von Selbstbestimmung und Individualität, wahrgenommene Austauschbarkeit und die Erlaubnis dazu, Objektifizierte zu verletzen oder zu beschädigen.“⁷

Es liegt nicht zuletzt an der Erzähltechnik, dass der Leser in Gregors Fall diesen Eindruck haben mag. Der heterodiegetische Erzähler vermittelt die Geschichte vom letzten Abschnitt abgesehen konsequent aus Gregors Perspektive mit interner Fokalisierung. Somit erlangt der Leser fast alle Informationen aus Gregors subjektiver Perspektive, die nicht zuletzt durch übertriebenes Pflichtbewusstsein und Wohlwollen seiner Familie gegenüber geprägt ist; sogar im Augenblicke seines Todes denkt er an seine Familie „mit Rührung und Liebe zurück“⁸, obwohl von Grete angeleitet – „Weg muß es“, rief die Schwester“⁹ – schließlich alle für seine ‚Entfernung‘ stimmen. Gerade der Kontrast zwischen Gregors Wahrnehmung seiner Familie und seinen Annahmen über deren durchaus positive Einstellung ihm gegenüber, welche sich im jeweiligen Kontext als falsch entpuppen, wird übrigens zur Quelle des eigenartigen Humors der Erzählung. Davon abgesehen wird die Einstellung des Lesers zur Geschichte und zu den anderen Familienmitgliedern durch Gregors Perspektive, seine Gedanken und Gefühle dominiert. Der Leser weiß – im Unterschied zu den Figuren –, dass Gregor trotz seiner Verwandlung, seiner Tiergestalt menschlich denkt und fühlt, deshalb kann er sich mit ihm identifizieren.

Gregors „vom Reisen her übernommene Vorsicht, auch zu Hause alle Türen während der Nacht zu versperren“¹⁰ trennt ihn erst räumlich von allen Familienmitgliedern, seine Verwandlung macht fortan jede Kommunikation mit

⁶ Schnaars, Svea M.: Was ist eigentlich...Selbst-Objektifizierung? frauenseiten.bremen.de/blog/was-ist-eigentlich-selbst-objektifizierung/ [22.05.2024]

⁷ Schnaars: Was ist eigentlich...Selbst-Objektifizierung?

⁸ Kafka, Franz: Die Verwandlung. In: Ders.: Sämtliche Erzählungen. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Vlg., 1970, S. 56–99, hier S. 96.

⁹ Kafka, Die Verwandlung, S. 94.

¹⁰ Ebd., S. 58.

ihnen unmöglich. Seine Sprache wird unverständlich und geht ziemlich bald in eine, für die anderen unverständliche und zum Teil beängstigende Tierstimme über. Seine Gesten werden stets missverstanden und feindlich gedeutet, seine Bemühungen nicht geachtet.

VERWANDLUNG ALS FOLGE DER VERWANDLUNG

Untersuchen wir die Familienmitglieder, so sehen wir teils unterschiedliche, teils analoge Prozesse. Der in den letzten fünf Jahren fett gewordene und z. T. entkräftete Vater wahrt in seinen Reaktionen noch seine Machtposition als Familienoberhaupt und autoritärer Vater. Seine erste Geste, als er davon unterrichtet wurde, dass „Gregor wider Erwarten noch zu Hause war“¹¹ deutet sofort unterdrückte Gewalt an: „und schon klopfte an der einen Seitentür der Vater, schwach, aber mit der Faust. ‚Gregor, Gregor,‘ rief er, ‚was ist denn?‘ Und nach einer kleinen Weile mahnte er nochmals mit tieferer Stimme: ‚Gregor! Gregor!‘“¹²

Im Verlauf der Geschichte reagiert der Vater immer wieder mit bedrohlichen Gesten, die bald in tatsächliche Gewalt übergehen. Am Ende des ersten Teiles agiert er vor Aufregung wie ein Wilder, versucht Gregor in sein Zimmer zurückzutreiben und befördert ihn schließlich mit einem – aus Gregors Perspektive – „wahrhaftig erlösenden starken Stoß“¹³ hinein. Im zweiten Teil, nach seiner Verwandlung in den starken Vater, reagiert er auf die Nachricht, die Mutter sei in Ohnmacht gefallen und Gregor sei ausgebrochen „in einem Tone, als sei er gleichzeitig wütend und froh“¹⁴ und bombardiert ihn schließlich mit Äpfeln. Die dadurch verursachte Wunde wird infolge mangelnder Versorgung später zur physischen Todesursache. Nach dieser Gewalteskalation wird Gregor auch vom Vater geduldet, auf seinen Tod reagiert er jedoch mit offenbarer Erleichterung – „Nun,‘ sagte Herr Samsa, ‚jetzt können wir Gott danken.‘ Er bekreuzte sich, und die drei Frauen folgten seinem Beispiel.“¹⁵ Kurz danach beansprucht er die volle Aufmerksamkeit der Mutter und der Tochter: „Also kommt doch her. Laßt schon endlich die alten Sachen. Und nehmt auch ein wenig Rücksicht auf mich.‘ Gleich folgten ihm die Frauen, eilten zu ihm, liebkosten ihn.“¹⁶ Dadurch zeigt sich, dass der Grund für die erst unterdrückte, später offen ausgelebte und schließlich wieder unterdrückte

¹¹ Kafka, Die Verwandlung, S. 58.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 70.

¹⁴ Ebd., S. 83.

¹⁵ Ebd., S. 97.

¹⁶ Ebd., S. 99.

Gewalt Gregor gegenüber in doppeltem Sinne ein Gefühl der Konkurrenz war, einerseits um die Position als Familienoberhaupt,¹⁷ andererseits um die Liebe und Verwöhnung durch die weiblichen Familienmitglieder.

Ebenso, wie des Vaters erste Reaktion auf die hinter der Tür vernommene Tierstimme – der Ruf nach einem Schlosser – seine Haltung, die Situation und den Sohn auch gewaltsam zu beherrschen, abbildet, verdeutlicht die erste Reaktion der Mutter auch ihre Einstellung.¹⁸ Sie lässt den Arzt holen, es geht ihr um Gregors Gesundheit, obwohl sie es nie mehr schafft, ihm nahe zu kommen. Als sie ihn das erste Mal in seiner verwandelten Gestalt erblickt, heißt es, sie „sah zuerst mit gefalteten Händen den Vater an, ging dann zwei Schritte zu Gregor hin und fiel inmitten ihrer rings um sie herum sich ausbreitenden Röcke nieder, das Gesicht ganz unauffindbar zu ihrer Brust gesenkt.“¹⁹

Bleibend ist einerseits ihre Orientierung am Vater als Familienoberhaupt und Beschützer, andererseits die Flucht in die Ohnmacht. Sie will zwar zu ihrem lieben Sohn, lässt sich davon jedoch erst mit Vernunftgründen, dann mit Gewalt abhalten, bekommt asthmatische Hustenanfälle und fällt in Ohnmacht, wenn sie ihn sieht. Die einzige Stelle, wo sie sich zum Schutz des Sohnes gegen den gewaltsamen Vater zu wenden scheint, bleibt erzähltechnisch gesehen ungewiss. Gregor bemüht sich, nach dem Apfeltreffer unter Schmerzen in sein Zimmer zurückzugelangen, wobei ihm allmählich die Sinne schwinden.

Nur mit dem letzten Blick sah er noch, wie die Tür seines Zimmers aufgerissen wurde [...] wie dann die Mutter auf den Vater zulief und ihr auf dem Weg die aufgebundenen Röcke einer nach dem anderen zu Boden glitten, und wie sie stolpernd über die Röcke auf den Vater eindrang und ihn umarmend, in gänzlicher Vereinigung mit ihm – nun versagte aber Gregors Sehkraft schon – die Hände an des Vaters Hinterkopf um Schonung von Gregors Leben bat.²⁰

Vater und Mutter scheinen vielmehr dem Ekel und der Urangst vor dem Ungeziefer ausgeliefert zu sein, können es in den ersten 14 Tagen nicht über sich bringen zu Gregor hineinzugehen, und auch nachher fragen sie Grete sehr

¹⁷ Vgl. dazu auch die Ausführungen zum Vater-Sohn-Konflikt in Kafkas Werk, z. B. Müller, Michels: Kafka und sein Vater: Der Brief an den Vater. In: Jagow, Bettina von / Jahraus, Oliver (Hgg.): Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2008, S. 38ff.

¹⁸ Über die Lösungsvorschläge der Eltern Schlosser oder Arzt zu holen vgl. die Ausführung bei Rösch in Kafka, Franz: Die Verwandlung. Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Kafka, einem Stellenkommentar und bibliographischen Hinweisen von Ewald Rösch. Goldmann, e-pub, 2009, S. 207.

¹⁹ Kafka, Die Verwandlung, S. 66.

²⁰ Ebd., S. 85.

genau über seinen Zustand aus, um zu erfahren „ob vielleicht eine kleine Besserung zu erkennen war“.²¹ Insbesondere die Mutter mag sich mit Gregors Verwandlung nicht abfinden. Auch ihre Argumente gegen die Entfernung der Möbel aus Gregors Zimmer zeugen davon:

und ist es nicht so, als ob wir durch die Entfernung der Möbel zeigten, daß wir jede Hoffnung auf Besserung aufgeben und ihn rücksichtslos sich selbst überlassen? Ich glaube, es wäre das beste, wir suchen das Zimmer genau in dem Zustand zu erhalten, in dem es früher war, damit Gregor, wenn er wieder zu uns zurückkommt, alles unverändert findet und umso leichter die Zwischenzeit vergessen kann.²²

Demgegenüber will Grete, die Gregors Pflege und Versorgung übernimmt, ihm mehr Platz schaffen, seine Passion, kreuz- und quer über Plafond und Decke zu kriechen, ausleben zu können. Sie kann zwar Gregors Anblick einen Monat nach seiner Verwandlung immer noch nicht ertragen, dennoch zeigt diese Geste, dass sie bereit ist Gregor in seiner „unnützen“ verwandelten Gestalt zu akzeptieren. Das weist zugleich darauf hin, dass der Prozess von Gregors Objektifizierung bei Grete an diesem Punkt noch nicht angesetzt hat.

Als Gregor aus dem Zimmer kommt, in seiner verwandelten Gestalt sichtbar wird, sind alle schockiert, aber ziemlich bald gelten ihre Bemühungen einerseits der Regelung der Finanzen und des Familienalltags, andererseits dem Verbergen des Schandflecks, der Gregor für sie geworden ist. Das mag mit der Grund dafür sein, dass im Weiteren weder an die Möglichkeit der Kommunikation mit Gregor, noch an die Beeinflussung seines Zustandes z. B. durch ärztliche Behandlung gedacht wird. Anders formuliert geht es um die Aufrechterhaltung des gesellschaftlichen Ansehens. Ein Vorhaben, woran auch Gregor selbst nach dem Bankrott des Vaters eifrig mitgearbeitet hat. Er hatte nämlich diese, für die finanziellen Verhältnisse der Familie zu große und zu teure Wohnung ausgesucht, um seinen Eltern und insbesondere seiner Schwester das Beste zu bieten. Übereifrig übernahm er die Aufgabe, für die finanzielle Sicherheit der Familie zu sorgen, und trotz zurückgehender Einnahmen plante er Grete sogar aufs Konservatorium zu schicken.

Nicht nur die Namensgebung lässt Bruder und Schwester ähnlich erscheinen. Ebenso übereifrig wie Gregor nach dem Bankrott des Vaters die Aufgabe des Familienunterhaltens übernimmt jetzt Grete die der Versorgung Gregors. Sie fürchtet sich auch vor dem Ungeziefer, versucht aber den Ekel zu unterdrücken und kommt mit überraschender Offenheit auf die Idee, ihm Essensreste und Verfaultes vorzulegen. Nach Gregors Verwandlung bis hin zum ominösen Aufräumversuch in Gregors Zimmer scheint sie stets vor Augen zu haben,

²¹ Ebd., S. 78.

²² Ebd., S. 79f.

welche Bedürfnisse Gregor in seiner verwandelten Gestalt haben mag. Zugleich versucht sie ihre Eltern vor Gregors Anblick zu schonen. Gregor belohnt das, indem er versucht quasi unsichtbar zu sein und sich, sobald Grete kommt, unter dem Kanapee versteckt. In der Diskussion von Grete und der Mutter über die Entfernung der Möbel zeichnen sich zwei völlig unterschiedliche Einstellungen zur Verwandlung ab. Gregors „Ausbruch“²³, wie es Grete nennt, um das Bild der Dame im Pelzmantel zu retten, ist einerseits der Versuch dem Wunsch der Mutter zu folgen. Sie ist nämlich der Ansicht, Gregors Zimmer solle nicht geändert werden, damit er später wieder in die alte Bahn zurückfinden könne. Andererseits handelt es sich dabei auch um eine vom vielen Lärm und der psychischen Belastung ausgelöste Panikreaktion von Gregor. Die Mutter, die den Anblick des verwandelten Gregor nicht gewohnt ist, droht jedoch wieder in Ohnmacht zu fallen. Das macht Grete wiederum wütend auf Gregor und führt dazu, dass Gregors Versorgung ihr lästig wird. Der hysterische Ausbruch später, als die Mutter statt ihrer das Zimmer saubermacht, mag einerseits von der nicht eingestandenen Erkenntnis ihres Scheiterns, andererseits von einer Art Konkurrenzkampf mit der Mutter motiviert sein und führt dazu, dass sowohl sie als auch die Mutter diese Aufgabe und Gregor vernachlässigen. Um Gregor selbst geht es an diesem Punkt also gar nicht mehr, dies signalisiert zugleich das Ansetzen des Objektifizierungsprozesses. Gregor selbst deutet übrigens Zeichen von Gretes Ekel, wie z. B. das Zimmer zu verschließen, als Zeichen ihrer Rücksicht auf ihn, also der Eigenschaft, die er auch an sich am meisten schätzt, die er aber nach seiner Verwahrlosung aufgibt. Kurz nach seiner Verwandlung kommt er noch zum Schluss: „daß er sich vorläufig ruhig verhalten und durch Geduld und größte Rücksichtnahme der Familie die Unannehmlichkeiten erträglich machen müsse, die er ihr in seinem gegenwärtigen Zustand nun einmal zu verursachen gezwungen war.“²⁴

Als er von Gretes Violinspiel angelockt sich ins Wohnzimmer wagte, wunderte er sich dagegen

kaum darüber, daß er in letzter Zeit so wenig Rücksicht auf die andern nahm; früher war diese Rücksichtnahme sein Stolz gewesen. Und dabei hätte er gerade jetzt mehr Grund gehabt, sich zu verstecken, denn infolge des Staubes, der in seinem Zimmer überall lag und bei der kleinsten Bewegung umherflog, war auch er ganz staubbedeckt; Fäden, Haare, Speiseüberreste schleppte er auf seinem Rücken und

²³ Krischel sieht in der Formulierung „Gregor ist ausgebrochen“ den sprachlichen Ausdruck von Gretes verändertem Verhältnis zu Gregor: „Es ist bestenfalls noch das Verhältnis zu einem (Haus)Tier, wobei nicht Gregor **aus**gebrochen war, sondern Grete und ihre Mutter in Gregors Zufluchtsort **eing**ebrochen waren.“ Krischel, Textanalyse und Interpretation zu Franz Kafka: Die Verwandlung, S. 52 (Hervorhebungen mit Fettdruck im Original) Dies ist allgemein formuliert auch als eine Stufe der Ablösung von Gregor oder in unserem Zusammenhang als die Vorstufe zu Gregors Objektifizierung aufzufassen.

²⁴ Kafka, Die Verwandlung, S. 71.

an den Seiten mit sich herum; seine Gleichgültigkeit gegen alles war viel zu groß, als daß er sich, wie früher mehrmals während des Tages, auf den Rücken gelegt und am Teppich gescheuert hätte. Und trotz dieses Zustandes hatte er keine Scheu, ein Stück auf dem makellosen Fußboden des Wohnzimmers vorzurücken.²⁵

Dies ist ungefähr der Punkt, an dem er einerseits ab und zu daran denkt, die Angelegenheit der Familie wieder in die Hand zu nehmen, dafür aber keine Kraft hat, andererseits überhaupt erkennt, dass er absolut vernachlässigt wurde. Das Unvermögen, sich diese Tatsache richtig bewusst zu machen und sich dagegen aufzulehnen demonstriert auf symbolischer Ebene auch seine Fantasie sich in der Speisekammer zu bedienen.

Dann aber war er wieder gar nicht in der Laune, sich um seine Familie zu sorgen, bloß Wut über die schlechte Wartung erfüllte ihn, und trotzdem er sich nichts vorstellen konnte, worauf er Appetit gehabt hätte, machte er doch Pläne, wie er in die Speisekammer gelangen könnte, um dort zu nehmen, was ihm, auch wenn er keinen Hunger hatte, immerhin gebührte.²⁶

Das bleibt jedoch nur eine Fantasie, die Reaktion der Zimmerherren auf seine Erscheinung und Gretes völlige Abkehr von ihm und Feindseligkeit ihm gegenüber bringen ihn zur Einsicht, nicht nur unnütz, sondern auch hinderlich zu sein. „An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester.“²⁷ – heißen seine letzten Gedanken vor seinem Tod. Das bedeutet zugleich, nicht nur seine Familie objektifiziert ihn, sondern auch er sich selbst, womöglich bereits vor seiner Verwandlung. In diesem Sinne ist auch Beickens Formulierung zu verstehen, der das Ungeziefer als eine „von außen auferlegte Degradierung mit einer zustimmend empfundenen Selbsterniedrigung“²⁸ deutet. Diese Prozesse werden deutlicher, wenn man nicht nur Gregors Perspektive folgt.

VERFILMUNGEN

Es teilen sich die Meinungen darüber, ob sich Kafkas *Die Verwandlung* zur Verfilmung eignet. Grund vertritt die Meinung, die Beschreibungen seien so detailreich, dass der Text ohne besonderen Aufwand in ein Drehbuch

²⁵ Ebd., S. 91.

²⁶ Ebd., S. 87.

²⁷ Ebd., S. 96.

²⁸ Beicken, Franz Kafka. Leben und Werk, S. 75.

verwandelt werden könne,²⁹ während Jahraus zugleich auf die möglichen Verluste gegenüber dem Text hinweist und vorschlägt „auf der Basis unterschiedlicher medialer Qualitäten das spezifische Moment von Kafkas Schreiben auf der Basis des Mediums der Schrift herauszuarbeiten“³⁰. Dennoch gibt es zahlreiche Adaptionen der Erzählung, darunter vier Spielfilme. In einer früheren Arbeit habe ich einen kurzen Vergleich dreier Verfilmungen, *Die Verwandlung* (1975) unter der Regie von Jan Němec,³¹ der von Valeri Fokin gedrehten russischen Verfilmung *Превращение/ Die Verwandlung* (2002)³² und der mit einer Spezialekamera gedrehten Verfilmung *Metamorphosis: Immersive Kafka* (2010) von Sándor Kardos³³ unternommen.³⁴ Im Rahmen des vorliegenden Beitrages soll nun der Aspekt der Objektifizierung Gregors durch die Familienmitglieder in der Verfilmung von Jan Němec eingehend untersucht und beschrieben werden. Bei der Untersuchung von Literaturverfilmungen werden die Werke meist unter zwei Gesichtspunkten betrachtet. Einerseits als Adaptionen, also im Verhältnis zur Vorlage, so z. B. bei Nischik,³⁵ andererseits als autonome Kunstwerke, so z. B. bei Bohnenkamp³⁶ und Kreuzer.³⁷ Beim vorliegenden Film sind beide Gesichtspunkte in besonderem Maße relevant, da es den Filmemachern offenbar darum ging, sich soweit wie möglich an die Vorlage zu halten. Die These unterstützen auch die Feststellungen von Grund, der bei seiner Analyse auch das Drehbuch studieren konnte und vermerkt, dass einige Umschreibungen im Drehbuch schließlich doch Kafkas Wortlaut folgend in den Film eingegangen sind.³⁸

Obwohl der Schwerpunkt des Vergleichs darauf liegt, inwieweit die Objektifizierungsprozesse in der Verfilmung von Němec nachzuverfolgen sind,

²⁹ Grund, Uwe: *Die Verwandlung. Vergleichende Beobachtungen zu Erzähltext und Film*. In: Gast, Wolfgang (Hg.): *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchner, 1993, S. 159–171, hier S. 163f.

³⁰ Jahraus, Oliver: *Kafka und der Film*. In: Jagow, Bettina / Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben Werk Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 229.

³¹ Němec, Jan: *Die Verwandlung*. Deutschland: ZDF, 1975. 55 Min. Stellenangaben im Folgenden nach der online erreichbaren Aufnahme: youtube.com/watch?v=1dBfviXxfp4 [22.08.2024]

³² Fokin, Valeri: *Превращение/ Die Verwandlung*, Russland, 2002. Online: youtube.com/watch?v=rhkjSpdDEOo&t=2630s [22.08.2024]

³³ Kardos, Sándor: *Metamorphosis: Immersive Kafka*, USA, 2010. Online: youtube.com/watch?v=f-HKk4GRquOY&t=1600s [22.08.2024]

³⁴ Vgl. Paksy, Tünde: *Variationen über ein Thema – Drei Verfilmungen von Franz Kafkas Die Verwandlung*. In: Durand, Marie-Laure / Lefèvre, Michel / Öhl, Peter (Hgg.) *Tradition und Erneuerung: Sprachen, Sprachvermittlung, Sprachwissenschaft*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2020, S. 435–444.

³⁵ Nischik, Reingard: *Literaturadaption*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart; Weimar: Metzler. 2001, S. 377f.

³⁶ Bohnenkamp, Anne: *Vorwort. Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung*. In: Bohnenkamp, Anne (Hg.): *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam. 2005, S. 9–38, hier S. 22.

³⁷ Kreuzer, Helmut: *Arten der Literaturadaption*. In: Gast, Wolfgang (Hg.): *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchner, 1993, S. 27–31, hier S. 33f.

³⁸ Vgl. Grund, *Die Verwandlung*, S. 163.

sollen zunächst die visuelle und die akustische Ebene der Verfilmung beschrieben werden, bevor dann die Darstellung der einzelnen Familienmitglieder unter die Lupe genommen wird.

DIE VISUELLE EBENE

In dieser Verfilmung wird der Versuch unternommen, die Ereignisse konsequent aus Gregors Perspektive darzustellen. Eine Entscheidung, die nicht nur in den kurzen Bewertungen,³⁹ sondern auch von Jahraus in seiner Studie mit dem Titel *Kafka und der Film* durchaus positiv bewertet wird, wobei die Verwendung der subjektiven Kamera hervorgehoben wird, „die eher der Ich-Erzählweise entspricht.“⁴⁰ Gregors Sicht wird durch besondere Kameraeinstellungen und Bewegungen,⁴¹ die seine Bewegung imitieren, kenntlich gemacht. In vielen Fällen bewegt sich die Kamera in Bodennähe, vermittelt begrenzte Bildausschnitte und zeigt die anderen aus Untersicht. Die Sequenzen, in denen Gregor mit der Familie konfrontiert wird, sind oft mit der Handkamera aufgenommen und vermitteln ganze Szenen ohne Zwischenschnitte. Als Gregor z. B. am Morgen seiner Verwandlung es endlich schafft, die Tür zu öffnen, wird die Szene von der Reaktion der Eltern und des Prokuristen über dessen Flucht bis hin zum Zurücktreiben Gregors in sein Zimmer in einer dreiminütigen Sequenz (9:10–12:14) ohne Schnitt gezeigt, was ihr eine eigene Dynamik verleiht. Auch manche Bildeffekte, wie z. B. unscharfe, leicht verschwommene Bilder oder Upside-Down Aufnahmen, verdeutlichen Gregors Perspektive. Andere Sequenzen enthalten wiederum Parallelschnitte, z. B. von Gregors Erwachen bis zum Öffnen der Tür, als abwechselnd Gregors Zimmer aus seiner Perspektive und die Familienmitglieder bzw. später auch der Prokurist gezeigt werden. In den Szenen, die die anderen nicht aus Gregors Perspektive zeigen, wird eine neutrale Kameraeinstellung auf Augenhöhe verwendet. Gregors Gestalt wird niemals gezeigt, nicht einmal als begrenzte Wahrnehmung des eigenen Insektenkörpers, der zappelnden Beinchen oder der „juckende[n] Stelle, die mit lauter kleinen weißen Pünktchen besetzt war, die er [sic! also Gregor selbst durch visuelle Wahrnehmung] nicht zu beurteilen verstand“.⁴²

³⁹ Z. B. von Dieter Wunderlich dieterwunderlich.de/Nemec_verwandlung.htm [22.08.2024], und auf verschiedenen Filmdatenportalen wie prisma.de/filme/Die-Verwandlung,254110 [22.08.2024], im Kommentar von der Seite Dergestalt auf moviepilot.de/movies/die-verwandlung [22.08.2024].

⁴⁰ Jahraus: *Kafka und der Film*, S. 230.

⁴¹ Grund bietet eine ausführliche Beschreibung der Bewegungen und Positionierung der Kamera im Raum. Grund: *Die Verwandlung*, besonders S. 166.

⁴² Kafka, *Die Verwandlung*, S. 57.

Die Kameraführung scheint also Kafkas Wunsch nachzukommen, das Insekt in keiner Form zu zeigen.⁴³ Nimmt man aber die ‚Darstellung‘ von Gregors Figur genauer unter die Lupe, so wird ersichtlich, dass in dieser Adaption bis auf die Kameraperspektive jeder visuelle Effekt, der auf sein Insekten-dasein schließen ließe, ausgespart wurde. Es ist jedoch zu vermuten, dass der jeweilige Leser sich dennoch ein Bild des Insekts vorstellt, also irgendeine mentale Repräsentation generiert, insbesondere, weil Gregors Wahrnehmung des Insektenkörpers mit akribischer Sorgfalt beschrieben wird. Gregors Verletzungen, insbesondere seine physischen Empfindungen wie der Schmerz, werden in der Novelle genau beschrieben. In Némec’ Verfilmung werden sie nicht explizit thematisiert, aber durch hinterlassene Spuren der Verletzung gezeigt. Dem aufmerksamen Zuschauer fällt z. B. auf, dass am Türrahmen eine braune Flüssigkeit herunterrinnt, als Gregor am ersten Morgen in sein Zimmer zurückgejagt wird, und während Grete die Eltern überzeugt, dass sie dieses Untier loswerden sollten, folgt die Kamera einer ähnlichen Spur am Boden, als Gregor sich in sein Zimmer zurückschleppt.⁴⁴

DIE AKUSTISCHE EBENE

Némec hat sich auf der akustischen Ebene eigentlich für eine Zwischenlösung entschieden, indem er teils einen Narrator, teils Gregor sprechen lässt. Die Ereignisse der Geschichte werden leicht gerafft dargestellt. Das resultiert einerseits daraus, dass Vieles in Szene gesetzt wird und keiner zusätzlichen Erzählung bedarf, andererseits daraus, dass ein Teil von Gregors Gedanken – in der Erzählung als Zitate oder Gedankenwiedergaben – weggelassen wurde.⁴⁵ Seine Überlegungen über die Schwierigkeiten seiner Arbeit, sowie sein Plan, nach Abarbeitung der Schulden der Eltern mit seinem Chef abzurechnen, wurden z. B. gekürzt bzw. gestrichen. Diese Sequenz enthält nur seine hastige Rede, um den Prokuristen zu überzeugen und somit das Unheil von der Familie abzuwenden. Die Gedankenspielerei, wie er für sich eintreten könnte, wurde gestrichen, aber sein ‚Rettungsversuch‘ beibehalten. Im Weiteren werden Gregors Gedankeninhalte hauptsächlich vom Narrator gesprochen. Gregor hat seine menschliche Stimme also nur anfangs; nach seinem Erwachen einen Tag nach seiner Verwandlung gibt er nur noch tierische Zischlaute von sich, mit Ausnahme einer einzigen Szene. Dabei handelt es sich um die Abendessenszene mit den drei Zimmerherren. Gregor bemerkt bei dieser Tischszenen:

⁴³ Vgl. Kafkas Brief an den Verlag, zitiert nach Poppe, *Die Verwandlung*, 2010, S. 166.

⁴⁴ Némec, *Die Verwandlung*, 12:05-12:15 und 42:09-42:40

⁴⁵ Grund geht in seiner Abhandlung auch auf den Tontrakt ein, hebt das Festhalten am Wortlaut Kafkas hervor und vermerkt allgemein, dass Einiges weggelassen bzw. umgestellt wurde, ohne die Folge dieser Weglassungen zu untersuchen. Grund, *Die Verwandlung*, S. 163.

„Ich habe ja auch Appetit [...] aber nicht auf diese Dinge. Wie sich diese Zimmerherren nähren, und ich komme um!“⁴⁶ Besonders hervorgehoben wird diese Bemerkung dadurch, dass sie die einzige ist, die von Gregor nach dem ersten Tag seiner Verwandlung mit menschlicher Stimme geäußert wird.⁴⁷ Das Konzept dieser Verfilmung, Gregors innere Fokalisation, seine menschlichen Empfindungen und Gedanken nur beschränkt zu vermitteln und statt dessen vielfältige Zischlaute des Insekts zu verwenden, führt dazu, dass die subjektive Kameraführung, die durch wackelige Kamerabewegungen, Untersicht und Detailaufnahmen dominiert ist, eher als Verfremdungseffekt fungiert und die Identifikation des Rezipienten mit Gregor, welche in der Erzählung gerade durch die innere Fokalisation motiviert ist, stark erschwert, wenn nicht gar unmöglich macht. Grund vermerkt zur Wirkung auf den Rezipienten „wenn Gregor sich bewegt, dann geraten die Gegenstände schief ins Bild, bewirkt durch das Rollen der Kamera; oder sie eilen, bewirkt durch ruckartiges Neigen, so flüchtig vorbei, dass sich keine Ruhepunkte für die Zuschauer ergeben.“⁴⁸ Dazu gesellt sich auf der akustischen Ebene einerseits die Verwendung zahlreicher Geräusche, insbesondere in der ersten Sequenz, direkt nach Gregors Erwachen, andererseits eine meist dramatische, dissonante Streichmusik, die an manchen Stellen als Steigerungseffekt die dramatische Spannung erhöht,⁴⁹ bzw. Bilder und/oder Szenen hervorzuheben vermag.

Die Folge davon ist, dass die anderen, insbesondere der Prokurist, die Familienmitglieder und die Bedienerin, deren Reaktionen und Veränderungen ins Blickfeld geraten. Ähnlicher Meinung ist Jahraus, als er zur Wirkung der subjektiven Kamera bemerkt:

Sehr viel stärker als im literarischen Text wird die Verwandlung nicht aus der indirekt erzeugten Perspektive des Verwandelten wahrgenommen und registriert, sondern – aufgrund der Dispositionen des Mediums Films – durch die Beobachtung der anderen, insbesondere der Familienmitglieder.⁵⁰

Grund verweist auf die Verwahrlosung von Gregors Zimmers, die die Objektivierung Gregors im obigen Sinne veranschaulicht:

⁴⁶ Kafka, *Die Verwandlung*, S. 90f.

⁴⁷ Auf das Motiv des Hungers in *Die Verwandlung* und in *Der Hungerkünstler* bin ich in Paksy, *Variationen über ein Thema*, S. 441 näher eingegangen.

⁴⁸ Grund, *Die Verwandlung*, S. 162.

⁴⁹ Z. B. als Gregor beim Aufräumen das Bild der Dame im Pelzmantel retten will. Němec, *Die Verwandlung*, 20:35–20:52.

⁵⁰ Jahraus, *Kafka und der Film*, S. 230.

Die Mitteilungen über eine zunehmende Verschmutzung dieser tierischen Behausung werden im Film durch Essensreste auf dem Fußboden, Insekten, Staubknäuel und ähnliches optisch präsent. Die Wiederauffüllung des Raumes mit Gerümpel bezeichnet schließlich das Endstadium. Gregor wird zum „Zeug“ [...] inmitten „Rumpelzeugs“⁵¹

Im Folgenden soll untersucht werden, ob bzw. inwieweit diese Objektifizierungsprozesse in der Verfilmung von Jan Němec auch bei den Familienmitgliedern nachzuverfolgen sind.

DARSTELLUNG DER FAMILIENMITGLIEDER IN DER VERFILMUNG VON JAN NĚMEC

Wie oben vermerkt, hat der Gebrauch der subjektiven Kamera zur Folge, dass der Fokus von Gregors Innenwelt auf die Außenwelt verlegt wird und die anderen aus Gregors Perspektive beobachtbar werden. Gregors Gedanken darüber werden im Gegensatz zur Erzählung nur selten vermittelt. Betrachtet man diese Inhalte im Erzähltext, so fällt einerseits auf, dass Gregors subjektive Sicht auf seine Familie zum Teil auf einer Selbsttäuschung beruht; so freut er sich z. B. über die Vorsicht des Vaters, ein kleines Kapital zurückgelegt zu haben, auch wenn dadurch seine ‚Qualen‘ als Handlungsreisender länger andauern sollten, andererseits missdeutet er Gretes Gewohnheit ihre Ankunft durch Klopfen und Abwarten zu signalisieren, damit Gregor sich noch rechtzeitig unter dem Kanapee verstecken kann, als Feinfühligkeit statt Ekel vor seiner Tiergestalt. Die Darstellung dieses Ekels ist zugleich ein Punkt, in dem der Film anders verfährt als die Erzählung. Ersichtlich wird dies im Film einerseits an der Reaktion der Familienmitglieder direkt nach Gregors Verwandlung, andererseits an Gretes Verhalten zu Gregor.

In der Erzählung ist es Grete, die den Eltern über Gregors Zustand referiert, die beiden können sich auch einen Monat nach seiner Verwandlung noch immer nicht überwinden zu ihm zu gehen. In der Verfilmung von Němec folgt auf die Aufregungen des ersten Morgens eine Szene in Gregors Zimmer, erst halbfenster, dann heller mit Geräuschen von der Straße gezeigt. Die Kamera bewegt sich wackelig auf ein Näpfchen zu, ein Keuchen, ein Schnipsen und dann erregtes Schmatzen markieren, dass Gregor zu fressen anfängt und sich dann zurückzieht. Die nächsten beiden Szenen sind als ‚Schattenspiel‘ an der Wand konzipiert. Erst öffnet sich die Tür, Gretes Umriß ist zu sehen, sie wendet sich direkt an Gregor, ruft ihn flüsternd zu sich und fragt ihn, ob es ihm geschmeckt habe. Dann verabschiedet sie sich und verlässt auf Zehenspitzen

⁵¹ Grund, Die Verwandlung, S. 164.

das Zimmer. Nachdem sich die Tür knarrend zugetan hat, schwenkt die Kamera zur anderen Tür und der Schatten des Vaters nähert sich dem Napf. Er winkt auch die Mutter herbei, aufgeregt flüsternd betrachten sie die stehengelassene Milch im Teller. Der Szene verleiht eine gewisse Komik, dass die Mutter die Milch verschüttet und der Vater auf einem Bein springend sich über den Fleck beschwert.

Von Gretes Verhalten ist auch im Weiteren eher eine geschwisterliche Verbundenheit und Kameradschaft als Ekel abzulesen. Nur beim ersten Aufräumen hat sie beim Blickkontakt mit der Kamera, spricht mit Gregor, einen ängstlichen Ausdruck. Später, als gezeigt wird, wie sie Gregor versorgt, bereitet sie mit Vergnügen den ‚Tisch‘ für ihn mit Essensresten und verfaultem Essen, obwohl das Ekelhafte seiner ‚Verpflegung‘ mehrfach hervorgehoben wird. Einerseits visuell, indem einzelne Speisereste mit einer herumfliegenden Fliege mit drastischen Zoomeffekten nacheinander gezeigt werden, andererseits mit dem Verweis auf den Gestank in Gregors Zimmer, das sogar die sonst fröhlich unbefangene Bedienerin erst nach einem tiefen Luftholen betritt. Es kommen durchaus auch Szenen vor, in denen Grete bei der Versorgung ihres insektenförmigen Bruders weniger Begeisterung an den Tag legt, derartige Szenen sind jedoch nicht allzu zahlreich und geben auch keinerlei Hinweis auf eine Tendenz in Gretes Verhalten.

Demgegenüber wird die oben erwähnte Kameradschaft immer wieder in Szene gesetzt, sie hüpfte z. B. unbekümmert fröhlich herum in der Wohnung, geht ohne Scheu auf Gregor zu und stellt ihm einen Teller hin. Sie zwinkert ihm oftmals mit den Augen zu und versucht ihn z. B. bei der Entfernung der Möbel aus seinem Zimmer durch einen Blick auf sein/Kafkas lebensgroßes Bild in Uniform zum Nachdenken zu bewegen.⁵² Später, nach seinem ‚Ausbruch‘ bzw. der Apfelwurfszene, als die Wohnzimmertür abends wieder geöffnet wird, setzt sich Grete auf einen Stuhl zwischen Esstisch und Wohnzimmertür und lockt ihn spielerisch, mit Speiseresten an seinen Teller, der nun im Wohnzimmer steht.⁵³ Diese Art Beziehung zwischen Gregor und Grete ist im Verfilmungskonzept so stark verankert, dass im Film sogar Gretes Violinspiel dadurch motiviert ist. Sie bemerkt nämlich beim Abendessen der Zimmerherren den sich hervorwagenden Gregor, versucht ihn durch Blicke zu überzeugen in seinem Zimmer zu bleiben und holt schließlich die Geige hervor, um von Gregors Erscheinung abzulenken.⁵⁴ Gregors Erscheinung ist hier also im Gegensatz zur Erzählung nicht durch Gretes Violinspiel motiviert, sondern genau umgekehrt.

⁵² Němec, *Die Verwandlung*, 20:44, 21:25–21:45.

⁵³ Ebd., 25:00–25:50.

⁵⁴ Ebd., 36:00–36:22.

Erst nach der Kündigung der Zimmerherren wendet Grete sich entschieden gegen Gregor, treibt ihn zurück in sein Zimmer und verschließt die Tür hinter ihm – eine Szene mit Bezug auf diejenige am Morgen der Verwandlung, als der Vater ihn zurücktreibt. Nachher überzeugt Grete ihre Eltern in einer hysterischen Rede davon, dass sie das „Untier“ loswerden sollten. Während diese Rede in der Erzählung auch als Kulminations- und Endpunkt der Erschöpfung von Grete und der Familie gedeutet werden kann, erscheint sie in der Verfilmung viel mehr als ein plötzlicher Umschwung. Noch dazu ist die schauspielerische Leistung an diesem Punkt alles andere als überzeugend, es hört sich eher wie ein trotzig vorgetragener, einstudierter Text eines Kindes an. Zugleich ist nicht ersichtlich, ob diese Spielweise Teil des Konzeptes und so auszulegen ist, als wäre dieser Trotz von Grete nur vorgespielt, oder ob es sich um echte Verzweiflung handelt. Jedenfalls scheint sie von Gregors Tod am nächsten Morgen nicht besonders berührt zu sein. Als sie davon berichtet, dass er schon seit Tagen nichts gegessen habe, tippt sie sich mit einer frechen, schadenfrohen Geste mit dem Finger an die Schläfe, um zu zeigen, dass Gregor nicht normal war.

Nicht nur Grete hält im Film Blickkontakt zu Gregor. Der Prokurist ist gezwungen, ihn aus nächster Nähe zu betrachten, als er am ersten Morgen aus seinem Zimmer kommt. Auch die Bedienerin sieht ihn vom ersten Moment an herausfordernd an, u. a. um ihre Dominanz zu zeigen, aber auch der Vater und die Mutter wechseln Blicke mit Gregor. Am ersten Morgen tut das der Vater sogar auf Augenhöhe, indem er Gregor auf allen vieren unter dem wiederholten Ausruf „Willst du meinen Kaffee saufen?“ in sein Zimmer zurücktreibt. Später ignoriert er ihn eher, sieht ihm aber aus einer gewissen Entfernung zu. Sowohl ihm Text als auch in der Verfilmung zeichnet sich eine gewisse Dominanz des Vaters ab, der in seiner Position von den Frauen zugleich unterstützt und gehegt wird. Im Film wird das in manchen Szenen sogar ins Lächerliche gezogen, durch komische, sich zum Teil wiederholende Situationen, wie auch oben schon beschrieben. Ähnlich wirkt, dass er in seiner Aufregung dem Prokuristen zweimal ins Ohr schreit, aber auch wie er gekleidet ist.

Am Morgen von Gregors Verwandlung ist der Vater in dieser Verfilmung einwandfrei, inklusive Krawatte und schwarzen Gehrocks gekleidet, später, als die Familie im Alltag nach Gregors Verwandlung gezeigt wird, ist er eher mangelhaft gekleidet, trägt oft nur eine Weste ohne Hemd darunter. Wenn er aus der Arbeit kommt, bzw. nach dem Einzug der Zimmerherren trägt er eine tadellose Uniform. Seine Kleidung soll abwechselnd seine Autorität und seinen gesellschaftlichen Status ausdrücken. In manchen Szenen wird er leicht ironisiert dargestellt. Sein Handeln widerspricht dem obigen Prinzip, er trägt seine Uniform mit Mütze auch zu Hause und sogar am Esstisch, oder setzt sie sofort auf, als er auf die Nachricht von Gregors Tod hin in aufgeknöpfter Weste und Unterhose aus dem Bett springt. Genauso ironisch wirkt seine Selbstzufriedenheit, als er den Frauen die finanziellen Verhältnisse der Familie darlegt,

aber auch die übertriebene Zuvorkommenheit, mit der er den Zimmerherren begegnet. Die Ironisierung erfolgt dabei weder durch Gregor noch auf der Ebene der Figuren, sondern auf Deutungsebene.

Im Vergleich zur Erzählung erscheint der Vater dennoch weniger aggressiv. In der Erzählung steigert sich seine Aggression fortlaufend, in der Verfilmung dagegen lebt er seine Aggression gleich zu Beginn aus, als er sich nach der Flucht des Prokuristen gegen Gregor wendet. Als seine Füße der Kamera/Gregor gefährlich nahe geraten, kann die Mutter ihn noch mit Küssen und Erotik beschwichtigen, als jedoch Gregor den tropfenden Kaffee aus der umgestoßenen Kaffeekanne schleckt, wendet er sich mit voller Wucht gegen ihn und treibt ihn unter Stampfen und aufgeregtem Schimpfen in sein Zimmer zurück⁵⁵. Auf die Nachricht, von Gregors Ausbruch reagiert er eher gefasst, stockt jedoch in seiner Rede, als er des pendelnden Leuchters gewahr wird. Kurz darauf erfolgt Gregors Fall auf den Esstisch. Während die Mutter den Schaden prüft und Gregor vorwurfsvolle Blicke zuwirft, steht der Vater etwas weiter hinter ihr und beobachtet Gregor. Einmal geht er näher an den Tisch heran, nimmt einen Apfel, legt ihn zurück und geht wieder nach hinten zur Kommode. Er fängt tatsächlich an, ihn mit Äpfeln zu bewerfen, tut es aber eher gelangweilt und mit schwachen Würfen. Nach ein paar Würfen stellt sich die Mutter zwischen die beiden, der Mann fasst sie an den Brüsten und beide schauen Gregor zu, der unterschiedliche Laute von sich gibt, die teils an ein Nörgeln erinnern. Damit ist die Sequenz zu Ende⁵⁶, ohne dass Gregors Verwundung richtig in Szene gesetzt worden wäre; darüber wird der Zuschauer erst nachträglich vom Narrator informiert. Der Vater wirkt eher resigniert-vorwurfsvoll, als die Frauen ihn ins Bett bringen und er schlaftrunken bemerkt: „Das ist ein Leben. ... Das ist die Ruhe meiner alten Tage“⁵⁷ Während Gretes Rede reagiert er resigniert, skeptisch, bewirft jedoch wiederholt Gregor mit Dingen, die er gerade vor sich auf dem Tisch findet, aber wieder ohne Wucht und Kraft. Seine Kraft gewinnt er erst nach Gregors Tod zurück. „Nun, jetzt können wir Gott danken!“⁵⁸ sagt er, als er ihn mit eigenen Augen sieht, weniger emotionsgeladen, vielmehr als Konstatierung, dass damit der Alptraum vorbei sei. Von seinem Gesicht kann man eher Ekel und Abscheu als Traurigkeit oder Trauer ablesen. Erst als er die Zimmerherren zum sofortigen Verlassen der Wohnung auffordert und die Entlassung der Bedienerin verkündet, wirkt er wieder stark und energisch.

Auch die Darstellung der Mutter weicht leicht von der Vorlage ab. Zwei Unterschiede fallen besonders auf. Einerseits handelt es sich um ihr Verhältnis zu Gregor nach seiner Verwandlung, mit der sie sich in der Erzählung nicht

⁵⁵ Ebd., 11:08–12:14.

⁵⁶ Ebd., 22:25–26:15.

⁵⁷ Ebd., 26:10–26:50.

⁵⁸ Ebd., 45:20.

abfinden kann. Es fällt auf, dass sie den Vater, seine Wut auf Gregor öfters ablenkt, indem sie ihn umarmt oder küsst und diese Manöver den Vater in erotische Erregung bringen. Da ich diesen Aspekt in einer früheren Studie bereits behandelt habe, sehe ich hier davon ab.⁵⁹ Andererseits fällt auch bei ihr in der Verfilmung nach dem ersten Schock, als sie in Ohnmacht fällt, der häufige Blickkontakt auf. Bereits nach der Flucht des Prokuristen, als sie den Vater küsst, um ihn zu beruhigen und er sie in erotischer Aufregung auf den Tisch legt und heftig küsst, schaut sie mehrmals auf den „Mutter, Mutter“ rufenden Gregor, bzw. einmal auf sein Porträt in Uniform.⁶⁰ Manchmal sind ihre Blicke vorwurfsvoll, wie z. B. als Gregor vom Leuchter auf den Esstisch plumpst und alles in Scherben liegt oder als er mit seiner Erscheinung die Zimmerherren vertreibt. Ihre Ermüdung wird nicht nur durch die asthmatischen Hustenanfälle angedeutet, sondern auch direkt in Szene gesetzt. Als der Alltag der Familie nach Gregors „Ausbruch“ dargestellt wird, kümmert sie sich erst um den Vater, den sie gemeinsam mit Grete ins Schlafzimmer begleitet, sobald sie jedoch die Tür schließt, lehnt sie sich äußerst müde daran und bittet Grete auch die Tür zu Gregor zu schließen.⁶¹ Als Gregor Gretes Violinspiel durch seine Erscheinung unterbricht, droht sie ihm, indem sie mit dem Bogen in seine Richtung fuchtelte, und auch nachher, während Gretes hysterischer Rede, wirft sie ihm mehrmals böse Blicke zu.⁶² Am Ende, als sie von der Putzfrau von Gregors Tod erfahren hat, ist ihre Reaktion eher neutral, sie nimmt ihr jedoch den Besen aus der Hand, damit sie nicht mehr an seinem Körper herumstochern kann. Sie schaut Gregor an, aber nur Grete kommentiert seinen Zustand. Die Aufmerksamkeit der Mutter gilt nicht dem Abschied von Gregor, sondern Grete, dem Zusammenhalt der Restfamilie, die sich gemeinsam ins Zimmer der Eltern zurückzieht.

Gregors Tod löst keine Trauer aus. Weder bei den Familienmitgliedern, noch bei den anderen. Die Bedienerin kommt bald zu sich, zeigt den Toten den Zimmerherren und belustigt sich gemeinsam mit ihnen darüber. Sie reißt Teile der Gliedmaßen heraus, verstaut Gregors Überreste in einem grob gehobelten Reisekoffer und trampelt unter lautem Gelächter auf dem Koffer herum. Während in der Erzählung Gretes Anmerkungen und der Rückzug der Familie ins Zimmer der Eltern auch darauf hinweisen können, dass sie den Toten wieder als Familienmitglied betrachten, wird in der Verfilmung von Němec eher die vollzogene Objektifizierung von Gregor dargestellt. Dies trifft sich mit Poppes folgender Bemerkung: „Die Familie sah in Gregor jedoch augenscheinlich nur ihren Geldgeber, der mit dem Verlust dieser Funktion auch menschlich nicht

⁵⁹ Vgl. Paksy, Variationen über ein Thema, S. 441f.

⁶⁰ Němec, Die Verwandlung, 11:20–11:50.

⁶¹ Ebd., 26:50–27:10.

⁶² Ebd., 40:06 und 41:05.

mehr existiert.“⁶³ Die Anstalten der Familienmitglieder gelten der Wiederherstellung bürgerlicher Akzeptabilität der Familie, durch die Entfernung der Augenzeugen – Zimmerherren und Bedienerin – und neue Pläne für ein bescheidenes bürgerliches Leben, auch Gretes Verheiratung inbegriffen.

FAZIT

Versucht man das Verhältnis der Familienmitglieder zu Gregor unter dem Aspekt der Objektifizierung darzustellen, liefert Kafkas Erzählung sowohl, was die einzelnen Familienmitglieder, inklusive Gregor selbst angeht, als auch im Hinblick auf die Familie als Einheit, zahlreiche Belege. Studiert man die Fachliteratur, wird ersichtlich, dass der Begriff der Objektifizierung zwar relativ neu ist, das Phänomen jedoch häufig unter dem Aspekt der Verwandlung der einzelnen Familienmitglieder mit beschrieben wurde. Die Verfilmung von Jan Němec lenkt, indem sie die subjektive Kamera zur Abbildung von Gregors Perspektive zum wichtigsten Darstellungsmittel erhebt, die Aufmerksamkeit von Gregors innerer Welt auf die äußere und rückt damit die Familienmitglieder ins Blickfeld. Dadurch werden auch die Prozesse deutlicher, die zu Gregors völliger Objektifizierung führen.

⁶³ Poppe, Die Verwandlung. S. 173.

V. DINGE UND ERINNERUNGSRÄUME

ATMOSPHÄRISCHE RÄUME DER DIKTATORISCHEN GEWALT UND IHRE DINGE IN HERTA MÜLLERS *HERZTIER*



ZOLTÁN MIKOLY

*Atmospheres have a spatial character and are closely linked to the things that can be found in a space. This article explores the question of how the oppressive, frightening atmosphere of dictatorship in Herta Müller's novel *Herztier* is created through the spatial representation and discourse of the text. The aim is to conduct an atmospheric reading that also considers how the text, as a readable, visually perceptible, tangible thing, contributes to involving the reader in the violent atmosphere narrated.*

EINFÜHRUNG

Imre Kertész, Paul Celan, Ruth Klüger, Primo Lévi, George-Arthur Goldschmidt, Oskar Pastior: Schriftsteller und Dichter, deren literarisches Werk und sprachliche Reflexivität nur schwer von den Gewaltexzessen des 20. Jahrhunderts zu trennen sind. Die Nobelpreisträgerin Herta Müller ist – mit einer Familiengeschichte, in der sich Diktaturen überschneiden – Teil dieser Wirkungsgeschichte. Ihr Vater diente während des Zweiten Weltkriegs in der Waffen-SS, ihre Mutter wurde während der kommunistischen Ära mehrmals in ein ukrainisches Arbeitslager deportiert, und die Autorin war selbst der Überwachung, den Bespitzelungen und den Verhören durch das Ceaușescu-Regime ausgesetzt.¹ In ihrem Fall sind diese Traumata jedoch nicht nur Auslöser eines zwanghaften Schreibprozesses², sondern auch Indikatoren für die Grenzen der Sprache, da Trauma und Gewalt – vor allem seit Adorno – die Antithese der Sprache sind.³ Das ist auch das Grundproblem von Müllers Poetik: Wie kann man die Unsicherheit und Angst, die die Ceaușescu-Diktatur umgibt, so

¹ Vgl. König, Jürgen: „Es war ja eine ganze Generation.“ Herta Müller im Gespräch mit Jürgen König. In: deutschlandfunkkultur.de, 13. 08. 2009, deutschlandfunkkultur.de/es-war-ja-eine-ganze-generation-100.html [28. 03. 2023]

² Zu Herta Müllers Aversion dem Schreiben gegenüber siehe: Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, Berlin: Rotbuch, 1991, S. 44f.

³ Vgl. Geier, Andrea: *Repräsentationen der Gewalt*. In: Gudehus, Christian / Christ, Michaela (Hgg.): *Gewalt: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 267.

artikulieren, also literarisch greifbar machen, dass man sie tatsächlich *wahrnimmt*?

Der vorliegende Beitrag untersucht Herta Müllers Roman *Herztier* unter dem Aspekt, wie Räume zur Erzeugung einer diktatorischen Atmosphäre samt ihrer Gewaltsamkeit und Unsicherheit beitragen können. Gleichzeitig berücksichtigt die Analyse, dass diese negativen Eigenschaften den räumlich-semantischen Rahmen des Romans, d. h. die thematisierte Ebene der Atmosphäre, überschreiten und eine atmosphärische Lektüre des Romans ermöglichen, in der die erzählte Gewalt das Medium des Textes transzendiert und sich so die Gewalt der Literatur⁴ und damit die Literarizität der Gewalt offenbart.

Die Forschungsliteratur beschäftigt sich zwar mit den Raumdarstellungen in Herta Müllers Texten⁵, aber m. E. blieb die Analysekategorie ‚Atmosphäre‘ – als raumsemantische Ebene des Romans und als eigene Kraft des Textes – bisher ausgeklammert. Dieses Analysefeld in die Interpretation miteinzubeziehen ist aber unabdingbar, wenn man die Komplexität von Diktatur ergreifen, daher ihre Atmosphäre, ihre subjektive Wahrnehmungsbezogenheit und die leibliche Involvierung des Subjekts in die Diktatur bzw. in Gewalterlebnisse noch nachdrücklicher machen möchte.

Räume und Atmosphären sind untrennbar voneinander, indem die letzten immer eine räumliche Ausbreitung haben. Räume sind aber erstens mit Qualitäten aufgeladen – so Foucault⁶; und zweitens sind sie Ergebnisse relationaler Anordnung von sozialen Gütern – so Martina Löw.⁷ Breiter aufgefasst sind sie relationale Anordnungen von Dingen, wo mit Dingen nicht ausschließlich Gegenstände – es gibt ja Dingtheorien, wo sich Dinge und Gegenstände als Sachen ausschließen –, sondern ‚etwas Vorhandenes‘ gemeint ist. Dazu können auch belebte Dinge – wie z. B. Pflanzen – gehören.⁸ Die relationale Anordnung von diesen breit aufgefassten Dingen versteht sich auf zweierlei

⁴ Zum Unterschied zwischen ‚Gewalt in der Literatur‘ und ‚Gewalt der Literatur‘ siehe Geier, Andrea: „Gewalt“ und „Geschlecht“ – Diskurse in deutschsprachiger Prosa der 1980er und 1990er Jahre. Tübingen: Francke 2005, S. 3f.

⁵ Siehe zum Thema ohne Anspruch auf die Vollständigkeit: Johannsen, Anja K.: Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller. Bielefeld: transcript 2008; Marişescu, Tonia: Raumfiguration in Herta Müllers Niederungen. In: Mauerschau. Fachzeitschrift. Germanistik. 2010/1, S. 70–81; Yu, Yang: „Landschaft wird zur flirrenden Inszenierung der Existenz, zum Panorama der Ängste.“ Zum Naturbild im Werk von Herta Müller. In: Zeitschrift für Germanistik, Bd. 31, Heft 2, 2021, S. 125–146.

⁶ Vgl. Foucault, Michel: Andere Räume. Typoskript eines Vortrages am Cercle d'Études Architectural, Paris, 14. März, 1967. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektive einer neuen Ästhetik. Leipzig: Reclam, 1993, S. 38f.

⁷ Vgl. Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 271.

⁸ Vgl. Keiling, Tobias: Heideggers Dinge. In: Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy. 2014, Special Issue, S. 84, metajournal.org/articles_pdf/74-112-keiling-meta-special-2014.pdf [21.08.2024]

Weise: gemeint sein kann hier die Beziehung der Dinge zueinander und – und dies steht hier im Vordergrund – ihre Beziehung zum wahrnehmenden Subjekt, das durch die Wahrnehmung (von Dingen) einen Raum konstruiert und ihm Bedeutungen zuschreibt. In diesem Wahrnehmungsprozess von Dingen und Räumen entstehen Atmosphären als Ausstrahlungen von Dingen und Räumen und haben einen unbestimmten Charakter. Unbestimmt sind sie nicht nur im räumlichen – man weiß nicht, in welchem Maße sich eine Atmosphäre ausbreitet –, sondern auch im qualitativen Sinne: Böhme erörtert diesbezüglich, dass Atmosphären in der Nähe von Qualitäten, aber mit denen doch nicht identisch, insofern schwebende „Halbdinge“ (z. B. Dämmerung) sind. Sie sind vielmehr in einer Zwischenphase zu bestimmen: sie seien weder Zustände des Subjekts noch Eigenschaften des Objekts – so Böhme. Sie würden sich vielmehr in ihrer Relation zueinander und in der aktuellen Wahrnehmung des Subjekts artikulieren.⁹ In jeder Atmosphäre – so Böhmes Theorie – treffen sich *Dis-
krepanz* (die wahrgenommene Differenz zwischen der Stimmung des Subjekts und der der Atmosphäre) und Ingression (das leibliche Hineingeraten in die Atmosphäre) aufeinander.¹⁰ Atmosphären ermöglichen somit durch eine Art ‚Befindlichkeit‘ das Spüren der eigenen leiblichen Anwesenheit – so Böhme.¹¹ Die Momente solcher Prozesse von Raumkonstituierung und Raum- bzw. Atmosphärenwahrnehmung möchte der vorliegende Beitrag in Herta Müllers *Herztier* abtasten und aufgrund dessen die literarische Darstellungs- bzw. Erzeugungsmöglichkeiten von Atmosphären der Gewalt im Roman aufdecken.

ATMOSPHÄRE UND RÄUME DER DIKTATUR

Der Roman entfaltet die totale Diktatur in einer Art räumlicher Allgegenwart. Das ist vielleicht weniger überraschend – aber die Details der räumlichen Darstellung, die semantischen Feinheiten des Raums und die gewaltsam gestimmte Atmosphäre, die das Subjekt hineinverleibt, verdienen eine eingehendere Beachtung. Literarische Atmosphären haben zwei Verwirklichungsformen: über ihr thematisches Vorkommen hinaus kann selbst der literarische Text atmosphärisch kodiert sein.¹² Die Naturdarstellungen in Müllers *Herztier* liefern bestimmt ein treffendes Beispiel für das erstere. Ein nicht zu verachtendes atmosphärisches Potential birgt die Szene in sich, in der die Ich-Erzählerin

⁹ Vgl. Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink, 2001, S. 54.

¹⁰ Siehe ausführlicher ebd., S. 46–50.

¹¹ Vgl. Böhme, *Asthetik*, S. 79ff.

¹² Vgl. Kulcsár-Szabó, Ernő: *Az epika atmoszférája. Irodalomtörténet Bd. 102, Heft 4, 2021, S. 418.*

den Garten des Sommerhauses, wo die geschmuggelten, verbotenen Bücher versteckt sind, das erste Mal betritt und wie sie dabei die Dinge der Natur auf sich wirken lässt:

Ich ging quer durch das Gras auf dem Weg, den ich beim Kommen zertreten hatte. Malven aus lauter lila Fingerhüten, Königskerzen griffen in die Luft. Ackerwinden rochen süß in den Abend, oder war es meine Angst. Jeder Grashalm stach an den Waden. Dann piepste ein verirrtes, junges Huhn im Weg und verließ ihn, als meine Schuhe kamen. Das Gras war dreimal höher als sein Rücken und schloß sich über ihm. Es klagte in dieser blühenden Wildnis und fand nicht hinaus und lief um sein Leben. Die Grillen zirpten, aber das Huhn war viel lauter. Es wird mich verraten in seiner Angst, dachte ich mir. Jede Pflanze sah mir nach. Meine Haut klopfte von der Stirn bis in den Bauch. (HT 67)¹³

Die ersten zwei Sätze gehören der Admiration: An der Textstelle offenbart sich eine schöne ‚Landschaft‘ – auf den ersten Blick: die Malven, Fingerhüten, Königskerzen und Ackerwinden sorgen zwar für einen faszinierenden visuellen Eindruck, entsteht doch eine wilde, nicht zu unterschätzende Flora, die auf die Ich-Erzählerin bedrohlich, sogar gewaltsam wirkt. Diese Diskrepanz findet ihren Höhepunkt nach der vorbereitenden Blumen- und Gartenbeschreibung in der Leichtigkeit des Oxymorons „blühende Wildnis“.¹⁴ Erster Schritt dieser prozessual entstandenen Ausstrahlung der Umgebung ist die Anthropomorphisierung und lebhafte Bewegung von Pflanzen, die Schaden zufügen: als hätten sie Hände, „greifen“ die Blumen, sogar die „Fingerhüten“ in die Luft und sie „stechen“ an den Waden. Diese anthropomorphisierte Darstellung von Natur überlagert dermaßen das darauffolgende Szenario mit dem beängstigten, keinen Ausweg findenden Huhn, dass sie die Interpretation zulässt, die wilden Pflanzen über dem Rücken des Huhns als menschliche Hände zu verstehen, die das Huhn in Gefangenschaft halten. Implizite Schlussfolgerung der Erzählerin ist, dass Flora und Fauna für sie eine große Gefahr darstellen, weil sie sie überwachen („Jede Pflanze sah mir nach.“) und verraten („[Das Huhn] wird mich in seiner Angst verraten“).

¹³ Müller, Herta: *Herztier*. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2007 (im Folgenden als „HT“ direkt im Haupttext nachgewiesen).

¹⁴ „Leichtigkeit“ kann zwar poetisch klingen, möchte aber ausdrücken, dass der Leser hier nicht mit einem Oxymoron im klassischen Sinne des Wortes zu tun hat, da sich Wildnis und Blühen nicht unbedingt ausschließen: eine Wildnis kann genauso blühend sein wie ein gepflegter Garten. Es scheint eine Inkommensurabilität doch vorzuliegen, wenn man näher betrachtet, dass gegensätzliche Werte „Wildnis“ und „Blühen“ zuzuschreiben sind. Während das erste etwas Gefährliches zu bezeichnen vermag, ist das letzte mit Harmonie zu assoziieren. „Leichtigkeit“ soll außerdem die Art und Weise ausdrücken, wie unauffällig die (Natur)Umgebung ins Gegenteil umschlägt und zu einer anderen wird als sie ist.

Die Szene lässt keinen Abstand zwischen der Erzählerin und der angsteinflößenden Natur zu, indem die Natur mit ihrem gewaltsamen und beängstigenden Potential gleichzeitig auf mehreren Sinneskanälen wahrgenommen wird: sie wird nicht nur visuell (in die Höhe greifende Pflanzen) und haptisch (Kratzen an den Waden), sondern auch auditiv (das Huhn piepst vor Angst) und olfaktorisch (Ackerwinden riechen wie Angst, die im strengen Sinne des Wortes keinen Geruch haben kann) wahrgenommen. Sie wird sogar leiblich gespürt, wenn man davon ausgeht, dass die Wahrnehmung des Überwachtseins durch die Natur keinem der klassischen Sinnesorgane zuzuordnen ist, sondern auf einem unerklärlichen leiblichen Spüren des Menschen basiert. Die Zusammenschmelzung der Erzählerin mit der bedrohlich und gewaltsam gestimmten Atmosphäre der Natur lässt sich am besten anhand der Angst exemplifizieren, die als grundlegendes Erlebnis dieser Szene gilt. Sie ist zwar in der Außenwelt verortet (beängstigtes Huhn) und schwebt in der Luft, in einem unsicheren Dazwischen (indem riechende Ackerwinden auf Angst verbreitet werden), nähert sie sich immer mehr der Erzählerin heran, bis sich körperliche Symptome der Angst bei ihr zeigen: „Meine Haut klopfte von der Stirn bis in den Bauch.“

Das gerade exemplifizierte ‚Atmosphärische‘ bei Raumwahrnehmungen – als Wahrnehmungsweise und Charakter¹⁵ der mit Bedrohung, Angst und Unsicherheit aufgeladenen Natur – gilt bei Müller als ästhetisch bewusste Dauererscheinung. Auch in ihrem Essay *Die Insel liegt innen – die Grenze liegt außen* rückt sich diese Art von Raumwahrnehmung in den Mittelpunkt: „Die Überraschung durch Schönheit [der Landschaft] ist in der Überdrehung der Nerven nicht auszuhalten. Landschaft wird zur flirrenden Inszenierung der Existenz, zum Panorama der Ängste.“¹⁶ Während die Textstelle auch hier eine leiblich-atmosphärische Wahrnehmung der Natur (sie sei mit den Nerven nicht auszuhalten) inszeniert, die wieder in eine Diskrepanz geipft ist (die *Schönheit* eröffne die *Ängste*), sorgen die Wendungen „flirrend“ und „Panorama“ dafür, das Unsichere, das Schwebende, das Atmosphärische des aktuellen Wahrnehmungsprozesses sprachlich zu bezeichnen.

Um ein weiteres Beispiel zu nennen, reicht auf das Essay *Gegenstände, wo die Haut zu Ende ist* zu verweisen, in dem Folgendes über die Landschaften behauptet wird: „In den weiten Landschaften schreit die Stille. Die Starre lauert. Landschaft ist Stilleben, mit dünnem, grünem Boden. [...] Die innere

¹⁵ „Atmosphärisches“ soll Böhme zufolge im Vergleich zu „Atmosphären“ besser ausdrücken, dass es um Wahrnehmungsphänomene geht, die sich von dem wahrnehmenden Ich deutlicher unterscheiden und dinglichen Charakter haben, d. h. eher in Richtung des Gegenstands-Pols der Wahrnehmung tendieren. Das wahrnehmende Subjekt sei ihnen eher als dem Anderen begegnet. Vgl. Böhme, *Asthetik*, S. 59.

¹⁶ Müller, Herta: *Der König verneigt sich und tötet*. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2010, S. 173.

Unruhe und die äußere Starre fallen übereinander her. Wir nennen es ‚Horizont‘ was sich eng ums Gesicht legt.“¹⁷ Die Textstelle lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers erneut auf eine diskrepante, nicht handgreifliche Ausstrahlung des Raums: während sich Stille und Unruhe bzw. Starre aneinander spannen, sich Inneres und Äußeres überlappen, sich Weite und Enge berühren (in der weiten Landschaft sei das Horizont, das eigentlich nie nah, eng ums Gesicht sein kann), ist das Subjekt einer Konfusion von Gefühlswahrnehmungen ausgeliefert, in der man die Stille schreien hört und die Lauer der Starre eigenleiblich spürt.

Dass die Lauer und die damit verwandte Überwachung hier – wie auch in der Analyse der Sommerhausszene erwähnt – leiblich gespürt werden können, lässt sich auch mit lebensweltlichen Erfahrungen des Menschen untermauern. Böhme sucht in seiner Monografie nach treffenden Beispielen für atmosphärische Wahrnehmungen und findet solche wie „in den Schatten eines Baums treten“ oder „jemanden kommen hören“. Gemeinsamer Nenner dieser ist – außer ihrer unbestimmten Ausbreitung im Raum – die Tatsache, dass sie keiner der traditionellen, ausdifferenzierten Sinne (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken) zuzuordnen sind. Diese werden durch das Gefühl als fünften Sinn wahrgenommen, was den Leib oder das Fleisch aktiviert.¹⁸ Lauer und Wahrnehmung zeichnen sich eben durch diese Charakteristiken aus, was auch von der Ich-Erzählerin in *Herztier* angesprochen wird: „Man spürte den Diktator und seine Wächter über allen Geheimnissen der Fluchtpläne stehen, man spürte sie lauern und Angst austeilen.“ (Hervorhebung Z. M.) (HT 56) Von diesem Gefühl sind die Raumeindrücke in der erzählten Geschichte mehr oder weniger unter Kontrolle gehalten.

Räume fungieren bei Müller als Reflexionsfläche der Diktatur und leisten in ihrer Gesamtheit zur Herausbildung der diktatorischen Atmosphäre doch einen großen Beitrag. An dieser Stelle sind zwei Raumeigenschaften unbedingt festzustellen, die teilweise auch schon der untersuchten Szene im Sommerhausgarten zu entnehmen ist:

(1) Von Foucaults These ausgehend – Räume seien immer mit Qualitäten aufgeladen¹⁹ – sind die Naturräume (Landschaft, Felder, Gärten) sowie die architektonischen Räume (Verhörzimmer, Wohnheimzimmer) in *Herztier* als „Spitzelwesen des totalitären Regimes“²⁰ mit Bedrohung, Angst, Gewalt und Tod aufgeladen.

¹⁷ Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*. Berlin: Rotbuch, 1991, S. 100.

¹⁸ Vgl. Böhme, *Asthetik*, S. 40–43.

¹⁹ Vgl. Foucault, Michel: *Andere Räume*. Typoskript eines Vortrages am Cercle d'Études Architectural, Paris, 14. März, 1967. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektive einer neuen Ästhetik*. Leipzig 1993, S. 38f.

²⁰ Yu, „Landschaft wird zur...“, S. 136.

(2) Diese Räume der Diktatur verfügen über eine Gleichzeitigkeit von Weite und Enge, was eben durch das Fehlen oder eben das Vorhandensein von Dingen erreicht wird.

(1) Dass Räume anthropomorphisiert auftreten können, mit destruirenden Qualitäten besetzt sind, durchzieht sich im Roman wie ein roter Faden. Die Donau gilt zum Beispiel als Sterbeort vieler. Außerdem wird die Gewaltsamkeit der Natur auch von einem Volkslied nachdrücklich hervorgehoben: darüber hinaus, dass es in der erzählten Geschichte sogar dreimal gesungen wird, inszeniert es die Natur als höhere Strafgewalt: „Wer liebt und verläßt / den soll Gott strafen / Gott soll ihn strafen / mit dem Schritt des Käfers / dem Surren des Windes / dem Staub der Erde.“ (HT 118; 162; 241)

In einer Beschreibung von Feldern treffen wiederum Gewaltsamkeit, Tod und Anthropomorphisierung pointiert aufeinander: „Es ist wahr, sagte Georg, diese Gräser sind schön, aber mitten in ihnen, wohin man auch sieht, öffnen die Felder, so scheint es, das Maul. Der Himmel zog weg, die Erde klebte an den Schuhen. Die Blätter, Stängel und Wurzeln der Gräser waren rot wie Blut.“ (HT 224)

Die Verwandtschaft dieser Textstelle mit der Szene im Sommerhausgarten ist unübersehbar: wie dort birgt die äußere Schönheit auch hier etwas Verdorbenes in sich. Während sich händeähnliche Pflanzen im Sommerhausgarten über den Menschen und das Huhn beugen und das Tier scheinbar in Richtung Erde herunterziehen, sorgen eben das „Maul“ und die „blutroten Felder“ im aktuellen Zitat für eine ähnliche Bewegung, die auf den Menschen wirkt. Diese Darstellung des Raums ist sogar noch tödlicher, da das „Maul“ und die „blutroten Felder“ nahelegen, als könnte die Erde die Menschen fressen. Auf diesem Weg wird die von der Bibel überlieferte Endlichkeit menschlicher Existenz („Denn Staub bist du und zum Staub kehrst du zurück.“ [1 Mose 19]) im Roman auf eine aggressive Art und Weise zur Schau gestellt. Diese Interpretation ist insofern plausibel, dass dieser Diskurs der Bibel durch das zitierte Lied schon eröffnet ist: „Gott soll ihn strafen / mit [...] / dem Staub der Erde.“ (HT 118)

Diese Demystifizierung von Naturräumen²¹ ist kein Einzelfall, sondern korreliert vielmehr mit Müllers Poetik: „Ich halte nichts von der Magie der Landschaften, der Dörfer oder der unbewohnten Fläche. Die Städte, die Autobahnen und Brücken, die Flughäfen und Bahnhöfe haben das gleiche dunkle Gedärm unter der Oberfläche.“²² Es ist besonders zu betonen, dass tatsächlich jeder Naturraum in *Herztier* derart deromantisiert ist: der Roman lässt überhaupt nicht zu, Naturräume als Fluchtorte, ein Stück irdisches Paradies der Freiheit oder des Friedens – sei der Frieden im politischen, seelischen oder im

²¹ Vgl. ebd., S. 174.

²² Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel*, S. 17.

geistigen Sinne – zu interpretieren. Im Gegensatz zu Apel²³ bin ich der Ansicht, dass nicht einmal der Garten des Sommerhauses – aufgrund der untersuchten gewaltsam gestimmten Natur – so eine Interpretation dulden würde. Von daher scheint Müller mit der klassisch-romantischen Tradition der Naturästhetik kategorisch zu brechen und einen negativen Naturdiskurs zu schreiben.

Außer den Naturräumen sind auch die architektonischen Räume von dem totalitären Regime nicht abzulösen, da sie auch als Spitzelwesen agieren und demzufolge in den Dienst diktatorischer Macht gestellt sind. Überwacht bzw. verraten werden die Figuren fast von allem. Dieser grundlegende Leseindruck wird im Roman früh vorbereitet und im Laufe des Textes prozessual aufrecht erhalten. Schon bei der ersten Erwähnung des Studentenwohnheims wird klar gemacht, dass die Lautsprecher im Viereck „[alles] sehen und hören“. (HT 11) Später wird dieses Machtpotential der Umgebung auf fast alles ausgebreitet: „Die Fabrik, die Bodega, Läden und Wohnviertel, die Bahnhofshallen und Zugfahrten mit Weizen-, Sonnenblumen- und Maisfeldern paßten auf. Die Straßenbahnen, Krankenhäuser, Friedhöfe. Die Wände und Decken und der offene Himmel.“ (HT 39)

Diesbezüglich lässt sich ein organisch-ästhetisches Darstellungsprinzip in Müllers Œuvre beobachten, da die Komplizenschaft der Natur in ihrem früheren und späteren Werk auch nicht beispiellos ist: während die Pappeln im Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992) als Messer wahrgenommen werden²⁴ und – wie der Romantitel andeutet – der Fuchs selbst zum Jäger wird, wird in *Atemschaukel* (2009) über „Schneeverrat“ berichtet. Demzufolge hätten der Schnee und die Spuren im Schnee Trudi Pelikan verraten, die sich vor der Deportation in einem Erdloch im Nachbargarten versteckt hatte.²⁵

Folge dieser Art von Raumdarstellung ist, dass sie zu einem permanenten Überwachungsgefühl im Sinne von Bentham's Panopticon beiträgt, wodurch das Bewusstsein des Überwachten umso mehr verunsichert wird.²⁶ Das hat auch seine Rezeptionsästhetischen Konsequenzen: selbst der Leser fühlt diese Verunsicherung mit, da ihm keine Orientierungsstütze von der Erzählinstanz dargeboten wird, welcher Raum – oder welche Figur – des Erzählten zuverlässig oder eben unzuverlässig ist. Daher bleibt dem Rezipienten beim Lesen

²³ Vgl. Apel, Friedmar: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie*. München: Siedler, 1998, S. 229.

²⁴ „Wenn Adina die Pappeln zu lange ansieht, drehen sie die Messer von einer Seite zur anderen im Hals.“ Müller, Herta: *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2015, S. 9.

²⁵ „Der Schnee denunzierte.“ Müller, Herta: *Atemschaukel*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2012, S. 18. Dem Phänomen „Schneeverrat“ ist auch Müllers Dankrede zur Verleihung des Berliner Literaturpreises am 4. Mai 2005 gewidmet. Die Rede erschien als Essay im folgenden gleichnamigen Band: Müller, Herta: *Immer derselbe Schnee, immer derselbe Onkel*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2011, S. 96–109.

²⁶ Vgl. Yu, „Landschaft wird zur...“, S. 137.

– wie den Figuren – nichts anderes übrig als der permanente Verdacht auf alle und alles.

(2) Das gerade angesprochene Wesensmerkmal des totalitären Regimes wird im Laufe des Textes weiter verfeinert, indem eine Gleichzeitigkeit von Weite und Enge des totalitären Raums vor Augen geführt wird. In der Forschungsliteratur wird diesbezüglich die existenzielle Krise eines unendlichen Landschaften ausgelieferten Menschen problematisiert: in Müllers Texten sei die Endlichkeit des Menschen der Unendlichkeit der („korrumpierten“) Natur entgegengestellt.²⁷ Das ist aber keine Einzigartigkeit des Müller'schen Œuvres, sondern hat seine philosophisch-historischen Vorgänger. Die Forschungsliteratur nähert sich dem Thema – auch wenn diese philosophische Betroffenheit der Beiträge wörtlich nicht angesprochen wird – aus einer existenzial-philosophischen Perspektive. Müllers Darstellungen unendlicher Landschaften und die dadurch ausgelöste Angst tragen nämlich die Spuren der Existenzphilosophie an sich. Es reicht hier auf den ersten Denker der Existenzphilosophie, den Philosophen, Mathematiker und Physiker Blaise Pascal zu verweisen, dessen *Gedanken* (*Pensées*) die Einsamkeit des Menschen in der Unendlichkeit des Universums öfter problematisiert. In seinen Versuchen wird die dadurch ausgelöste Bange an mehreren Stellen genauso unterstrichen:

Ich sehe diese furchtbaren Räume des Weltalls, die mich umschließen, und ich finde mich an einem Winkel dieser unermesslichen Ausdehnung gebunden, ohne zu wissen, warum ich gerade an diesen Ort gestellt bin und nicht an einen anderen, noch warum mir die kleine Zeitspanne, die mir zum Leben gegeben ist, gerade an diesem und nicht an einem anderen Punkt der ganzen Ewigkeit zugeordnet ist: der Ewigkeit, die mir vorausgegangen ist, und jener, die mir folgt. Ich sehe auf allen Seiten nur Unendlichkeiten, die mich umschließen wie ein Atom und wie einen Schatten, der nur einen Augenblick dauert und nicht wiederkehrt. Alles, was ich weiß, ist, daß ich bald sterben muß, aber was ich am allerwenigsten kenne, ist dieser Tod selbst, dem ich nicht entgehen kann.²⁸

Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume erschreckt mich.²⁹

Man hat aber auch die Möglichkeit, die Unendlichkeit verschiedener Räume in *Herztier* – außer dem existenzphilosophischen Ansatz – pragmatischer zu betrachten: auf diesem Wege ergibt sich die Unendlichkeit als charakteristisches Merkmal des totalitären Regimes, vor dem die Figuren kein Versteck finden können. Sie finden Versteck weder im Sommerhaus, im Viereck, im Park, noch in der Stadt oder dem Dorf wie auch im Ausland nicht. Die Erzählerin, Edgar

²⁷ Vgl. ebd., S. 128–138.

²⁸ Pascal, Blaise: *Gedanken*. Eingeführt von Romano Guardini. Übers. von Wolfgang Rüttenauer. Wiesbaden: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, 1947, S. 1.

²⁹ Pascal, *Gedanken*, S. 150.

und Georg beantragen zwar erfolgreich einen Pass und ziehen nach Deutschland, aber es gelingt ihnen dort auch nicht, der omnipräsenten Macht völlig zu entkommen. Während Georg unter rätselhaften Umständen aus dem Fenster seiner Wohnung in Deutschland ausstürzt und ums Leben kommt, wird die Erzählerin von Teresa aufgesucht, die persönlich Pjele beauftragt haben kann, ihm über ihre (ehemalige) Freundin zu melden.

Diese Weite des Räumlichen wird von einer Enge begleitet, welche eigentlich fast für das ganze Œuvre von Müller zutrifft. In der einschlägigen Literatur ist hier die Rede von „Figuren des Einschlusses und der Stillstellung“³⁰ und von „klaustrophobische[n] Figurationen“³¹. Gemeinsamer Nenner dieser Interpretationen ist, dass der Raum eben durch die permanente, allgegenwärtige Bewachung des Subjekts zerlegt und diminuiert wird. Diese Eigenschaft des totalitären Regimes wird auch in *Herztier* verbalisiert, wenn hervorgehoben wird, dass es nur Dörfer und keine Städte infolge der Überwachung gibt:

Georg sagte: Alle bleiben hier Dörfler. Wir sind mit dem Kopf von zu Hause weggegangen, aber mit den Füßen stehen wir in einem anderen Dorf. In einer Diktatur kann es keine Städte geben, weil alles klein ist, wenn es bewacht wird. Man fährt von der einen Stadt in die andere, sagte Georg, und man wird von einem Dörfler zu einem anderen Dörfler. Man kann sich völlig weglassen, sagte Kurt, man steigt in den Zug, und es fährt nur ein Dorf in ein anderes Dorf. (HT 52)

Die Situation des Subjekts ist wegen einer massiven räumlichen Eingeschränktheit umso schwieriger: Das Kind darf in der Kindheitsgeschichte das Dorf nur zweimal im Jahr verlassen. Dieses Eingeschlossen-Sein lässt sich aber auch auf Landesebene feststellen: Dort stellt aber der Fluss jene Grenze dar, die in der erzählten Geschichte kaum überschritten werden kann. Der begrenzte Handlungsraum der Figuren, d. h. dieses vom erzählten Raum ausgelöste klaustrophobische Gefühl wird dadurch weiter intensiviert, dass der Raum des Dorfes bzw. der Stadt auf weitere kleine Räume beschränkt wird. Als so ein kleiner Raum gilt das sog. „Viereck“, also das Wohnzimmer im Studentenwohnheim. Selbst von der Benennung „Viereck“ werde das Augenmerk des Lesers auf das Klaustrophobische gerichtet – so Johannsen³²: das Viereck hat Wände, also Grenzen und einen Lautsprecher, der alles sieht und hört. Zu diesem Gefühl trage sogar die „normierte Inneneinrichtung“³³ (Betten, Schränke, Koffer unter den Betten) bei.

Die Verhörszenen bei Pjele spielen sich höchstwahrscheinlich auch in einem kleinen Raum ab. Darauf verweist wieder die Inneneinrichtung: Es wird nur

³⁰ Johannsen, Kisten, Krypten, Labyrinth, S. 165.

³¹ Ebd., S. 166.

³² Vgl. ebd., S. 168f.

³³ Ebd., S. 169.

über einen Tisch, ein Blatt Papier und einmal eine Topfblume berichtet, die für das sehr langsame Vergehen der Zeit steht. Die als Grenze funktionierende Ecke des Raums ist aber während des Erzählens wieder auffallend fokussiert, wodurch die geschlossene Räumlichkeit erneut unterstrichen wird. Die Ecke stellt den Ort dar, wo die Ich-Erzählerin nackt und Edgar zwar angezogen, aber eine Stunde lang regungslos stehen muss, um den Biss des Hundes Pjele zu vermeiden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es den Figuren in der diegetischen Welt nicht möglich war, zu entkommen oder sich zu verstecken. Die primäre (räumliche) Wahrnehmung und Erkenntnis des erzählenden Subjekts wird bestimmt durch die deromantisierte Entlarvung der Natur, das klaustrophobische Wechselspiel von klaustrophobischer Enge und erschreckender Unendlichkeit und die allgegenwärtige atmosphärische, leibphänomenologische Wahrnehmung des Überwachens und des Lauerns und der daraus resultierenden Unbestimmtheit.

Die oben zusammengefasste Grundstimmung des Textes drückt sich aber nicht nur in der räumlichen Semantik aus, sondern auch im Medium des Textes, einschließlich seiner Brechung, Syntax und Interpunktion, die als eine Art textueller Mechanismus eine nicht zu unterschätzende desorientierende Wirkung auf den Leser selbst haben kann. Diese Art von Gewalt der Literatur bzw. des Textes bedarf einer weiteren Analyse.

DIE GEWALT DES TEXTES ODER DIE LITERARIZITÄT DER GEWALT

Blättert man in den Roman rein, so zeigt sich schon auf den ersten Blick – ohne den Text zu lesen – ein stark fragmentierter Textkörper, der an keiner Stelle ruhig fließende Zeilen anzubieten vermag. Hier geht es nicht darum, dass der Text einfach aus vielen, kürzeren Absätzen besteht. Selbst die Erzählfragmente innerhalb des Haupterzählstrangs und des Kindheitsnarrativs und überhaupt die zwei Handlungsstränge folgen aufeinander oft durch eine Leerzeile. Die Leerzeilen haben höchstwahrscheinlich ihre semantische Ökonomie, indem sie dann eingefügt werden, wenn es zu einem Szenenwechsel innerhalb des einen Erzählstranges oder zu einem Wechsel zwischen den zwei Erzählsträngen kommt. Diese semantisch basierte „Regelhaftigkeit“ gilt aber nicht für die Absätze: Ein neuer Absatz wird oft nicht deswegen begonnen, um den Anfang einer neuen logisch-semantischen Einheit zu markieren. Unzählig sind die Textstellen, deren Zeilen trotz ihrer semantischen Zusammengehörigkeit in mehrere Absätze geteilt sind: Ein-Satz-Absatz ist in diesem Fall gar nicht so selten. Die dadurch entstandene Mosaikartigkeit des Textes wird durch eingerückte Zitate aus Gedichten und Liedern weiter intensiviert. Rezeptionsästhetisch hat das zur Folge, dass der Textkörper dem Leser erschwert, ein

Ganzes aus den gelesenen Fragmenten zu konstruieren, weil der Text so visuell wie semantisch – der Roman operiert gerne mit Ellipsen – gesehen keinen (Sinn)Zusammenhang zulässt. Und wo so eine höhere Sinnordnung doch möglich wäre, wird das Konstruieren eines Ganzen und daher der Verstehensprozess durch den Zeilenumbruch, den neuen Absatz verunsichert. Die Unsicherheit eines höheren Sinnzusammenhangs ist auch syntaktisch markiert: die dominierende Parataxe der kurzen und einfachen Sätze als grundlegendes Stilmittel des Romans vermittelt mit den Polysyndeta und den damit einhergehenden Auflistungen ein Gefühl, als würden die nebeneinander angeordneten koordinierenden Sätze nur die detektierende Wahrnehmung des fingierten Subjekts wiedergeben und daher als würden sie einer logisch-kausalen Sinnstiftung – die von einer subordinierenden Anhäufung von Sätzen ermöglicht würde – im Weg stehen.

All das ist im Roman aber kein Zufall, sondern das Ergebnis einer wohl durchdachten Poetologie. Herta Müller setzt sich in ihrer Poetikvorlesung für die Kraft von Auslassungen im literarischen Text ein. Auslassungen sind bei ihr keine stummen, sondern nur verschwiegene Sätze, die die Aufmerksamkeit des Lesers durch ihre Abwesenheit auf sich lenken und auf diese Weise zum Wort kommen. Dieses „Ausgelassene“ hat in Müllers Texten eine elementare Rolle in der Erzählung von Traumata: „Das, was man nicht aufschreibt, spürt man in dem, was man aufschreibt. Das Gesagte muss behutsam sein, mit dem, was nicht gesagt wird [...] Es ist das Ausgelassene.“³⁴ Es ist unschwer, Wolfgang Iser's „Leerstellen“ – die die „erwartbare Geordnetheit des Textes unterbrechen“³⁵ – in diesem Konzept von Herta Müller zu erkennen. Bei Müller wird es aber ad absurdum geführt, indem das Ausgelassene nicht nur auf auszufüllende Interpretationslücken hinweist, sondern sich auch typographisch zeigt und das Leseerlebnis auch visuell markant mitprägt.

Diese Gewaltsamkeit des Raums hat auch ihre interpretatorischen Folgen in Bezug auf die Identitätskonstruktion der erzählten Figuren. Sie lässt auch die Figuren zu keiner gesunden, einheitlichen Identität kommen, da – eigentlich dank der sog. „erfundenen Wahrnehmung“, bei der das Detail größer als das Ganze ist³⁶ – nur ihre Körperteile oder Kleidungsstücke fokussiert sind. An der folgenden Textstelle sind die Körperteile sogar multipliziert:

³⁴ Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel*, S. 19.

³⁵ Vgl. Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1994, S. 302.

³⁶ Zu Müllers ästhetischem Grundprinzip der „erfundenen Wahrnehmung“ siehe Müllers Essayband: Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel*. Zu der mit Detailaufnahme operierenden Darstellungsweise Müllers siehe ausführlicher: Eke, Norbert Otto: *Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern. Annäherung an Herta Müller*. In: Ders. (Hg.): *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*. 2. Aufl. Hamburg: IGEL, 1991, S. 5–19. Apel, Friedmar: „Schreiben, Trennen. Zur Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller“. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*. 2. Aufl. Hamburg: IGEL, 1991, S. 20–28.

Sie [Lola] wühlte in den Strümpfen und hob einen Klumpen aus verworrenen Beinen und Zehen und Fersen vor ihr Gesicht. Sie ließ die Strümpfe auf den Boden fallen. Lolas Hände zitterten, und ihre Augen waren mehr als zwei im Gesicht. Ihre Hände waren leer und mehr als zwei in der Luft. Fast so viele Hände standen in der Luft, wie auf dem Boden Strümpfe lagen. (HT 12)

Eine ähnliche Fokussierung liegt auch an der folgenden Textstelle vor:

Ich sah diese Stadt gespiegelt in Edgars Gesicht, mitten in seinen Augen, am Rand seiner Wangen und neben seinem Mund. Sein Haar war lang, sein Gesicht kam mir darin vor wie ein kahler Platz, der das Licht nicht mag. An seinen Schläfen schienen Adern durch, seine Augen zuckten ohne Grund, senkten die Lider, als würde ein Fisch verschwinden. Diese Augen wechselten den Blick, nur weil man sie ein bißchen ansah. (HT 95)

Dieser körperdestruierende Effekt des Textes kommt in einer Verhörszene zwischen Pjele und der Erzählerin ganz ausgeprägt zum Vorschein.

1 Adreßbuch, 1 gepreßte Lindenblüte, 1 gepreßtes Kleeblatt, 1 Kugelschreiber, 1 Taschentuch, 1 Wimperntusche, 1 Lippenstift, 1 Puder, 1 Kamm, 4 Schlüssel, 2 Briefmarken, 5 Straßenbahnkarten.

1 Handtasche.

Alles war aufgeschrieben in Rubriken auf einem Blatt. Mich selber schrieb der Hauptmann Pjele nicht auf. Er wird mich einsperren. Es wird auf keiner Liste stehen, daß ich 1 Stirn, 2 Augen, 2 Ohren, 1 Nase, 2 Lippen, 1 Hals hatte, als ich hierher kam. (HT 144–145)

Der Textstelle ist zu entnehmen, wie der Körper der Ich-Erzählerin beim Verhör – den bei ihr befindlichen Gegenständen ähnlich – inventarisiert und derart zerlegt wird. Das wird dieses Mal aber nicht von dem Machthaber Pjele, sondern eben durch den Diskurs des Erzählens vollzogen, der unter der Wirkung der diktatorischen Atmosphäre steht und sich den Funktionsmechanismus des totalitären Regimes in gewisser Hinsicht schon angeeignet hatte.

Im Zusammenhang mit der textuellen Kodierung diktatorischer Atmosphäre ist noch ein weiteres wichtiges Textmerkmal unbedingt zu erwähnen: das Stilmittel der Repetition, die im Roman nicht als einfaches Dekor vorkommt, sondern eindeutig zu einer aus der Perspektive der diktatorischen Atmosphäre nicht abzuschätzenden, sinnstiftenden Funktion kommt.³⁷ Die intensiv und

³⁷ Zur Sinnstiftung von Wiederholungen in Literatur und Musik siehe Wolf, Werner: Wiederholung bzw. Ähnlichkeit in der (Sprach-)Kunst als sinnstiftende formale Selbstreferenz. In: Eke, Norbert Otto et al. (Hgg.): Logiken strukturbildender Prozesse. Automatismen. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 227–251.

bewusst eingesetzten Wiederholungen beziehen sich nicht nur auf die semantisch überbeladenen Wörter, die das motivische Netz des Romans bilden (Holzmelonen, Blechschaf, Herztier, Knopf, Haareschneiden usw.³⁸), sondern auch auf ganze Sätze, Gedichte und Lieder (z. B. das Gellu Naum-Motto des Romans oder das schon zitierte Volkslied „Wer liebt und verläßt / den soll Gott strafen“). Wiederholt werden sogar relevante, negativ besetzte narrative Sequenzen der fingierten Welt, was im Roman unterschiedliche Verwirklichungsformen hat. Einerseits sind kurze resümeeartige Passagen mancherorts zu lesen, die die bis dahin passierten Geschehnisse skizzenhaft zusammenfassen, also wiederholen:

Und während die Mutter das Kind mit den Gürteln der Kleider an den Stuhl bindet, während der Frisör dem Großvater die Haare schneidet, während der Vater dem Kind sagt, grüne Pflaumen darf man nicht essen, während all dieser Jahre steht eine Großmutter in der Zimmerecke. (HT 39)

Andererseits wird im Roman meistens zwar singulativ erzählt, aber da sich das singulative Erzählen auf Geschehnisse konzentriert, die ähnlich, fast gleich sind, entsteht dadurch doch ein repetitiver Beigeschmack. Der Leser hat dabei den Eindruck, als würden sich immer wieder dieselben Geschehnisse wiederholen, obschon sie stets von einem anderen Subjekt – im grammatikalischen, wie im wortwörtlichen Sinne – *erlitten* werden. Auffallendes Beispiel hierfür wird von den Mutterfiguren geliefert:

Die Mütter von Edgar, Kurt und Georg waren Schneiderinnen. Sie lebten mit Steifleinwand, Futter, Scheren, Zwirn, Nadeln, Knöpfen und Bügeleisen. Wenn Edgar, Kurt und Georg von den Krankheiten ihrer Mütter erzählten, kam es mir vor, als hätten Schneiderinnen vom Bügeldampf etwas Aufgeweichtes an sich. Sie waren von innen krank: Edgars Mutter hatte es an der Galle, Kurts Mutter am Magen und Georgs Mutter an der Milz. (HT 53)

³⁸ Die Bedeutung von diesen banal klingenden Wörtern konstruiert sich im Textverlauf und ändert sich dementsprechend immer wieder: Vgl. Johannsen, Kisten, Krypten, Labyrinth, S. 189f. Folgerichtig lässt sich die Bedeutung von Müllers polysemischen Ausdrücken nur schwer festlegen. Mehrere Beiträge über Müllers Texte und das Herztier unternehmen aber den Versuch, Müllers semantisch opaken Wörtern bzw. Wortneuschöpfungen auf die Spur zu kommen und ihnen eine interpretationserleichternde Bedeutung zuzuschreiben. (Siehe z. B.: Müller, Philipp: Herztier. Ein Titel/Bild inmitten von Bildern. In: Köhnen, Ralph (Hg.): Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1997, S. 109–122.) Diese Unterfangen sind zwar plausibel, aber man stößt immer wieder auf ein uferloses Terrain, das von Müllers Wendungen aktiviert ist, was eher vage Interpretationen ermöglicht. Aus diesem Grund halte ich es für richtiger, die strukturelle Rolle dieser Wendungen im Medium des Textes zu reflektieren und ihr dauerndes Zirkulieren in der fingierten Welt interpretatorisch produktiv zu machen.

Die Ähnlichkeit der drei Mütter sprechen für sich: Alle drei sind Schneiderin von Beruf und leiden an einer chronischen Krankheit. Diesbezüglich ragt die Mutter der Erzählerin auch nicht hervor. Bei allen vier Müttern werden Hausdurchsuchungen gemacht und alle vier beginnen ihren Brief gleicherweise, und zwar mit der Thematisierung ihrer Krankheit: „Georgs Mutter schickte einen Brief mit dem Schmerz ihrer Milz, der sich durch die Angst vergrößert hatte. Die Mutter von Kurt schickte einen Brief mit dem Schmerz ihres Magens, der tobte.“ (HT 62)

Später wird diese Tatsache öfter betont: „Nach jeder Hausdurchsuchung schickten die Mütter Briefe mit ihren Krankheiten.“ (HT 76) Die Mutter der Ich-Erzählerin ist auch keine Ausnahme: Im Text befinden sich acht Textstellen, die wie folgt oder sehr ähnlich konstruiert sind: „Hinter den Kreuzschmerzen meiner Mutter stand“ (HT 76) oder „Hinter den Kreuzschmerzen der Mutter stand“ (HT 248).

Gleicher Textmechanismus aktiviert sich auch bei den gesundheitlichen Schäden von Machthabern: so bei den Nierenschmerzen von Pjele und der „Nuss“ in der Achsenhöhle von Teresa, die sie das Leben kostet. Den unheilverkündenden Krankheiten ähnlich zirkulieren auch die verschiedenen Todesarten im Roman: die schon erwähnte Nuss, der Fluss, das Fenster, der Sack und die grünen Pflaumen, die man nicht essen darf, sonst „[beißt] man auf den Tod“ (HT 59). Ohne die Liste der wiederholten Elemente vollständig zu erstellen, ist die Schlussfolgerung möglich, dass das kontinuierliche Kursieren der erwähnten, negativ aufgeladenen Elemente des Narrativs das Gefühl einer aus der Zeit gerissenen Monotonie beängstigender Diktatur vermittelt.

Dementsprechend lässt sich sagen, dass das fragmentierte Textgefüge von *Herztier* also kein *Legato* des Erzählten ergeben kann. Weder die Absätze, die Zeilenumbrüche, noch die Syntax und die gehäuften Repetitionen ermöglichen ein ruhiges, ineinandergreifendes Fließen der Sätze: Sie lassen vielmehr einen staccatoartigen, monotonen, enttemporalisierten Charakter des Textes entstehen. Zu diesem Texteffekt leistet auch die Interpunktion einen nicht zu unterschätzenden Beitrag: der Text enthält nämlich nicht einmal Fragezeichen, die mindestens visuell die Änderung, den Ausschlag der Intonation ankündigen würden. Stattdessen zerfällt der Text in durch Punkte sezierte, unruhige Fragmente, was den gewaltsamen Charakter des Textes verstärkt. Im Endeffekt entsteht ein Text, der die Atmosphäre der Diktatur auf der einen Seite durch den Raum und die sich darin befindlichen Dinge ins Leben ruft. Auf der anderen Seite ist aber der Text an sich, also der Text als lesbares, greifbares und visuell wahrnehmbares Ding imstande, durch die sprachlich-ästhetische und typographische Verwirklichung der beängstigenden Atmosphäre der Diktatur ein beunruhigendes Leseerlebnis auszulösen und auf diesem Wege auch den Leser in die Gefühlswelten der erzählten diktatorischen Atmosphäre zu involvieren.

„EIN LOCH IST DA, WO ETWAS NICHT IST“

Löcher in der Literatur als Träger von Geschichte und Erinnerung



SZILVIA RITZ

*Contemporary literature has many holes. They have different consistencies, different dimensions, different depths and are often man-made. Some are empty, others are filled with objects. What they contain are things from the past. As Kurt Tucholsky emphasises in his short text *Zur soziologischen Psychologie der Löcher* (1931), one of the important characteristics of holes is that they touch a solid substance at their edge, while they themselves ‘consist of nothing’. Thus, holes in literary texts establish a connection between the past, which has become history and is no longer accessible or even concealed, and the present, which exists as reality. In Austrian literature of recent years, the hole has become an important carrier and repository of memory as well as a symbol of the (lack of) coming to terms with the past. In my article, I will examine these functions of literary holes in novels by Michael Stavarič, Raphaela Edelbauer and Eva Menasse.*

1.

Die Literatur der Gegenwart enthält viele Löcher. Diese haben unterschiedliche Konsistenzen, haben unterschiedliche Ausdehnungen, sind unterschiedlich tief, oftmals sind sie von Menschenhand gemacht. Manche sind leer, andere wieder gefüllt mit Objekten. Was sie enthalten, sind Dinge aus der Vergangenheit. Wie Kurt Tucholsky in seinem kurzen Text *Zur soziologischen Psychologie der Löcher* (1931)¹ betont, ist eine der wichtigen Eigenschaften von Löchern, dass sie sich an ihrem Rand mit einer festen Substanz berühren, während sie selbst „aus dem Nichts bestehen“. Im Laozi wird gerade diese Leere in den Mittelpunkt gestellt:

Dreißig Speichen treffen sich in einer Nabe:

Auf dem Nichts daran (dem leeren Raum) beruht des Wagens Brauchbarkeit.

Man bildet Ton und macht daraus Gefäße:

Auf dem Nichts daran beruht des Gefäßes Brauchbarkeit.

Man durchbricht die Wand mit Türen und Fenstern, damit ein Haus entstehe:

¹ Hauser, Kaspar: *Zur soziologischen Psychologie der Löcher*. In: *Die Weltbühne*, 17.03.1931, Nr. 11, S. 389, wieder in: *Lerne Lachen*, kehrholff.de/Humor/TucholskysLoch.htm [21.05.2024]

Auf dem Nichts daran beruht des Hauses Brauchbarkeit.

Darum: Das Sein gibt Besitz, das Nichtsein Brauchbarkeit.²

In dieser Auffassung erscheint die Begrenzung einer Öffnung oder eines Loches als die Fassung dessen, was wirklich wesentlich ist, nämlich das, was umfasst wird, also die Leere. Auf die Bedeutung der Leere konzentriert sich auch Martin Heidegger in einem Vortrag, in dem er sich mit dem Dinglichen des Dinges auseinandersetzt. Als Beispiel führt auch er den Krug an, der seine Dinglichkeit in seiner Funktion als Gefäß erhält: „Das Dinghafte des Kruges beruht darin, daß er als Gefäß ist.“³ Er führt es folgenderweise aus: „Gießen wir, wenn wir den Krug mit Wein füllen, den Wein in die Wandung und in den Boden? Wir gießen den Wein höchstens zwischen die Wandung auf den Boden. Wandung und Boden sind wohl das Undurchlässige am Gefäß. Allein das Undurchlässige ist noch nicht das Fassende.“⁴ Demnach, so Heidegger weiter, bearbeitet der Töpfer lediglich den Ton, aus der Gestaltung der Leere entsteht die Fassung des Unfasslichen, der Leere: „Der Töpfer faßt zuerst und stets das Unfaßliche der Leere und stellt sie als das Fassende in die Gestalt des Gefäßes her.“⁵ Somit [beruht] [d]as „Dinghafte des Gefäßes [...] keineswegs im Stoff, daraus es besteht, sondern in der Leere, die faßt.“⁶

Von diesem Gedanken ausgehend lässt sich auch das Dinghafte des Loches formulieren. Löcher fassen in den von mir untersuchten Romanen einerseits Relikte der Vergangenheit, andererseits etwas Abstraktes, die Erinnerung an die Vergangenheit. „Loch, Lücke, Riß, Bruch und Sprung – all das weist eine große Verwandtschaft miteinander auf und scheint eine Abwesenheit zu bezeichnen, eine Art Leere, einen Mangel, sogar Mängel und Schäden“, schreibt Alfredo Guzzoni.⁷ Die Abwesenheit erscheint in diesen literarischen Texten in der Form der verheimlichten Vergangenheit. So stellen Löcher eine Verbindung zwischen der zur Geschichte gewordenen, nicht mehr zugänglichen, verschwiegene Vergangenheit und der als Realität existierenden Gegenwart her. Das Loch avancierte in der österreichischen Literatur der vergangenen Jahre zu einem wichtigen Träger und Speicher der Erinnerung sowie zum Symbol der (ausbleibenden) Vergangenheitsbewältigung. Aus diesem Aspekt fokussiere ich auf literarische Löcher in jeweils einem Roman von Michael Stavarič, Raphaela Edelbauer und Eva Menasse.

² Lao Zi: Dao De Jing. Übersetzt von Richard Wilhelm. [zeno.org/Philosophie/M/Laozi+\(Laotse\)/Dao+De+Jing/I.+Teil](https://zeno.org/Philosophie/M/Laozi+(Laotse)/Dao+De+Jing/I.+Teil) [17.08.2024]

³ Heidegger, Martin: GA 7, Vorträge und Aufsätze. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000, S. 170.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 171.

⁶ Ebd.

⁷ In: Guzzoni, Alfredo: Das Loch Eine Ausführung über Sein und Seiendes. In: Philosophisches Jahrbuch, 1975, S. 95–106, hier S. 96.

Die literarischen Löcher in Stavarič' *Brenntage*⁸ (2011) und in Edelbauers *Das flüssige Land*⁹ (2019) sind unterirdische Aushöhlungen im Boden, die aufgrund von unkontrolliertem Bergbau entstanden. In Menasses *Dunkelblum*¹⁰ (2021) geht es um eine andere Form von Loch, nämlich um immer noch nicht eindeutig lokalisierte Massengräber in einer Ortschaft.

2.

Tucholskys Feststellung, die ich als Titel meines Beitrages gewählt habe, „Ein Loch ist da, wo etwas nicht ist“, fasst das Gemeinsame der drei Romane zusammen. Mit der Anwesenheit von Löchern verbindet sich in jedem Fall die Abwesenheit von Erinnerung. Michael Stavarič baut in einen Coming-Of-Age-Roman in der Vergangenheit begangene Morde an fremden Minenarbeitern in einem Bergwerk ein, die von einem angesehenen Mitglied einer Siedlungsgemeinde begangen wurden. Die Siedlungsbewohner und der Täter selbst interpretieren dieses Verbrechen als eine notwendige, im Interesse der Gemeinschaft ausgeführte Tat und sprechen im Weiteren nicht mehr davon. In Raphaela Edelbauers Roman birgt das die ganze Stadt unterhöhle Loch, das ehemalige Bergwerk nicht nur Gerümpel, sondern vermutlich auch Leichname von jüdischen Zwangsarbeitern, die am Ende des Zweiten Weltkrieges in einer nächtlichen Blitzaktion massakriert wurden. Das Loch ist im Roman auch als unmittelbare physische Bedrohung präsent, denn die Stadt droht in ihm zu versinken. In *Dunkelblum* von Eva Menasse wollen Wiener Studentinnen und Studenten in dem fiktiven burgenländischen Städtchen Dunkelblum die Geschichte des Ortes erkunden, präziser: die Umstände des Massenmordes an etwa 200 jüdischen Zwangsarbeitern aufdecken und die Massengräber finden. Dies ist aus der Sicht der Einheimischen aus mehreren Gründen problematisch. Einerseits wird über das Massaker seit Jahrzehnten hartnäckig geschwiegen, einige der Zeitzeugen leben noch, andererseits geht es um ein umstrittenes Bauprojekt, eine unterirdische Wasserversorgungsanlage, die mit Grabungen verbunden wäre und somit die Geheimnisse der Vergangenheit offenlegen könnte.

Der Schauplatz von Michael Stavarič' Roman *Brenntage* (2011) ist ein namenloses Dorf, das von dem Erzähler immer wieder als „Siedlung“ bezeichnet wird. Es liegt, umgeben von Bergen, versteckt im Wald. Die Handlung spielt in einer unbestimmten Zeit, wahrscheinlich nach einem Krieg, denn im Wald befinden sich Soldaten, vor denen sich die Siedlungsbewohner in Acht nehmen müssen. Der Handlungsort erscheint als Grenzgebiet zwischen der realen und

⁸ Stavarič, Michael: *Brenntage*. Roman. München: C.H. Beck, 2011.

⁹ Edelbauer, Raphaela: *Das flüssige Land*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2019.

¹⁰ Menasse, Eva: *Dunkelblum*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2021.

einer Phantasie- oder Zauberwelt. Trotz der referenziellen Bezüge wie etwa die Erwähnung der Mondlandung 1969 und der technischen Infrastruktur (Fernseher, Waschmaschinen, Mikrowellen) ist es ein mythischer Ort, wo die Existenz von Geistern oder die besonderen Fähigkeiten von Tieren für den Ich-Erzähler, seine Tante und seinen Onkel, die ihn großziehen, selbstverständlich sind. Die Welt der Mythen und Märchen ist hier jedoch nicht nur positiv konnotiert, weil sie die Kindheit des Erzählers bestimmt, sondern sie hat auch die Funktion, vergangene Verbrechen zu verdecken.

Der Onkel des Erzählers ist ein ehemaliger Minenarbeiter, der zum Anführer der Siedlung geworden ist. Die Siedlungsbewohner finden ihn zwar eigenartig und schrullig, verehren ihn aber wegen seines Wissens und der vielen Geschichten, die er immer wieder erzählt. Der Erzähler wächst mit Ursprungsmythen und mythischen Erzählungen, Geschichten über Gespenster und Elfen, aber auch mit Geschichten über Gemeinschaft und Zusammenhalt auf.

Auf der anderen Seite isoliert der Onkel mit seinen Erzählungen und selbst-erfundenen rituellen Praktiken wie die von ihm eingeführten Brenntage, die Siedlung von der Außenwelt. Die titelgebenden Brenntage finden jährlich statt. An diesen Tagen wird der nutzlose Hausrat verbrannt, was nicht den Flammen übergeben werden kann, wird in die Erde eingegraben und am Feuer werden Geschichten erzählt. So entledigt man sich allem, was man vergessen will, und die Brenntage werden zu einem Ritus des Vergessens.

Die Vergangenheit des Onkels liegt im Dunkeln, es kursieren Gerüchte, dass er einmal fremde Minenarbeiter unter der Erde getötet haben soll, damit sie die Arbeit der eigenen Leute nicht gefährden. So dienen die Brenntage nicht zuletzt dazu, die persönliche und die kollektive Vergangenheit zu beseitigen. Der Roman lässt sich, wie Dana Pfeiferová gezeigt hat¹¹, als Beitrag zum Umgang Österreichs mit seiner Geschichte lesen, denn die fast teuflische Figur des Onkels steht für in der Vergangenheit begangene und seitdem verschwiegene Verbrechen, die zwar jedem bekannt sind, aber kollektiv ignoriert werden.

Als an einem Brenntag das Feuer die Siedlung vernichtet, evakuiert der Onkel die Ortsansässigen in ein verlassenes Bergwerk, wo er behauptet, sich auszukennen. Sein Plan ist, in den Minen zu überwintern und das Dorf im Frühling aus der Asche wieder aufzubauen. Die Zeit bis dahin soll unter der Erde überbrückt werden.

Die Gestalt des Onkels verdüstert sich im Handlungsverlauf zunehmend. Die Ambivalenz der Figur besteht darin, dass sie mit ihrem Wissen und magischen Zugang zur Welt zwar eine Alternative zur nüchternen Wirklichkeit repräsentiert, doch ihre Vorliebe für Waffen, das Töten und Ausstopfen von Tieren, ihre Kenntnis der von den Minen symbolisierten Unterwelt und schließlich das

¹¹ Pfeiferová, Dana: Suche nach der (Mutter-)Sprache, als Versuch, den Untergang aufzuhalten: Michael Stavaričs Roman Brenntage. In: Aussiger Beiträge 6 (2012), S. 193–204, hier S. 197ff.

Geständnis, dort Menschen getötet zu haben, machen sie zur Teufelsfigur. Wie Dana Pfeiferova treffend bemerkt, geht seine graduelle Wandlung in eine Teufelsfigur mit der Verwandlung der Utopie in eine Dystopie einher.¹²

Im Bergwerk schickt der Onkel die Kinder mit alten Grubenplänen los, damit sie nach Trinkwasser suchen, aber sie verirren sich in den Schächten. Der Ich-Erzähler verliert die anderen Kinder aus den Augen, seine Taschenlampe geht aus und er tastet sich im Dunkeln alleine voran. Er glaubt einen unterirdischen See zu erblicken und stellt sich vor, wie dieser zuerst entstanden war und dann im Laufe der Zeit austrocknete, und wie die Menschen, die einst dort lebten, an seinem Ufer starben. Mit diesem Phantasiebild und der mehrfachen Wiederholung dieser Textpassage endet der Roman, indem er das weitere Schicksal des Ich-Erzählers offenlässt.

Auf der letzten Seite verändert sich der Text optisch: Er wird trichterförmig oder wie die eine Hälfte einer Sanduhr. Die Sätze zerfallen in Wörter, diese wiederum in Buchstaben, als würden sie aus einem Trichter tropfen oder aus einer Sanduhr rieseln. Daniela Striegl macht auf die Ironie dieses Bildes aufmerksam: „Am Schluss steht eine ironische Reverenz an das konkrete Gedicht: Wie Christian Morgensterns Trichter verflüssigt sich die letzte Romanseite optisch zum Rinnsal.“¹³

Der Text bricht mitten im Satz ab, was gleich mehrere Interpretationen ermöglicht: Zum einen könnte das Ende des Textes den Einsturz des Bodens auch visuell imitieren, denn im Roman werden frühere Einstürze im Bergwerksgebiet erwähnt. Mit dem Abreißen des erzählerischen Fadens wird so der Tod des Erzählers durch Verschüttetwerden nahegelegt. Zum anderen verweist das Bild der Sanduhr auch auf das Vergehen der Zeit, dem das Roman-ganze unterworfen ist. Es kann also signalisieren, dass die Zeit um und der Erzähler tot ist, und sein letzter Augenblick mit dem Abfließen des letzten Buchstaben zusammenfällt. Die dritte Deutung bezieht sich auf Wiederholung derselben Sätze, die das Geschichtenerzählen als einen nie abschließbaren Prozess interpretieren lässt. Diese mögliche Lesart bekräftigt auch eine Stelle in Stavarič' letzter Salzburger Poetik-Vorlesung:

[...] keines meiner Bücher geht zu Ende, es gibt immer nur einen letzten Punkt, den man setzt, einen Punkt, der ein ganzes Buch begraben soll, tatsächlich wie einen Grabstein, das zuvor Gesagte gleicht einer langen Inschrift, doch zu Ende und unter die Erde bringen, das vermag sie nicht. Die Geschichten haben sich verselbständigt, sie schreiben sich selbst unendlich lang fort, auch in den Köpfen meiner Leser.¹⁴

¹² Ebd., S. 197.

¹³ Daniela Striegl, *Literaturen*, Juli/August 2011 chbeck.de/stavaric-brenntage/product/854179 [21.05.2024]

¹⁴ Stavarič, Michael: *Der Autor als Sprachwanderer*. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung Bd. 4. Wien: Sonderzahl, 2016, S. 156.

3.

Unter die Erde wird so Einiges auch in Raphaela Edelbauers Roman gebracht. *Das flüssige Land* (2019) spielt in unseren Tagen in Groß-Einland, einer Stadt, die nicht auf der Landkarte verzeichnet und im Besitz einer geheimnisvollen Gräfin ist. Unter der Stadt befindet sich ein riesiges Loch von unbekanntem Umfang, in das die Stadt einzusinken droht. In diesem Roman erscheint ebenfalls eine Ich-Erzählerin, Ruth Schwarz, eine junge Physikerin. Sie soll die Stadt vor dem Versinken retten, indem sie den Boden mit einem Füllmittel stabilisiert.

Wie bei Stavarič, ist auch hier die menschliche Gier nach Bodenschätzen der Verursacher der bevorstehenden Katastrophe. Durch die Jahrhunderte lange planlose Aushöhlung der Erde hat der Boden seine Stabilität verloren. Ein weiteres verbindendes Element zwischen den zwei Texten ist die Verknüpfung von Symbolischem mit Dinghaftem: Die Menschen versenken in Groß-Einland alle Gegenstände, die sie loswerden wollen, in das Loch, das außer Dingen aus verschiedenen Zeiten wohl auch Leichname birgt. Letztere verweisen metonymisch auf die im Zweiten Weltkrieg begangenen Verbrechen, die aus dem Gedächtnis der Menschen symbolisch unter die Erde verbannt wurden. Der Vater der Gräfin, die über die Stadt herrscht, beschäftigte nämlich in seiner unterirdischen Fabrik, wo Flugzeug-Ersatzteile hergestellt wurden, Gefangene aus dem KZ Mauthausen und war gemeinsam mit vielen Einwohnern für die Vertreibung der jüdischen Stadtbewohner verantwortlich. Zudem wurden in einer Nacht im April 1945 mehrere hundert jüdische Zwangsarbeiter aus Mauthausen mit Benzinspritzen hingerichtet oder lebendig begraben, worüber in der Stadt hartnäckig geschwiegen wurde. Die Bewohner haben nicht nur jüdischen Besitz unrechtmäßig an sich genommen, sondern auch bei der Beseitigung der Leichen geholfen. Die gemeinsame Schuld verbindet alle in Groß-Einland und der Einsturz der Stadt kann somit auch als Konsequenz für die von ihnen begangenen Verbrechen gesehen werden.

Das Loch eröffnet eine komplexe Interpretationsfläche: Einerseits kann es als das Resultat jahrhundertelanger Misswirtschaft und Ausbeutung der Natur betrachtet werden, die sich nun an den Menschen rächen will. Andererseits ist es der Träger von Geschichte, die sich in den konkreten Objekten, die Zeugen der einen oder anderen Zeit sind, und so Geschichte in sich tragen, manifestiert. Das Loch hat darüber hinaus auch eine symbolische Funktion: Als das kollektive Unbewusste einer Gemeinschaft speichert es alles, was verdrängt werden will und nicht ans Tageslicht kommen soll, so z. B. die Körper der Zwangsarbeiter, die an diesem Ort getötet wurden.

Während die Ich-Erzählerin den Zustand des Loches und die Zusammensetzung des Bodens untersucht, findet sie Hinweise auf die Ereignisse der besagten Aprilynacht. Aus den Informationen kann sie die Wahrheit nur bruchstückhaft rekonstruieren, denn das Schweigen verhindert die vollständige

Enthüllung. Je mehr sie über die Verbrechen erfährt desto entschlossener will sie die Bewohner von Groß-Einland mit ihrer Vergangenheit konfrontieren und die Gräfin öffentlich überführen.

Als die Ich-Erzählerin schließlich ein Füllmittel mischt und es in die Erde einspritzt, um seine Wirkung zu testen, stabilisiert es zwar den Boden, tötet aber alles Lebendige ab. Die Gräfin will es trotzdem verwenden und im Rahmen eines großen Festes – im Roman wird intertextuell auf die Parallelaktion in Musils *Mann ohne Eigenschaften* verwiesen – tonnenweise in das Loch pumpen lassen. Ruth, die damit nicht einverstanden ist, verlässt daraufhin, noch bevor dies unternommen wird, fluchtartig die Stadt und fährt nach Wien zurück. Vorher wirft sie alle, die Stadtbewohner und die Gräfin belastenden Dokumente in das Loch. Damit verfährt sie wie die Menschen in Groß-Einland und begräbt die Vergangenheit, zugleich die Wahrheit unter der Erde. Sie nimmt das Argument einer Einwohnerin als Vorwand, welche die Veröffentlichung der Dokumente deswegen nicht befürwortet, weil dadurch die Möglichkeit auf einen Neubeginn für die Groß-Einländer zerstört werden würde.

Das Einspritzen des Füllmittels hätte zur Folge, dass alles in seinem gegenwärtigen Zustand erstarrt, d. h. die Konsequenz wäre die Versteinerung der Erinnerung unter der Erde. Damit wären die Verarbeitung und die Bewältigung der Vergangenheit nicht mehr möglich und das Schweigen für immer konserviert. Das Ende des Romans ist deshalb ambivalent, weil die Auffüllung mit dem giftigen Material innerhalb der Handlung zwar nicht mehr stattfindet, die Flucht der Ich-Erzählerin deutet dennoch darauf hin, dass die bestehenden Verhältnisse und Positionen sich nicht grundlegend ändern werden. Erst als Ruth die Landstraße nach Wien erreicht, fühlt sie wieder stabilen Boden unter den Rädern ihres Autos.

4.

Das fiktive burgenländische Dorf Dunkelblum in Eva Menasses gleichnamigem Roman (2021) ist eine Allusion auf die Ortschaft Rechnitz, wo in der Nacht vom 24. auf den 25. April 1945 ca. 200 jüdische Zwangsarbeiter als Höhepunkt einer Abendgesellschaft zusammengetrieben und vermutlich von den Gästen der Gräfin Batthyány-Thyssen-Bornemisza, von SS- und Volksbund-Mitgliedern erschossen wurden. Diese massenhafte Hinrichtung wurde auch von Elfriede Jelinek in *Rechnitz. (Der Würgeengel)* dramatisch verarbeitet. Die Gräber der Ermordeten konnten bis heute nicht eindeutig identifiziert werden, immer wieder werden archäologische Grabungen durchgeführt, aber bislang ohne Erfolg.¹⁵

¹⁵ Siehe z. B. hdgoe.at/rechnitz

Eva Menasses Roman ist ein polyperspektivischer Text, der sich ebenfalls mit dem Problem der ausbleibenden Vergangenheitsbewältigung auseinandersetzt. Dies erfolgt aus der Sicht der Ortsansässigen, aus der Sicht von Heimkehrern und aus der Vogelperspektive, die wie der Blick Gottes, durch die Wände und die Köpfe geht, ironisch betrachtet. Statt eines Ich-Erzählers ist hier ein allwissender ironischer Erzähler am Werk, dessen Erzählung immer wieder gebrochen ist von den unterschiedlichen Positionen und Perspektiven der Beteiligten.

Der Roman spielt im Jahr 1989 als der Eiserne Vorhang zwischen Österreich und Ungarn im Rahmen des paneuropäischen Picknicks geöffnet wurde. Von einem konkreten Loch wie in den beiden vorangegangenen Romanen kann man nicht sprechen, aber das Unterirdische fungiert auch hier als Gedächtnisträger. Die Löcher sind in diesem Roman die Massengräber, deren Lage unbekannt ist. Bekannt sind dagegen die Gräber im alten jüdischen Friedhof, der jedoch von Unkraut völlig überwuchert und lange geschlossen ist. Die Dorfbewohner meiden den Ort. Die Gräber könnten über die Vergangenheit der Ortschaft sprechen, wenn man sich an die Verstorbenen erinnern würde und so ist ihre Freilegung durch Wiener Studentinnen und Studenten als ein Akt zu werten, der das jahrzehntelange Schweigen bricht. Obwohl Menasse bestreitet, einen Rechnitz-Roman geschrieben zu haben,¹⁶ kann der Bezug zu diesem geschichtlichen Ereignis nicht übersehen werden. Die Leerstelle in diesem Roman ist nach Eva Menasse das Massaker selbst, das wie ein Fluch über Rechnitz hänge.¹⁷

Die Konfrontation mit der Vergangenheit erfolgt nicht nur durch die Arbeit der Studentinnen und Studenten auf dem Friedhof, sondern auch wegen des geplanten Baus eines Wasserspeichers. Die Meinung der Dorfbewohner ist geteilt darüber, ob der Wasserspeicher unbedingt notwendig ist oder ob die Natur verschont und eine andere Lösung gesucht werden sollte. Als Probegrabungen den Leichnam eines Menschen zu Tage fördern, der wahrscheinlich Jahrzehnte früher getötet worden ist, zwingt es die Dorfbewohner dazu, sich an die Vergangenheit zu erinnern. Es beunruhigt sie, dass mit diesem Fund nun auch die Massengräber entdeckt werden könnten, was die Dorfgemeinschaft in ihren Grundfesten erschüttern würde. Sofort beginnen alle zu tuscheln und ihre individuellen Erzählungen sind wie Puzzleteile jener Aprilmacht. Jede und jeder hat den ominösen Tag und die Nacht – je nach Perspektive – anders in Erinnerung. Deshalb lässt sich *die* Geschichte nicht zusammensetzen. Eine Gewissheit oder eine objektive Wahrheit gibt es nicht, die Erinnerungen sind bruchstückhaft und lückig, wo es Lücken gibt, wird das Fehlende mit Mutmaßungen ergänzt. Man bekommt nur ein ungefähres Bild von den Ereignissen. Was in diesem Roman

¹⁶ Menasse, Eva: Dunkelblum. Ein Massaker als Leerstelle. Eva Menasse im Gespräch mit Frank Meyer, deutschlandfunkkultur.de/eva-menasse-dunkelblum-ein-massaker-als-leerstelle-100.html [zuletzt gesehen am 17.08.2024]

¹⁷ Ebd.

alle miteinander verbindet, ist wieder die Teilhabe an der Schuld. Alle sind daran interessiert das Schweigen nicht zu bewahren. Das Ende des Romans legt nahe, dass es *die* Wahrheit nicht gibt, weil das Kollektiv immer stärker ist als das Gewissen des Individuums, weil der Mensch schwach und gegenüber der Gemeinschaft schutzlos ist. Wie in *Das flüssige Land* bleibt das Schweigen bestehen, weil seit dem Krieg die Existenz mehrerer Generationen mit den geraubten jüdischen Besitztümern untrennbar verbunden ist. Die Mitglieder der zweiten und dritten Generation, die die Herkunft des Familienvermögens vielleicht überhaupt nicht mehr kennen, betrachten das Haus, das Hotel, die Gastwirtschaft oder die Firma als ihr rechtmäßiges Eigentum. Andere haben ihren Firmensitz auf dem Grundstück des niedergebrannten Schlosses errichtet. Wie Sigrid Löffler formuliert, haben die Dunkelblumer damit „[d]en Boden der Geschichte versiegelt“.¹⁸ Daran zu rütteln, würde heißen, alles wieder aufzuwirbeln, worüber man so lange geschwiegen hat. Was ein Neubeginn mit veränderten Verhältnissen bewirken würde, ist unvorhersehbar.

Die Grabungen – die konkreten nach den unterirdischen Wasseradern und die symbolischen nach der Vergangenheit – führen nicht zu den gewünschten Ergebnissen. Der zweideutige letzte Satz des Romans bestätigt dies: „Das ist nicht das Ende der Geschichte.“ Abgeschlossen wurde nichts, weder die Suche nach der Vergangenheit noch nach der Wahrheit, es konnten lediglich einzelne Elemente aufgedeckt werden. Die Konsequenzen dieser Entdeckungen sind unklar und die Geschichte im Sinne der „histoire“ geht ebenfalls weiter.

5.

Die Löcher in den drei zeitgenössischen österreichischen Romanen repräsentieren eine Lücke im Gedächtnis der Gesellschaft, wodurch die Kontinuität und die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart unterbrochen wurden. So erhalten diese Löcher eine zeitliche Dimension, indem sie eine teils willkürlich, teils unbewusst herbeigeführte Unterbrechung in der Geschichte offenlegen. Ihre Widersprüchlichkeit besteht darin, dass sie einerseits bodenlos zu sein scheinen, da sie alles: Siedlungen, Menschen, Dinge verschlingen und so zum Vergessen beitragen. Andererseits aber können sie all das unerwartet wieder freigeben – wie das Bergwerk zu Falun den versteinerten Körper des jungen Mannes – und sie geben damit dem Erinnerungsprozess neuen Anstoß. Die behandelten Romane bekräftigen Tucholskys Aussage, den Titel dieses Beitrags: „Ein Loch ist da, wo etwas nicht ist.“

¹⁸ Löffler, Sigrid: Eva Menasse: Dunkelblum. Der Rest ist Schweigen. Rezension vom 17.08.2021, deutschlandfunkkultur.de/eva-menasse-dunkelblum-der-rest-ist-schweigen-100.html (zuletzt gesehen am 17.08.2024).

IMAGINÄRE BIBLIOTHEKEN IN DER LITERATUR



MARIANNA BAZSÓNE SÖRÉS

In literature, numerous works depict the library as a meaningful collection of books. Libraries are regarded as centers and symbols of human culture and are often described as places of imagination. In Elias Canetti's novel Auto-da-Fé, the main character, Peter Kien, is surrounded by a collection of 25,000 books. His library acts as a shield against the turmoil of the outside world; it symbolizes security and is a source of scientific knowledge. The tragic ending, where this library goes up in flames, hints at the possible end of the library as an institution. For many authors, books are sources of inspiration and serve as a survival strategy. The aim of this contribution is to examine, based on two literary texts, whether libraries should be considered as threatened institutions or whether they represent a survival opportunity for humanity. This question is especially relevant in modern times, as technological storage media increasingly seem to take over the function of books.

Jedes einzelne Buch hat eine Seele. Die Seele dessen, der es geschrieben hat, und die Seele derer, die es gelesen und erlebt und von ihm geträumt haben.

(Carlos Ruiz Zafón)

Die Literaturwissenschaft und die Bibliotheken sind eng miteinander verbunden. Bücher sind Objekte der materiellen Welt, die trotz ihrer Materialität Träger der menschlichen Kultur sind. Sie vermitteln das geistig-kulturelle Ideengut der verschiedenen historischen Epochen. Sakrale Orte, wo die wichtigsten Bücher gesammelt werden, sind die Bibliotheken, die es seit den Anfängen der Literaturgeschichte gibt, und die Bibliothek als Sujet der Schönen Literatur ist im weiten Sinn tatsächlich beinahe so alt wie die Literatur selbst. Das Wort Bibliothek bedeutete schon im 16. Jahrhundert ‚Buch‘ und ‚Behälter‘, aber auch ‚Büchersaal, ‚Büchersammlung‘, aber sie war viel mehr. Umberto Eco formuliert im Film „Eine Bibliothek der Welt“, der über seine 30.000-bändige Privatbibliothek gedreht wurde, dass die Bibliothek zugleich „Symbol und Realität einer kollektiven Erinnerung“ ist. Er hat 500 Jahre alte Bücher, die aussehen wie frisch gedruckt. Aber man wisse nicht, wie lange elektronische

Medien halten. Bibliotheken sind das gemeinsame Gedächtnis der Menschheit – meint Eco. Achim Hölter weist in seinem Beitrag „Das Bibliotheksmotiv im literaturwissenschaftlichen Diskurs“ darauf hin, dass die schöne Literatur dazu neigt, über die Bibliothek zu schreiben, obwohl diese „als technischer Wissensspeicher rasant in Frage gestellt wird“¹.

Da diese Wiedervergegenwärtigung von akkumuliertem Wissen in dieser Dokumentation bisheriger Bemühungen um Wahrheit durch Denken und Handeln jedoch dessen Ordnung – wenn nicht gar eine „Weltordnung“, doch stets nur einen Ordnungsversuch – und damit eine räumliche Ordnung in der es speichernden Bibliothek zur Voraussetzung hat und diese Ordnung wiederum in Relation steht zur Wissensordnung oder den verschiedenen Wissensordnungen einer bestimmten Epoche, ist dieser Aspekt der sich in der Bibliothek reflektierenden Wissensordnung von besonderer Bedeutung auch bei der Gestaltung fiktionaler Bibliotheken. Insofern als jede Wissensordnung nichts anderes ist und sein kann als eine besondere Inszenierung von Wissen, dessen Konstruktcharakter letztlich außer Frage steht, ist jede Bibliothek nichts anderes als eine Inszenierung einer Inszenierung von Wissensbeständen.²

Dietmar Rieger stellt hier eine Parallele zwischen Bibliotheken als Speicher einer Wissensordnung bestimmter historischer Epochen und der imaginären Bibliothek mit ihrem Konstruktcharakter als eine Inszenierung von Wissensbeständen auf. Seit vielen Jahren wird intensiv über das Thema geforscht, und viele Wissenschaftler beschäftigen sich mit der Entschlüsselung des Motivs (halb)fiktionaler Bibliotheken in ihren jeweiligen historischen Kontexten. Eine vollständige Darstellung des Themas würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, daher konzentriert sich die Untersuchung auf zwei literarische Beispiele, in denen das Motiv der Bibliothek in unterschiedlichen Konnotationen erscheint. Die geheimnisvolle Klosterbibliothek in Umberto Ecos *Der Name der Rose* und die private Bibliothek von Peter Kien in Elias Canettis *Die Blendung* bieten zahlreiche Vergleichspunkte und unterschiedliche Herangehensweisen an das Motiv Bibliothek.

DIE BIBLIOTHEK ALS LABYRINTH

Bis ins 12. Jahrhundert hinein besaß die christliche Kirche das Schrift- und Bildungsmonopol, wobei insbesondere die Klöster zum Hort von Bildung, Gelehrsamkeit und schriftlicher Überlieferung wurden. „Nicht von ungefähr

¹ Hölter, Achim (2015): Das Bibliotheksmotiv im literaturwissenschaftlichen Diskurs. In: Literaturwissenschaft und Bibliotheken. Alker-Windbichler, Stefan/ Hölter, Achim (Hgg.) Göttingen: Vandenhoeck&Rupprecht, 2015, S. 167–193.

² Rieger, Dietmar: Imaginäre Bibliotheken. Bücherwelten in der Literatur. München: Fink, 2002, S. 19.

vergleich der Regularkanoniker und Bibliothekar Gottfried von St. Viktor um 1170 ein Kloster ohne Bibliothek mit einer Festung ohne Rüstkammer (*Clastrum sine armario quasi castrum sine armamentario*)³. Die Beschreibung einer Bibliothek als Ort des Geheimnisses, der Verführung und des Verbrechens gehört zu den literarischen Standardmotiven insbesondere der Grusel- und Schauerromane des 19. Jahrhunderts – meint Christine Haug in ihrem Beitrag „Die Bibliothek verteidigt sich selbst ...“. Unsichtbare Literatur und verborgene Bibliotheken im 18. Jahrhundert. Im Jahre 1981, als er einen Festvortrag zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum der Mailänder Stadtbibliothek im Palazzo Sormani hielt, war Eco noch nicht so pessimistisch. Ihn interessiert viel mehr, wie eine Bibliothek funktioniert, um ihre ursprüngliche Aufgabe zu erfüllen, dem Publikum das Lesen zu ermöglichen. Er erzählt auch von Bibliotheken, die „eher den Zweck verfolgten, das Lesen nicht zu ermöglichen, die Bücher unter Verschluss zu halten, sie zu verbergen“⁴. In seinem Roman *Der Name der Rose* erscheint vor den Augen des Lesers eine Bibliothek als Labyrinth, die nach dem Abendmahl nach einer strengen Regel geschlossen wird. Die Klosterbibliothek befindet sich im zweiten Geschoss und wird als herausragend und gewaltig beschrieben⁵.

Die Bibliothek ist nach einem Plan entstanden, der allen Beteiligten dunkel geblieben ist in all den Jahrhunderten, keiner der Mönche war und ist je befugt, ihn zu kennen. Allein der Bruder Bibliothekar weiß um das Geheimnis, er hat es von seinem Vorgänger erfahren und gibt es vor seinem Tode weiter an seinen Adlatus, damit, falls ein plötzlicher Tod ihn heimsucht, die Bruderschaft nicht dieses kostbaren Wissens beraubt wird. Doch beider Lippen sind durch das Geheimnis versiegelt.⁶

Der Bibliothekar ist der einzige Mensch, der sich im Labyrinth der Bücher auskennt, die Mönche haben nur Einsicht in das Verzeichnis der Bücher. Sie müssen sich auf ihre Arbeit konzentrieren, und „nicht jedem Anflug von Neugier nachgeben“⁷. Der Abt Abbo ist stolz darauf, dass ihre Bibliothek „nicht wie die anderen...“⁸ ist. Doch nicht nur die Architektonik des Gebäudes imponiert, sondern vor allem die Tatsache, „dass sie mehr Bücher als jede andere Bibliothek der Christenheit hat“⁹. Die Versuchung ist groß, denn in der

³ Kosuch, Andreas: Bibliotheken im Mittelalter, in: Kluge, Mathias (Hgg.), *Mittelalterliche Geschichte. Eine digitale Einführung*, 2021. mittelalterliche-geschichte.de/kosuch-andreas-01 [15.08.2024]

⁴ Eco, Umberto: *Die Bibliothek*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1987, S. 12. monoskop.org/images/6/65/Eco_Umberto_Die_Bibliothek_1987.pdf [15.08.2024]

⁵ Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. München, Wien: Hanser Verlag, 1990, S. 52.

⁶ Ebd., S. 74.

⁷ Ebd., S. 75.

⁸ Ebd., S. 70.

⁹ Ebd., S. 76.

Bibliothek existieren auch Lügenbücher (Bücher der Magier, die Kabbalen der Juden, die Fabeln der heidnischen Dichter und die Lügen der Ungläubigen), in denen nach dem göttlichen Plan „ein Abglanz der göttlichen Weisheit vor den Augen des kundigen Lesers aufscheinen kann“¹⁰. Der Ruhm der Klosterbibliothek beeindruckt William von Baskerville stark und löst bei ihm reges Interesse aus: „Ich wollte ohnehin schon seit langem – und das ist nicht der letzte Grund meines Besuches hier – Eure Bibliothek besichtigen, von der man bewundernd in allen Klöstern der Christenheit spricht“¹¹. Der Abt weist Williams Wunsch mit verhärteten Zügen zurück: „Ihr könnt Euch frei in der ganzen Abtei bewegen, wie ich gesagt habe. Nicht aber im Obergeschoß des Aedificiums, nicht in der Bibliothek!“¹². William fragt den Abt, ob er für die Nacht die Türen verschließen wird. „Es gibt keine Türen.“ – antwortete der Abt. „Das Verbot des Abtes muss stärker sein als jedes Schloss“¹³.

Der Abt Abbo weist auch auf die Aufbewahrungsfunktion der Bibliothek hin, auf die Aufbewahrung des absoluten, kanonisierten Wissens. Bücher sind gebrechliche Wesen, der Bibliothekar schützt sie sowohl vor den Menschen als auch vor der Natur. Er widmet sein ganzes Leben „diesem fortwährenden Krieg gegen die Kräfte des Vergessens, des Feindes der Wahrheit“¹⁴. Außer der beiden Personen hat niemand Zutritt in die Bibliothek, in dieses „geistige“ und „irdische Labyrinth“¹⁵. Die Bibliothek wird den Besuchern verwehrt, weil sie auch Bücher enthält, die als „gefährlich“ eingestuft werden und nicht von jedem gelesen werden dürfen.

[...] allein der Bibliothekar kann aus der Signatur eines Buches und aus dem Grad seiner Unzugänglichkeit ersehen, welche Art von Geheimnis, von Wahrheit oder von Lüge es enthält. Er allein entscheidet, zuweilen nach Rücksprache mit mir, ob, wann und wie es dem Mönche, der es bestellt hat, auszuhändigen ist. Denn nicht alle Wahrheiten sind für alle Ohren bestimmt, nicht alle Lügen sind sofort als solche erkennbar für eine fromme Seele, und schließlich sollen die Mönche im Skriptorium eine genau definierte Arbeit tun, wozu sie bestimmte Bücher lesen müssen – die anderen gehen sie nichts an [...].¹⁶

Die Bibliothek hat die Fähigkeit, sich zu verteidigen. Wenn jemand unerlaubt hineingehen würde, käme er nie wieder heraus. Siebeneckige Innenräume, Spiegeltüren mit geheimen Schließmechanismen, unheimliche Geräusche und

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 69ff.

¹² Ebd., S. 70.

¹³ Ebd., S. 170.

¹⁴ Ebd., S. 76.

¹⁵ Ebd., S. 77.

¹⁶ Ebd., S. 75.

fröstelnde Kaltluft empfangen den Eindringling. Rolf Köhn erinnert seine Leser daran, dass solche Bibliotheken nicht nur in fiktiven literarischen Texten aufzufinden sind. Spezielle Bücherschränke und Regalsysteme, die geheime Buchbestände unsichtbar werden ließen, zählten zur Realität einer kleinen, exklusiven Oberschicht im 18. Jahrhundert. Nur eine elitäre, finanziell gut situierte Oberschicht konnte sich diesen exklusiven, der Repräsentation dienenden Luxus leisten. Das Verborgene und das Geheimnisvolle genossen im 18. Jahrhundert sowieso hohe Attraktivität, regten die menschliche Fantasie an, „provozierten Spekulationen, Hypothesen und Verschwörungstheorien“¹⁷. Im 18. Jahrhundert fand somit unter dem Mantel des Geheimen ein reger Ideenaustausch in einer exklusiven, zahlenmäßig überschaubaren, in Geheimbünden oder anderen Netzwerken organisierten akademischen Elite statt.

DIE BIBLIOTHEK ALS SCHUTZ VOR DER AUSSENWELT

Die Leidenschaft für das Lesen begleitet Canetti seit seiner Kindheit. Sein Begehren nach den Buchstaben der Schrift ist eine der ersten Szenen in seiner Autobiographie *Die gerettete Zunge*, in der der junge Canetti den Zugang zur Schrift durch einen Mordversuch an seiner Cousine Laurica erzwingen möchte. Die Spielgefährtin hat ihm das Schreibheft vorenthalten, obwohl er immer wieder darum bettelte, worauf er zur Axt griff und sie töten wollte. Dieses Beispiel zeigt auch, dass in seiner persönlichen Entwicklung das Wort und wie der Mensch mit seiner Sprache umgeht von Anfang an eine entscheidende Rolle gespielt hat. Mit großer Wucht trachtet er danach, die ‚Schrift‘, die Buchstaben, zu erwerben. Als ihm sein Vater englischsprachige Kinderbücher schenkte, bekam der junge Canetti die ersten Eindrücke von der Welt aus gesprochenen und geschriebenen Worten.

Canetti sah das Lesen als einen Akt der Selbsterkenntnis und der kritischen Auseinandersetzung mit der Welt. Durch das Eintauchen in literarische Welten und das Verständnis verschiedener Perspektiven und Erfahrungen konnte er mehr über sich selbst und seine eigenen Emotionen und Gedanken erfahren. Canettis eigene autobiografische Schriften, insbesondere *Die gerettete Zunge* und *Das Augenspiel*, bieten Einblicke in seine persönliche Leseerfahrungen und deren Einfluss auf seine geistige Entwicklung. In seinem Werk *Masse und Macht* untersucht Canetti die Dynamiken von Macht und Masse. Lesen, insbesondere das kritische Lesen von Texten, kann als Mittel der Befreiung und

¹⁷ Haug, Christine: „Die Bibliothek verteidigt sich selbst ...“. Unsichtbare Literatur und verborgene Bibliotheken im 18. Jahrhundert. In: Körte, Mona/ Ortlieb, Cornelia (Hgg.): *Verbergen – Überschreiben – Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*. Berlin: Erich Schmidt, 2007, S. 142. goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/haug_bibliothek.pdf [10.08.2024]

der Selbstermächtigung gesehen werden. Es ermöglicht dem Individuum, sich gegen die manipulativen Taktiken von Machtstrukturen zu wappnen und sich eine eigenständige Meinung zu bilden.

Blendung

In Elias Canettis *Die Blendung* erscheint das Motiv der Bibliothek anders als bei Umberto Eco. In Form eines Triptychons (Ein Kopf ohne Welt – Kopflose Welt – Welt im Kopf¹⁸) wird die Leidensgeschichte eines weltlosen, weltfremden Mannes, des hageren Privatwissenschaftlers Peter Kien, eines weltfremden Büchernarren erzählt. Zentralen Ort des Romans bildet die in vier isolierten Räumen aufgestellte, 25.000 Bände zählende Privatsammlung des Sinologen Peter Kien. Kien wird von seiner Haushälterin Therese Krumbholz überredet, sie zu heiraten, und bald nach einer grotesk-komischen Hochzeitsnacht wirft sie ihn auf die Straße. Er irrt durch die Straßen der Unterwelt, zwischen Kneipen und Hotels. Der Wiener Odysseus, eher Don Quijote, begleitet von Fischerle, einem buckligen, kleinen, jüdischen Sancho. Als Kien, der im Wahn glaubt, er habe seine Frau umgebracht, sie zusammen mit dem Hausbesorger Benedikt Pfaff trifft, stürzt er in den endgültigen Irrsinn. Kien lebt eingesperrt im Keller des Hausmeisterhauses, wo Pfaffs Frau und Tochter bereits an dessen Brutalität gestorben sind. Pfaff wohnt mit Therese in der Wohnung von Kien. Georges Kien, ein erfolgreicher Psychiater, eilt seinem Bruder zu Hilfe. Er zahlt Pfaff und Therese aus der Wohnung hinaus und installiert Peter Kien wieder dort. Vor seiner Abreise setzt er ihm noch die Idee einer brennenden Bibliothek als schlimmsten Alptraum in den Kopf und verlässt ihn als geheilt. Im letzten Kapitel zündet Kien seine Bibliothek an und verbrennt sich in ihr.

Peter Kien ist der Büchermensch, der nur für seine Bücher lebt. „Als Neunjähriger sehnte er sich nach einer Buchhandlung“, und meinte, dass ein Buchhändler „ein König“ sei¹⁹. Als führender Sinologe der Stadt besaß er mit 40 Jahren die bedeutendste, „reichhaltige, geordnete und nach allen Seiten hin abgeschlossene“²⁰ Privatbibliothek der Stadt. In der Annonce, in der er nach einer verantwortungsbewussten Haushälterin suchte, bezeichnete er sich als „Gelehrter mit Bibliothek von ungewöhnlicher Größe“²¹. David Robert nennt Kiens Figur „das Urbild des starr gepanzerten Charakters“²², der sich gegen die äußere und seine innere Welt wehrt. Seine Kongressbeiträge schrieb er aus

¹⁸ Roberts, Kopf und Welt, S. 5.

¹⁹ Canetti, Elias: *Die Blendung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, S. 11.

²⁰ Ebd., S. 21.

²¹ Ebd., S. 25.

²² Roberts, David: Kopf und Welt. Elias Canettis Roman *Die Blendung*. München: Carl Hanser Verlag, 1975, S. 13.

seiner „Kopfbibliothek“, die „ebenso reichhaltig und verlässlich wie die wirkliche“²³ sei. Seine Teilnahme an Kongressen hat er immer in der letzten Minute abgesagt, so sehr hat er sich vor den Menschen gescheut. Kien hat die Seitenfenster seiner Wohnung zugemauert, er wollte nur von Büchern umgeben sein. Geschützt fühlte er sich nur in seiner Bibliothek, in seiner „Heimat“²⁴, die wie die Chinesische Mauer ihren Besitzer vor der Außenwelt geschützt hat. Genauso schützt ihn seine Bibliothek vor dem Feind, der in der Person von Therese Gestalt annahm. In der Hochzeitsnacht türmt er eine Menge von Bänden auf dem Diwan auf, „schlechtere Sachen nimmt er nicht, um die Frau nicht zu kränken“²⁵. Die frisch verheiratete Therese „fegt mit einem umfassenden Schlag des linken Armes sämtliche Bücher zum Boden“²⁶. Kiens Verteidigung gegen Therese, die in die Festung eingedrungen ist, besteht in der Mobilisierung seiner Bibliothek. Er erlebt eine äußere und eine innere Gefahr, die Angst vor Therese, die gleichzeitig die Gegenwart verkörpert. Diese Angst führt ihn zum Mord des Lebens in ihm selbst, er erstarrt, sein Körper wird zur Statue. Die Angst vor dem Leben fesselt Kien an das, was tot ist. Roberts meint sogar, Kiens „systematischer Rückzug von allen Lebensäußerungen des Körpers“ sei der Versuch, „das Ewige und Geistige gegen das nur Menschliche“ zu verteidigen²⁷. Er versucht die nicht-denkende und daher barbarische Macht des Lebendigen zu leugnen. Die Ambivalenz von Liebe und Hass, Opfer und Henker bestimmt Kiens Charakter. Liebe ist nur zu seinen Büchern gestattet. Therese steht dem Leben ebenso fern wie Kien und hat versteckt ebenso Angst vor der Außenwelt. Während Kien in seinen Büchern lebt, „in Zitaten dachte“²⁸, sind Thereses Gedanken voll von Klischees aus Zeitungen, ihrem einzigen Lesestoff. Ihre Angst macht sie zu einer Anhäuerin, doch in der Art der armen Leute, deren Gier nach Besitz unersättlich ist. In der Überzeugung, dass alles, was Kien besitzt, ihr gehört, lässt sie ihn ein neues Testament schreiben. Nach acht Jahren Ehe gelingt es ihr, Macht über ihr ausersehenes Opfer auszuüben, indem sie seine Bibliothek in ihren Besitz nehmen will.

Die Bibliothek steht im scharfen Gegensatz zur chaotischen und oft bedrohlichen Außenwelt. Der Zustand der Bibliothek spiegelt Kiens geistigen und emotionalen Zustand wider. Anfangs ist sie gut organisiert und gepflegt, was seine Kontrolle und sein klares Denken symbolisieren. Mit der Zeit, als Kiens geistiger Zustand sich verschlechtert, beginnt die Ordnung der Bibliothek zu zerfallen, was seine zunehmende Verwirrung und Desorientierung widerspiegeln. Kien sieht sich als Herrscher über sein Wissen und seine Bücher, was

²³ Canetti, *Die Blendung*, S. 18.

²⁴ Ebd., S. 57.

²⁵ Ebd., S. 58.

²⁶ Ebd., S. 59.

²⁷ Roberts, *Kopf und Welt*, S. 27.

²⁸ Canetti, *Die Blendung*, S. 16.

ihm ein Gefühl von Macht verleiht. Doch diese Macht ist illusorisch. Als seine Bücher in Gefahr geraten, zeigt sich seine Ohnmacht und seine Unfähigkeit, mit der Realität umzugehen. Die Irrealität seiner Beziehung zu der Frau zeigt sich in der Tatsache, dass er als Belohnung für ihr Schweigen zur Essenszeit ihr drei der vier Räume seiner Bibliothek zur Verfügung stellt. Den Verlust seiner vertrauten Umgebung kann er nicht verarbeiten. Seine Besessenheit von den Büchern und seine Abneigung gegenüber seiner Frau führen letztlich zu seiner eigenen Zerstörung. Nachdem ihn Therese aus der Bibliothek herausgeworfen hat, hat er die Illusion, Therese getötet zu haben. Sein Bruder Georges versucht ihn zu heilen, ihn der Realität näher zu bringen:

Du hast die heiligen Bücher aller Völker im Kopf [...]. Allerdings zahlst du für dein wissenschaftliches Gedächtnis mit einem gefährlichen Mangel. Du übersiehst, was um dich vorgeht. Für deine eigenen Erlebnisse hast du keine Erinnerung. Wenn ich dich bitten wollte, was ich natürlich nicht tue: erzähle mir, wie du an diese Frau geraten bist, wie sie dich belogen und betrogen, verhandelt und umgewandelt hat [...] - du wärest dazu nicht imstande.²⁹

Kien wird am Ende durch seinen Bruder in den Besitz der Bibliothek gebracht, aber er hat inzwischen den Kontakt zur Realität verloren, und in seinem Wahn zündet er seine Bibliothek an. Die Bücher ersetzen ihm das soziale Leben, wo er sich in der Wirklichkeit nicht zurechtfinden konnte.

DIE BRENNENDE BIBLIOTHEK

Peter Kien ist ein Vertreter der asketischen, puritanischen Ethik, zu seinen Prioritäten gehören Spezialisierung, Kult der Pflicht, Ordnung und Autorität. Seine Selbstaskese entfremdet ihn von der realen Welt und von seinen Mitmenschen, weil er das Chaos der Welt nicht ertragen kann. Die Verbrennung seiner Bibliothek und seine Selbstverbrennung am Ende des Romans signalisieren die Ambivalenz von Leben und Tod, und die Befreiung von den eigenen Fesseln des Selbst: „Als ihn die Flammen endlich erreichen, lacht er so laut, wie er in seinem ganzen Leben nie gelacht hat“³⁰. „Das gefangene Leben der Bücher und das ungelebte Leben“³¹ des Sinologen werden mit solcher Macht befreit, dass sie alle Schranken der Gesellschaftsordnung durchbrechen. Mit seinem Selbstopfer opfert er auch seine Bibliothek auf. In der Figur Peter Kiens

²⁹ Ebd., S. 478.

³⁰ Canetti, *Die Blendung*, S. 510.

³¹ Roberts, *Kopf und Welt*, S. 199.

lässt sich im Roman *Die Blendung* die Widerspiegelung dieses Schreckensbildes erkennen, wo der nach enzyklopädischem Wissen Strebende zum monströsen Kopf ohne Körper wird. Helmut Luger geht davon aus, dass sich *Die Blendung* „in den Reigen literarischer Realisierungen apokalyptischer Visionen einreicht“³², wo die Apokalypse ein strukturbildendes Element darstellt, die zeigt, was moralisch schlecht oder gut ist. In seinem Essayband *Das Gewissen der Worte* beschreibt Canetti seine Vision von der zerfallenen Welt, die sich im Bild der brennenden Bibliothek realisiert.

Eines Tages kam mir der Gedanke, daß die Welt nicht mehr so darzustellen war wie in früheren Romanen, sozusagen vom Standpunkt eines Schriftstellers aus, die Welt war zerfallen, und nur wenn man den Mut hatte, sie in ihrer Zerfallenheit zu zeigen, war es noch möglich, eine wahrhafte Vorstellung von ihr zu geben.³³

In den Zerrbildern des Romans wird kritisch auf geistige Strömungen und soziale Verhältnisse reagiert. In der 1960 erschienenen Studie *Masse und Macht* ordnet Canetti das Feuer zu den sog. Massensymbolen. Im Feuer verschwinden die Unterschiede zwischen Menschen oder Gegenständen, die „isolierten und unterschiedlichen Gegenstände gehen alle in gleichen Flammen auf“³⁴. „Sie werden so sehr gleich, dass sie ganz verschwinden“³⁵. Mit der Vernichtung durch das Feuer ist aber in Canettis Symbolwelt nicht nur das Massenhafte, die Massenangst verbunden, sondern auch die Hoffnung auf die permanente Fähigkeit der Verwandlung und der Weg zu einer neuen, besseren Welt. Nach Luger könnte man, sophistisch gesprochen, in der *Blendung* auch eine Erlösungsvision sehen, welche per negationem entsteht, welche die Abwesenheit der Defizienz bereits als Paradies imaginiert³⁶. In dem Feuer können die toten Bände seiner Bibliothek zum Leben erwachen und die in ihnen eingesperrte menschliche Energie kann sich freisetzen. Somit ist die brennende Bibliothek als Motiv eine Quintessenz von Canettis Symbolik Tod, Masse und Macht.

³² Luger, Helmut: Die brennende Bibliothek als apokalyptische Annäherung an Masse und Macht. Zum Verhältnis zwischen *Die Blendung* und *Masse und Macht* von Elias Canetti. In: *Cahiers d'Études Germaniques*, numéro 51, 2006/1, S. 75–89.

³³ Canetti, Elias: *Das erste Buch: Die Blendung*. In: *Das Gewissen der Worte*. Essays, 11. Auflage, Frankfurt a. M., 2005, S. 243.

³⁴ Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, S. 82.

³⁵ Ebd.

³⁶ Luger, Helmut: Die brennende Bibliothek als apokalyptische Annäherung an Masse und Macht. S. 76.

FAZIT

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Bibliotheken – unabhängig davon, ob sie fiktive oder reale Büchersammlungen sind – ein Archiv, einen Ort der Erinnerung und gleichzeitig die Vergegenwärtigung von Wissenschaft, Kunst und Literatur darstellen. Beide Bibliotheken – die von Eco und Canetti – sind Erinnerungsträger und umfassende Wissensspeicher, stellen aber das individuelle oder kollektive Verhältnis zu diesem Wissen dar. Peter Kien kannte in seiner geordneten Bibliothek jedes Buch und hatte sie alle im Kopf. Mit dem Brand hat seine Privatbibliothek die ursprüngliche Funktion eines Wissensspeichers für ewige Zeiten verloren; sie ist zum Friedhof der vergessenen Bücher³⁷ geworden. Die verbrannte Bibliothek ist nicht mehr fähig, eine wichtige Funktion der Bibliothek zu erfüllen, nämlich die Wiedererweckung vom Tod zum Leben, vom Vergessen zum Erinnern, und im Bedarfsfall die Bereitstellung von Wissen. Die Labyrinthigkeit der Bibliothek bei Eco widerspricht im heutigen Sinne der eigentlichen Funktion einer Bibliothek, weil in ihr eine bibliothekarische Ordnung, eine stabile Systematik herrschen sollte. Die neueren Zeiten generieren immer neue Ordnungssysteme, die jedoch nicht die Ordnung der Wissenschaft sind, auch wenn sie sich an ihr orientieren. In den literarischen Darstellungen können Bücher auch als Metaphern für Geheimnisse und verborgene Wahrheiten dienen, die darauf warten, entdeckt zu werden. Ein verschlossenes Buch kann auf verborgenes Wissen oder Geheimnisse verweisen, die erst durch Entschlüsselung zugänglich werden. Ich möchte meinen Beitrag mit den Worten von Elias Canetti abschließen: „Die *bescheidene* Aufgabe des Dichters ist am Ende vielleicht die wichtigste: das Weitertragen des Gelesenen“³⁸.

³⁷ Der Ausdruck stammt von Doria, Sergi: Das Barcelona von Carlos Ruiz Zafón: Spaziergänge durch eine erzählte Stadt. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2013.

³⁸ Canetti, Elias: Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973–1985. 1987. Frankfurt/M.: Fischer, 1994, S. 117.

VI. INTERDISZIPLINÄRE AUSBLICKE

DER FLANEUR UND DEUTER DER DINGE

Von der Wahrnehmung urbaner Zeichenensembles



ERNEST W.B. HESS-LÜTTICH

What do we see (and interpret) when we stroll through the streets of a (foreign or familiar) city? What are the material things that we perceive and from which we draw our conclusions about the environment in which we move? The article argues in favour of “reading” urban spaces as “texts” by subjecting the total of the signs used in them to a semiotic analysis. With the “how” of urban communication, its (socio-)cultural version comes into focus. At the intersection of urban studies, spatial sciences, eco-semiotics and urban language research, approaches to researching urban linguistic and visual landscapes (semiotic landscaping) are applied to Berlin neighbourhoods (such as Sonnenallee in Neukölln, the Kollwitz-Square in Prenzlauer Berg, the rainbow quarter of Schöneberg, the Bavarian (formerly Jewish) quarter with its memorial culture, in which things such as pictures, signs, billboards, flags, pennants, graffiti, banners, “stumbling blocks”, art objects and the like serve us as symbols and index signs to orientate ourselves.

MOTIVATION

Wer heute mit wachen Augen und offenen Ohren durch Großstädte flaniert, kann an manchen Ecken unsicher werden, in welchem Lande er oder sie sich befindet. Im Gewirr der Sprachen bieten die Menschen, Schilder und Reklame tafeln in und an den Straßen keineswegs mehr immer eindeutige Hinweise. Man sieht Passanten aller Hautfarben vorbeiziehen, die oft den Bekleidungskonventionen (oder -vorschriften) ihrer heimischen Kulturen und Religionen folgen, der Blick fällt auf arabische, kyrillische, hebräische, chinesische und allerlei südostasiatische Schriften, und man weiß, man bewegt sich auf multikulturellem Grund. Auch deutsche Großstädte sind heute durch die Vielfalt solcher Zeichenensembles geprägt. Ihnen gilt heute mein Interesse, d. h. wie nehmen wir die *Dinge* um uns herum wahr, wie deuten wir sie, wenn wir durch eine Stadt spazieren, eine fremde zumal, und nutzen sie zur Orientierung im Raum und zur Einordnung seiner soziokulturellen Prägung. Es sind diese Dinge, die uns eine Umgebung als fremd oder vertraut empfinden lassen.

Es gilt, die Entwicklung urbaner Räume, ihre Zeichenensembles und kommunikativen Infrastrukturen genauer in den Blick zu nehmen und damit

Anschluss zu gewinnen an eine wissenschaftliche Diskussion, die schon seit einiger Zeit unter dem Rubrum *Urban Studies* interdisziplinär geführt wird und auch die Kulturwissenschaften nicht unberührt gelassen hat. Die Beobachtung der Entwicklung von Metropolen mit ihren gegenläufigen Tendenzen zur Expansion und Fragmentierung bietet sich für eine solche diskursanalytisch integrierte Fragestellung an. Zu den hier einschlägigen Diskursfeldern gehören die Urbanitätsforschung, Raumwissenschaften, die Ökosemiotik, die Stadtsprachenforschung, die Milieuforschung der Stadtsoziologie, die Beobachtung urbaner Sprachlandschaften, auf deren theoretische Erörterung¹ ich heute nicht eingehen will, damit wir uns die Zeit nehmen können für den Blick auf die Dinge selbst, und ich nehme dabei vier Quartiere meiner eigenen Stadt, Berlin, als Beispiel für die Erkundung ‚sprachlicher Landschaften‘ und subkultureller Zeichenstrukturen.

SPRACHLANDSCHAFTEN

Die empirische Beobachtung und Beschreibung von *linguistic landscapes*, das semiotisch sensibilisierte *language mapping* ist seit einiger Zeit auch im sozio- und geolinguistischen Diskurs populär geworden und hat zu einer Reihe von Leitstudien über unterschiedliche Städte wie z. B. Jerusalem, Bangkok oder Tokyo geführt, aber auch Freiburg/Fribourg, Biel/Bienne oder Luxemburg/Luxembourg.² Städte sind Zentren von Sprachbegegnungen. Nicht nur die von den Einwohnern gesprochenen Sprachen sind dabei von Interesse, sondern auch, welche sich im schriftlichen Bereich manifestieren und wie sie das tun. Wie ist eine ‚Stadt als Text‘ zu ‚lesen‘? Wie konstituiert sich zum Beispiel die (schrift-)sprachliche Oberfläche einer Stadt, ihr *urban face*, und was kann man daraus schließen? Landry & Bourhis etwa haben *linguistic landscapes* beschrieben als „the language of public road signs, advertising billboards, street names, place names, commercial shop signs, and public signs on government buildings combines to form the linguistic landscape of a given territory, region, or urban agglomeration.“³

Die Dokumentation der *linguistic landscapes* von Städten ist eine Aufgabe, der sich Diskursforscher in der Linguistik, Semiotik, Soziologie, Kulturgeographie, Stadtentwicklungsplanung gemeinsam zu stellen beginnen. Bislang

¹ Siehe dazu Hess-Lüttich, Ernest W.B.: Zeichen der Stadt. Berlin ‚lesen‘, Berlin: Peter Lang, 2021, S. 13–34.

² Moser, Philippe: Linguistic Landscape als Spiegelbild von Sprachpolitik und Sprachdemografie? Untersuchungen zu Freiburg, Murten, Biel, Aosta, Luxemburg und Aarau, Tübingen: Narr Francke Attempto, 2020.

³ Landry, Rodrigue & Richard Y. Bourhis: „Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study“, in: Journal of Language and Social Psychology 16 (1997), S. 25.

standen dabei Ansätze der Mehrsprachigkeitsforschung im Zentrum, mit Hilfe derer untersucht wurde, in welchen Sprachen das öffentliche Leben einer multikulturellen Metropole stattfindet und welche Sprachen zusätzliche Präsenz markieren in allen denkbaren Formen und Medien semiotischer Repräsentation: „language texts that are present in public space“,⁴ wobei der Textbegriff hier weit zu fassen wäre und auch nicht verbale Texte einschlosse (Bilder, Schilder, Werbetafeln bis hin zu nicht unbedingt autorisierten Texten wie Graffiti, Transparenten und dergleichen).

Durch die Materialität der Trägermedien gewinnen die Zeichen eine gewisse Autonomie von ihren Produzenten und Rezipienten (Adressaten, Konsumenten) und funktionieren ihrerseits in dynamischen Kontexten. Damit rückt erneut die Räumlichkeit von Sprache in den Blick, die in der Geolinguistik seit längerem thematisiert wird als „an integrative view of these multiple semiotic systems which together form the meaning which we call place“.⁵ Bislang wird die Vielfalt der Zeichenkomplexe noch mit einfachen Einteilungen zu sortieren versucht (cf. Androutsopoulos 2008), meist nach dem Schema (i) *top down*: von staatlichen Behörden oder kirchlichen Institutionen angeordnete ‚amtliche‘ Zeichen (öffentliche Informationen, touristische Informationen, Ordnungshinweise, Gebots- und Verbotsschilder, Aushänge, Gemeindekästen etc.); (ii) *bottom up*: von privaten Unternehmen angebrachte ‚kommerzielle‘ Zeichen (Angebote von Dienstleistungen, Inserate von Geschäften, Tafeln von Restaurants, Werbeplakate, Schaufenster etc.); sowie (iii) *non authorized*: von meist anonymen Urhebern installierte ‚unerlaubte‘ Zeichen (Graffiti, Wand- und Straßenmalerei, Protesttransparente, Markierungen von Territorialansprüchen etc.).

Sprachgebrauch im öffentlichen Raum kann handlungsrelevante, ästhetische, indexikalische und symbolische Funktionen übernehmen, als Zeichen für Verhaltensaufforderungen (Verbote, Gebote, Anweisungen), für den künstlerischen Selbstausdruck der Zeichenproduzenten (und Repräsentanten unterschiedlicher Kulturen mit je eigenen ästhetischen Konventionen und Traditionen), für autopoietische Verweise auf sich selbst als Code (Indexzeichen für die fremde Kultur oder Sprachgemeinschaft, die sich an die Residenzgesellschaft wendet). Solche Zeichenkomplexe werden makrolinguistisch auf ihre spezifische soziokommunikative Funktion in den ethnographischen Kontexten untersucht, in denen sie figurieren, oder mikrolinguistisch im Hinblick auf ihre jeweilige innere Struktur hin (Lexeme, Kompositabildungen, Neologismen, Code-Kontaminationen, Varietäten, signifikante Deviationen etc.). Die Grenzen zwischen symbolisch-verbalen und ikonisch-nonverbalen Zeichen ist nicht immer scharf zu ziehen, weil es sich bei den Texten oft um multimodale

⁴ Gorter, Durk (ed.): *Linguistic Landscape: A new approach to multilingualism*, Clevedon: Multilingual Matters, 2006, S. 1.

⁵ Scollon, Ron & Scollon, Suzanne Wong: *Discourses in Place: Language in the Material World*, London: Routledge, 2003, S. 12.

Code-Komplexe handelt, in denen Schrift und Bild und Farbe kommunikative Funktionseinheiten bilden.

Im Rahmen eines Exkursionsseminars zum Thema ‚Berlin als Text‘ habe ich ausländische Studenten einmal ermuntert, das methodische Instrumentarium des Ansatzes selbst anzuwenden und für ihre Erkundungen der ihnen fremden Stadt fruchtbar zu machen. Eine Studentin hat sich im Bezirk Prenzlauer Berg umgesehen und dort beispielhaft nur eine kurze Straße, die nach der Bildhauerin benannte Kollwitzstraße, zwischen Senefelder Platz und Danziger Straße, mit dem Jüdischen Friedhof und dem Kollwitzplatz, genauer unter die Lupe genommen. Sie führt mitten durch das Mitte des 19. Jahrhunderts erbaute (und zu DDR-Zeiten ziemlich heruntergekommene) Arbeiterviertel, das sich nach ‚der Wende‘ 1989/90 rasch zu einem attraktiven Quartier mit zahlreichen Cafés, Kneipen, Bars, Galerien entwickelt hat und Stadtsoziologen als Paradebeispiel für Gentrifizierung dient. Die zugezogenen ‚Besserverdienenden‘ aus dem Westen und dem Süden Deutschlands, aber auch aus Polen, Italien, Frankreich, Großbritannien, Russland, Vietnam, den USA oder der Schweiz, haben die Miet- und Immobilienpreise steil ansteigen lassen und den Charakter des Bezirks nachhaltig verändert.

Die Studentin hat alle Fassaden der Häuser fotografiert und die Bilder in ein vorzugsweise für Textanalysen genutztes Programm zur Qualitativen Datenanalyse eingegeben. Es erlaubt, die digitalen Photos mit ‚Codings‘ zu versehen und sowohl quantitativ als auch qualitativ auszuwerten. Die Daten können in dem je nach Fragestellung angepassten Code-System im Hinblick auf verschiedene Aspekte markiert werden, die dann auch in Relation zueinander gesetzt werden können. Hier wurden z. B. Codes für die Sprachen Deutsch, Englisch, Italienisch, Französisch, Spanisch, Latein, Russisch, Portugiesisch, Griechisch und Finnisch vergeben, wobei großzügig zum Deutschen gerechnet wurde, was auch in neuere Ausgaben des *Duden* aufgenommen wurde (z. B. *premium*, *Latte Macchiato*, *Happy Hour*, *Cocktail*, *Bike*, *City Toilette*, *Charité*, *Location* oder *Security*, aber nicht Wörter wie *Brownie*, *Muffin* oder *Friend*, obwohl die auch von den Deutschen verstanden werden dürften). Als Text wurde gezählt, was sich auf einem abgrenzbaren Zeichenträger befand (Tafeln, Plakate, Sticker, Graffiti etc.: über 1000 Dinge bilden das Corpus). Ich fasse die Ergebnisse der Recherche kurz zusammen.

MEHRSPRACHIGKEIT UND MULTIKULTURALITÄT IN EINEM BERLINER SZENEVIERTEL

Manchmal hilft einfach nur zählen, wenn die Alteingesessenen sich von allzu vielen fremden Zungen umzingelt wähnen. Die blanken Zahlen signalisieren eher Entwarnung. Zumindest in der Kollwitzstraße wird noch Deutsch

gesprochen. Drei Viertel der gezählten 1033 Texte wurden in Deutsch geschrieben, einige in Englisch (18 %), nur wenige in Französisch und Italienisch (je 3 %) und noch weniger in anderen Sprachen (2 %). Und die fast 200 englischen Texte auf nur einem kurzen Straßenstück? Der Blick auf's Detail relativiert den Befund. Die englischen Versatzstücke in der Sprache der Werbung und des Tourismus sowie die ins Deutsche integrierten Anglizismen entsprechen schlicht dem überwiegenden Sprachgebrauch im Alltag. Allenfalls kann ihr Anteil als Sozialindikator dafür dienen, inwieweit den Adressaten (Konsumenten, Touristen) Kenntnisse fremder Sprachen – und *welcher* fremden Sprachen – zugetraut wird. Hier vermutet man Bildungsbürgertum mit Englischkenntnissen, die gerne auch mal französisch essen und die mediterrane Küche schätzen, in der Neuköllner Sonnenallee (zum Beispiel) ist die Sprachenverteilung mit zahlreichen türkischen und arabischen (und z. T. russischen) Texten eine völlig andere.

Das geringe Vorkommen der anderen Sprachen erklärt sich fast durchweg durch die Gastronomie. Die spanischen, griechischen, portugiesischen Texte enthalten Namen von Gerichten, die den Hungrigen anlocken sollen, den es nach kulinarischer Abwechslung gelüstet. Fast 85 % der Ausdrücke in anderen Sprachen entfallen auf solche Funktionen: Speisen und Restaurantnamen. Prestigefunktionen haben die lateinischen Ausdrücke: ein Geschäft für Bade-Utensilien nennt sich „Aqua cultura“, ein Modegeschäft „Mutabilis“, eine physiotherapeutische Praxis „Corpus Libra“. Ein Schmuckladen hofft offenbar auf betuchtere Kundschaft aus der russischen Oligarchie oder Putinokratie und übersetzt das Schild ‚geschlossen‘ vorsorglich ins Russische. Gegen solche Clientèle, die oft als junge Investoren ihr in der Heimat schnell verdientes Geld im sicheren Ausland investieren und mit ihren Immobilienspekulationen den Kiez nachhaltig verändern, protestieren Anwohner mit ohnmächtigen Stickern an den Regenrinnen, die vor der endgültigen Yuppiesierung warnen. Nicht in allen Fällen konnten die Textcodierungen problemlos bestimmten Sprachen zugeordnet werden, zumal wenn die Urheber künstliche Produktnamen zitierten (*Tschibo, Häagen Dasz*) oder selbst etwas Phantasie darauf wendeten, ihre Ladenschilder als wohlklingende Neologismen oder individuelle Sprachmischformen zu inszenieren (*Cuffaro, Soledor, Xampaneria, Lafil, Mokambo, Tukadu, Mokum, Mathia, Duy Thai, Akelius*). Fremde Schriftsysteme (oder Anklänge daran) werden den Hinweisen zuweilen auch hinzugefügt, um einen Hauch Exotik zu erzeugen. Solche Texte zeugen nicht etwa von einem höheren Anteil von Ausländern im Quartier, sondern allenfalls von Versuchen der Inszenierung einer gewissen Weltläufigkeit, soweit sie nicht ohnehin von der Funktion her definiert sind (französische Cuisine usw.; von den 3 % italienischen Texten haben 85 % eine gastronomische Bedeutung). Nicht immer hat also die Wahl der Sprache in solchen Texten mit dem Ort ihres Vorkommens zu tun. Sie dienen uns vielmehr als Indices einer Gentrifizierung, die angesichts des Wohnungsmangels zunehmend in der Kritik steht.

TEMPELHOFFER VISIONEN: VOM BÜRGERPARK ZUM FLÜCHTLINGSLAGER

Deshalb ist auch der vor einigen Jahren in einem Referendum abgelehnte Vorschlag zur Bebauung der größten innerstädtischen Freifläche in Berlin erneut auf die politische Agenda geraten: der stillgelegte Flughafen Tempelhof. Während ‚das Volk‘ den Ort als ‚Tempelhofer Freiheit‘ längst für seine Zwecke nutzte, plante die Senatsverwaltung unter Erhaltung zentraler Parkflächen die behutsame Bebauung von den Rändern her, um zwischen den angrenzenden Quartieren und ‚dem Feld‘ eine Verbindung zu schaffen. Gegner und Befürworter der Pläne lieferten sich in Gremien, Medien und Foren nach der Veröffentlichung des Masterplans vor gut 10 Jahren erbitterte Gefechte. Die Schichten des Palimpsestes spielen dabei eine wesentliche Rolle. Die Architektur erhielt durch den Einfluss von Albert Speer auf Sagebiels Pläne ihre semiotische Prägung: die Gebäude des Flughafens repräsentieren zugleich die monumentalistische Staatsarchitektur als steinernem Ausdruck des Machtwillens des Nazi-Regimes und die moderne Industriearchitektur als dem Aushängeschild deutscher Ingenieurskunst im Stile der ‚Neuen Sachlichkeit‘. Die Zeichenensembles für beide Funktionen (die Raumdimensionen, die Reichsadler-Reliefs, die Baumaterialien, die Stahlbetonskelett-Konstruktion) sind bis heute wirksam. Eingebettet in die gigantomane *Germania*-Planung mit ihrer axialen Ausrichtung auf Karl Friedrich Schinkels Kreuzberg-Denkmal als dem Ort der nationalsozialistischen Sonnenwendfeiern verweist der Bau auf das Architektur-Konzept der NS-Ideologie und wird durch das KZ ‚Columbia‘ und die Kampfbomberproduktion der Weser-Flugzeugwerke zum Ort ihrer Vollstreckung, zum ‚Akteur des Krieges‘.

Nach dessen Ende kommen neue Funktionen und Bedeutungsschichten hinzu. ‚Tempelhof‘ stand für ‚Luftbrücke‘, für Überleben und Freiheitswillen, später für die Verbindung der von einer sozialistischen Diktatur eingeschlossenen Insel zum ‚freien Westen‘, zum Symbol auch für den Imagewandel der Westmächte: „Aus Besatzern wurden Beschützer“.⁶ Nach der historischen Wende von 1989 verlor auch diese Funktion ihre Bedeutung. Wieder müssen neue Bedeutungen gesucht und gefunden werden für das ‚leere Gebäude‘ und das ‚freie Feld‘. ‚Tempelhof‘ als ‚historischer Ort‘ hat Zeichen hinterlassen,⁷ ihm ist Geschichte ‚eingeschrieben‘, er ist semantisch mannigfach ‚aufgeladen‘: das erklärt das Engagement in der Debatte zum Übergang vom historischen

⁶ Geppert, Dominik: Symbolische Politik. Berliner Konjunkturen der Erinnerung an die Luftbrücke, in: Trotnow, Helmut & Bernd von Kostka (eds.): Die Berliner Luftbrücke. Ereignis und Erinnerung, Berlin: Frank & Timme, 2010, S. 137.

⁷ Vgl.: Assmann, Aleida: Geschichte findet Stadt, in: Csáky, Moritz & Christoph Leitgeb (eds.): Kommunikation, Gedächtnis, Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn“, Bielefeld: transcript, 2009, S. 16f.

Ort zum öffentlichen Raum. Aber ob man „eine gegebene geographische Fläche eher als Ort oder als Raum ansieht, ist nicht eine Frage ihrer inhärenten Qualität, sondern eine Frage des Blicks, der Perspektive, des aktuellen Handlungs-Interesses“.⁸

Der historische, funktionale und semantische Wandel muss schichtweise rekonstruiert werden, die semiotischen Veränderungen, die aufgrund der Funktionswechsel und Funktionsverluste entstanden sind, müssen definiert werden, wenn die Debatte Früchte tragen soll. ‚Tempelhof‘ als Zeichen zu interpretieren heißt, die in den jüngsten Palimpsest-Schichten historisch ‚geladene‘ Semantik der Zeichenträger ‚Flughafengebäude‘ und ‚Flugfeld‘ angesichts ihres Funktionsverlusts mit neuer, zusätzlicher Bedeutung zu füllen. Dafür stehen die Pläne zu seiner Entwicklung zum Modellprojekt künftiger Stadtplanung.

Gegen die Visionen der Verwaltung von der Umwandlung des Tempelhofer Feldes zu einem 230 ha großen Park für die Bürger mit Sozialwohnungen für ca. 5000 Einwohner am Rande des „big open“ erhob sich erbitterter Widerstand. Die öffentliche Auseinandersetzung erreichte ihren Höhepunkt, als eine eigens zu diesem Zwecke gegründete Bürgerinitiative namens „100% Tempelhofer Feld“ die Durchführung eines Volksentscheids erzwang, über den schließlich vor 10 Jahren abgestimmt wurde. Der Vorlage des Berliner Abgeordnetenhauses wurde ein Gesetzesentwurf entgegengesetzt, der den Erhalt des Tempelhofer Felds in seiner gegenwärtigen Form als Wiese und ohne jede bauliche Veränderung festschrieb.

Der Streit darüber tobte wochenlang in den Gazetten der Stadt und entzweite ihre Bürgerschaft. Dabei standen anfangs die Wetten für die Entwürfe des Senats nicht schlecht. Angesichts eines Nettozuwachses von über 50'000 Einwohnern *per annum* bei steigenden Miet- und Immobilienpreisen war eigentlich eine klare Mehrheit für die Senatsvorlage zu erwarten, zumal die Grünfläche ja im Wesentlichen erhalten bleiben sollte. Am Ende gab es jedoch eine überraschend klare Mehrheit der Teilnehmer an der Abstimmung für den Alternativentwurf der Bürgerinitiative. Die Kampagne ist ein eindringliches Beispiel für das Misslingen der öffentlichen Kommunikation zwischen Politik, Verwaltung und Bürgerschaft und damit ein starkes Argument für eine rechtzeitige Beteiligung der Bürger an der Stadtentwicklungsplanung, die bei Projekten dieser Größenordnung nur gelingen kann, wenn die jeweiligen Interessenlagen und Entscheidungsprämissen für alle Beteiligten transparent werden. Dazu bedarf es eines in sich komplex gestaffelten und in verschiedenen Foren und Medien organisierten Diskussionsprozesses, der dann wieder Gegenstand kritischer Diskursanalyse sein kann.

⁸ Ebd., S. 22.

Die Freude der Abstimmungsgewinner über ihren Sieg währte freilich nur einen Sommer. Schon im Herbst desselben Jahres wurde Berlin mit dem konfrontiert, was alsbald die europäische Flüchtlingskrise genannt wurde. Innerhalb eines Jahres strömten fast eine Million Menschen aus den Balkan-Ländern, aus Syrien, Irak, Afghanistan, aus den nordafrikanischen Ländern des Maghreb, aus Eritrea und Somalia, aus Nigeria und dem Sub-Sahel nach Deutschland. Nach der Genfer Flüchtlingskonvention und im Namen der Humanität musste allein die Stadt Berlin in kürzester Zeit über 80'000 Flüchtlinge aus Kriegsgebieten und Migranten aus von Armut und Klimawandel betroffenen Regionen aufnehmen und unterbringen. Mit dem hereinbrechenden Winter waren sie bei klirrender Kälte aus eilig errichteten Zeltlagern in heizbare Notunterkünfte umzuleiten.

Für die Teilnehmer an der Bürgerinitiative für die Erhaltung der Tempelhofer Wiese und gegen jede bauliche Veränderung ergab sich damit nun ein moralisches und argumentatives Dilemma. Sie verstanden sich den Umfragen zufolge mehrheitlich als ökologisch motiviert, politisch eher grün-alternativ bis links orientiert, multikulturell engagiert und tendenziell eher für die Aufnahme und Integration von Flüchtlingen als für deren Abschiebung oder Ausweisung. Ihr Engagement gegen Investoren im Namen der Humanität und Bürgernähe geriet in Widerstreit zu ihrem Engagement für die Migranten im Namen derselben Humanität und Mitmenschlichkeit, die Zustimmung heischt zu den neuen Plänen für Tempelhof, dort (im Widerspruch zu dem zuvor verabschiedeten Gesetz) nun doch eine Art ‚Randbebauung‘ mit Flüchtling-sunterkünften ins Auge zu fassen. Welchen Ausweg gibt es aus diesem Dilemma? Das war die für den zeithistorisch aufmerksamen Diskursforscher interessante Frage, denn hier kündigte sich an, was später die Debatte über die ‘Flüchtlingskrise’ genannt werden sollte.

Jetzt, da wir im Zuge des russischen Überfalls auf die Ukraine und der Nahostkrise mit mehr Flüchtlingen als je zuvor zu tun haben, gewinnt die Debatte erneut an Fahrt. Dieselben Berliner Bürger, die zuvor im Namen von Menschlichkeit und Basisdemokratie, von Umwelt und politischer Emanzipation die Pläne für den sozialen Wohnungsbau zu Fall gebracht hatten, suchen nun den Bau der Notunterkünfte für Flüchtlinge zu verhindern, weil sie eine Keimzelle für künftige Wohnbauten seien. Den Verdacht oder gar Vorwurf latenter Xenophobie würden diese Bürger zugleich vehement zurückweisen. Mitglieder der Partei *Bündnis 90/Die Grünen* unterstellen der Koalition aus Konservativen und Sozialdemokraten, ihren Sieg bei dem Tempelhof-Referendum nachträglich zunichte machen zu wollen und die Option auf die Randbebauung nach den ursprünglichen Plänen insgeheim weiterzuverfolgen. *Die Linke* sieht potenzielle Investoren Morgenluft wittern und Immobilienhaie in den Startlöchern. Beide teilen mit der Bürgerinitiative den Zweifel, dass so viele Menschen auf so engem Raum eine Chance zur Integration hätten.

Vielmehr sollten sie anderswo und möglichst dezentral in der Stadt untergebracht werden. „Eine Form der Menschlichkeit tritt gegen die andere an“, kommentiert die *Berliner Morgenpost*.

DAS MINARETT ALS ZEICHEN. VOM FUNKTIONSWANDEL EINES RELIGIÖSEN SYMBOLS

Mit der Flüchtlingskrise und dem Gaza-Konflikt hat im Vorfeld der Wahlen zum EU-Parlament am 9. Juni 2024 auch die Migrationsdebatte wieder an Brisanz gewonnen, weil sich in ihr die Frage nach dem Verhältnis von Europa und dem Islam, zwischen den Einheimischen und den muslimischen Migranten exemplarisch kondensiert und ihren symbolischen Ausdruck findet. Während die Moschee mit ihrem Minarett für diese das in der Fremde „Angekommensein“ repräsentiert als Zeichen ihrer religiösen Identität, gilt es für jene oft als Symbol der Macht und Ausdruck einer subversiven „Eroberungsstrategie“ der Einwanderer. Der Konflikt entzündet sich meist schon an vermeintlich trivialen Fragen der Raumordnung und des Baurechts, wenn lokale Moscheevereine bei den zuständigen Behörden einen entsprechenden Bauantrag stellen. Obwohl in Deutschland die Glaubensfreiheit grundgesetzlich geschützt und die freie Religionsausübung gewährleistet ist (Art. 4 Abs. 1 + 2 GG), lösen solche Anträge schnell öffentliche Diskussionen aus, weil mit dem Bau das Fremde selbst sichtbar wird, näher rückt, eindringt ins heimisch Vertraute.

Die heutige Sensibilität gegenüber im säkularen Deutschland errichteten Moscheen als islamischen Sakralbauten, zu denen das Minarett gehört wie der Kirchturm zur christlichen Kirche, hat sich historisch erst innerhalb der letzten hundert Jahre entwickelt. Noch im 19. Jahrhundert erfreute man sich an einer Moschee als architektur-ästhetischem Zitat, wenn etwa ein Pumpwerk im Park Sanssouci als eine solche inszeniert wurde oder wenn sie den Schwetzingen Schlossgarten schmückte. Mit der zunehmenden optischen Präsenz der islamischen Religion in der deutschen Öffentlichkeit stieg zugleich die Skepsis der Nicht-Muslime und ihre Angst vor der Bildung von Parallelgesellschaften, eine Skepsis, die sich in den Konflikten um den Neubau immer weiterer Moscheen ein Ventil suchte.

Der Schaukampf um das Minarett (und in der Schweiz um dessen Verbot, das nach erfolgreichem Referendum mittlerweile in der Verfassung verankert ist⁹) wird zu einem weiteren Symbol der Auseinandersetzung auf einem ganz

⁹ Vgl.: Hess-Lüttich, Ernest W.B.: Grenzenlos? Europa und die Migration der Muslime. Zur öffentlichen Islamdebatte im Zeichen der Flüchtlingskrise (am Beispiel der Minarett-Initiative in der Schweiz), in: Edina Sándorfi & Lehel Sata (eds.): Grenzenlosigkeit. Transkulturalität und kreative Schreibweisen in der deutschsprachigen Literatur (= Pécser Studien zur Germanistik 8), Wien: Praesens, 2017, S. 33–54; zur Kontroverse in Österreich s. Furlinger, Ernst:

anderen Spielfeld: nämlich der Verteidigung der emanzipatorischen Werte der europäischen Aufklärung mit ihren umfassenden Rechtsfolgen sowohl gegen die religiös motivierten Gläubigen (gleich welcher Branche), die sich im Besitze ihrer unteilbaren Wahrheit wähnen, als auch gegen die politisch motivierten Aktivisten des populistischen Konservatismus, die sich auf ihre unwiderlegbare Erfahrung und den tabubewehrten Anspruch der Tradition berufen. Vier Hauptargumente stehen einander dabei unversöhnlich gegenüber: (i) Minarette seien Machtsymbole der Muslime, die in Deutschland (ähnlich argumentiert die rechtspopulistische Schweizer Volkspartei SVP) die Scharia gegen die bestehende Rechtsordnung durchsetzen wollten; (ii) beide Rechtsordnungen könnten nicht nebeneinander bestehen; (iii) Minarette würden von fundamentalistischen Gruppen im Ausland finanziert und unterminierten den Religionsfrieden; (iv) muslimische Länder ließen Religionsfreiheit vermissen.

Diesen Argumenten wird von liberalen Juristen entgegengehalten, dass (i) unsere Rechtsordnung durch ein paar Minarette nicht ernsthaft bedroht werde; dass (ii) Minarette geltendes Recht nicht außer Kraft setzten, das den Primat des säkularen Staates gegenüber allen Religionsgemeinschaften garantiere, aber eben auch die Religionsfreiheit; dass (iii) die Finanzierung von Minaretten keine Rolle spiele, sofern und soweit sie rechtmäßig und transparent sei; dass (iv) die Verletzung des Grundsatzes der Religionsfreiheit anderswo nicht dessen Suspension im eigenen Lande rechtfertige. Fundamentalisten und Populisten, ergänzt der marxistische slowenische Kulturphilosoph Slavoj Žižek, spielten im Grunde auf derselben Seite des Feldes. Mögen sie beide nicht gewinnen, aber auch nicht unberechtigt scheint die verbreitete Sorge, dass die Werte westlicher Demokratien zur Disposition stehen können, wenn rechten oder linken Ideologien, religiösen Fundamentalismen oder abstrusen Verschwörungsmysmen unter Berufung auf die Freiheit der Meinung immer mehr Raum gegeben wird, bis sich eben diese Meinungsfreiheit unversehens verflüchtigt hat.

Die Auseinandersetzung gewinnt seit dem Hamas-Überfall auf Israel weiter an Schärfe. Während die jährlichen Al-Quds-Demonstrationen an Zulauf gewinnen und die Bewegung *Muslim interaktiv* das Kalifat für Deutschland fordert, trauen sich Deutsche jüdischen Glaubens nicht mehr mit ihrer Kippa in die türkisch und arabisch geprägten Viertel, aus denen ich am Anfang einige Bilder gezeigt habe. Islamische Intellektuelle wie Hamad Abdel-Samad oder die Rechtsanwältin Seyran Ateş erhalten Todesdrohungen und stehen unter Polizeischutz. Sie musste die von ihr zusammen mit dem Islamwissenschaftler Abdel-Hakim Ourgh gegründete Ibn-Rushd-Goethe-Moschee

Moscheebau und Moscheebaukonflikte in Österreich, in: B Bernhardt, Reinhold & Ernst Fürlinger (eds.): Öffentliches Ärgernis? Moscheekonflikte in Deutschland, Österreich und der Schweiz (= Beiträge zu einer Theologie der Religionen 12), Zürich: Theologischer Verlag, 2015, S. 59–79.

vorläufig schließen, eine weltoffene Moscheegemeinde, in der nicht nur alle Konfessionen des Islams, sondern auch Nicht-Muslime und sogar Agnostiker oder Atheisten willkommen sind, in der Männer und Frauen gemeinsam beten können, in der Homosexuelle nicht bedroht und diffamiert werden, in der Frauen auch Gebete leiten dürfen – ganz im Geiste der Sure 2, Vers 256 des Korans: „In der Religion gibt es keinen Zwang“.¹⁰ Dagegen verhängte die Kairoer Al-Azhar Universität eine Fatwa, die türkische Religionsbehörde *Diyanet* wütet gegen die „unislamische“ Moschee und gibt deren Initiatoren damit zum Abschuss frei. Die Hasskommentare in den Netzwerken kommen nicht etwa nur von radikalen Salafisten, sondern aus der Mitte der Moscheegemeinden, die zugleich ihr Mantra zu wiederholen nicht müde werden, Islam bedeute ‚Frieden‘ und habe mit dem in seinem Namen wütenden Terror nichts zu tun. Der mühsame Weg zu einem gemäßigten Euro-Islam ist offensichtlich noch lang. Und so lange wird die europäische Moschee-Debatte weiterhin kontrovers geführt werden. „Solange gesprochen wird, wird nicht geschossen“, meinte einst Günter Grass; „[...] als würde das eine das andere ausschließen“, kommentiert Herta Müller trocken.

DAS SCHÖNEBERGER REGENBOGENVIERTEL

Westlich der muslimisch geprägten Bezirke schließt sich ebenfalls ein berühmtes Quartier an, das dem unbefangenen Besucher Zeichenensembles bietet, die ihm wie in Kreuzberg, Neukölln oder Prenzlauer Berg Aufschluss geben können über manche gemeinsamen Merkmale seiner Bewohner. Hier wohnen traditionellerweise überdurchschnittlich viele Homosexuelle, die ihre Identität nicht mehr verstecken mögen. Die neue Sichtbarkeit der *Queer Community* weckt die Neugier des Flaneurs. Wie zeigt sie sich? Mittels welcher Zeichen gibt sie sich selbstbewusst zu erkennen? Wie verhalten sich die Menschen in ihr? Wie weisen sie sich aus als ihrer Subkultur zugehörig? Was sind die Zeichen, an denen schwule Besucher sich in der Stadt orientieren, um ihresgleichen zu finden? Wie wird ein städtisches Viertel durch Zeichen offen als Ort der schwulen Subkultur definiert und ‚markiert‘? Lässt es sich durch bestimmte Signalelements sozusagen semiotisch ‚kartieren‘?

Im Viertel um den Nollendorfplatz entwickelte sich nach dem Ersten Weltkrieg und besonders seit Beginn der 20er Jahre ein vergleichsweise freizügiges Vergnügungsviertel mit zahlreichen Lokalen, Tanzpalästen, Kabaretts, Cafés, in denen Kurt Hiller, Marlene Dietrich, Claire Waldorf, die Tänzerin Anita Berber, der Schriftsteller Erich Kästner verkehren, die in Künstlerkreisen gut vernetzte Else Lasker-Schüler logierte im Hotel Koschel, an sie erinnert eine

¹⁰ Vgl.: Ateş in *Die Zeit* 25 v. 14.06.2017, S. 54.

Gedenktafel am heutigen Hotel Sachsenhof in der Motzstraße, Otto Dix verewigte das bunte Treiben in seinem *Großstadt*-Tryptichon (1927/28), Christian Schad fertigte (u. a. für Morecks *Führer durch das ‚lasterhafte‘ Berlin*) Zeichnungen vom *Eldorado* an,¹¹ dem auch W.H Auden, Christopher Isherwood und ihre Clique Oxforder Kommilitonen verkehrten. In seiner Autobiographie (*Christopher and His Kind*) und seinen Berliner Romanen (*Mr. Norris Changes Trains*, *Sally Bowles*, *Goodbye to Berlin*) setzte Isherwood der Zeit und der ‚Szene‘ ein Denkmal, worauf eine Gedenktafel am Haus Motzstraße 17 hinweist, wo er logierte (ähnliche Gedenktafeln erinnern auch an Gertrude Sandmann, Erich Kästner oder Billy Wilder, die in der Nähe wohnten).

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten änderte sich die Lage schlagartig. Die offen schwulen Lokale wurden geschlossen, die verbleibenden wurden zur Bespitzelung ihrer Besucher genutzt; „Rosa Listen“ wurden angelegt, homosexuelle Bürger denunziert, erpresst, später verhaftet und nach dem verschärften § 175 RStGB wegen „widernatürlicher Unzucht“ zu Gefängnis und Zwangsarbeit verurteilt. Die Kleidung der Opfer wurde mit einem Zeichen aus Stoff analog zum ‚Judenstern‘ markiert: viele der mit einem ‚Rosa Winkel‘ Gezeichneten wurden in das Konzentrationslager Sachsenhausen deportiert, wo die meisten qualvoll umkamen. An sie erinnern Mahnmale wie die Gedenktafel für die homosexuellen Opfer des Faschismus am U-Bahnhof Nollendorfplatz oder das Denkmal für die von den Nazis ermordeten Homosexuellen im nahen Tiergarten, aber auch zahlreiche ‚Stolpersteine‘ (des Demnig-Projekts) vor den Häusern, aus denen nicht nur die zahlreichen Juden des hier angrenzenden ‚Jüdischen Viertels‘ vertrieben worden waren, sondern auch ihre schwulen Nachbarn.

Es dauerte lange, bis das zerstörte Viertel einigermaßen wieder aufgebaut war. Die ‚Szene‘ war verschwunden. Erst viel später eröffneten hier und da nach dem Krieg wieder ein paar Kneipen, in denen Schwule zu verkehren wagten, aber sie blieben unsichtbar. Die Rechtslage war weiterhin so repressiv wie im Kaiserreich und im Nationalsozialismus. Erst die sozialliberale Koalition verbesserte in den 1970er Jahren die rechtliche Situation der Homosexuellen, die sich nun auch politisch zaghaft zu artikulieren wagten. Aber der konservative Widerstand gegen die Rechte der Minderheit war zäh und massiv. „Es sollte rund 50 Jahre dauern, bis der Kahlschlag der Nationalsozialisten überwunden war“.¹²

¹¹ Vgl.: Röske, Thomas: „Liebende Knaben“. Die Darstellung homosexueller Männer und Frauen im Werk Christian Schads, in: Olaf Klodt, Karen Michels, Thomas Röske & Dorothea Schröder (eds.): Festschrift für Fritz Jacobs zum 60. Geburtstag, Münster: LIT, 1996, S. 193–212.

¹² Hoffmann, Gerhard: Das andere Ufer, in: Muschelknautz, Johanna & Petra Zwaka [für Schöneberg Museum] (eds.): Berlin-Schöneberg. Blicke ins Quartier 1949–2000, Berlin: Jaron, 2001, S. 152.

Anfang der 1980er Jahre hatte sich das Viertel soweit erholt, dass der junge Bruno Gmünder in bescheidenen Räumen in der Nollendorfstraße seinen ersten schwulen ‚Szeneführer‘ herausbringen konnte: *Berlin von hinten*. Die Szene traf in den neuen Kneipen, aber die hedonistische Sorglosigkeit sollte nicht lange währen. Autoren wie Detlev Meyer (*Heute Nacht im Dschungel*) und Napoleon Seyfarth (*Schweine müssen nackt sein*) wurden zu sensiblen Chronisten der herannahenden Bedrohung durch eine neue, in der ‚Szene‘ grassierende ‚Schwulenseuche‘, der sie selbst zum Opfer fallen sollten: AIDS. Schnell lichten sich die Reihen. Nun kommen neue Mahnmale zu den alten hinzu. Das Zeichen des ‚Rosa Winkels‘ wird ergänzt durch das der ‚roten Schleife‘ als Zeichen der Solidarität mit den zahllosen Opfern.

1990 eröffnet die damalige Senatorin für Justiz, die spätere Präsidentin des Bundesverfassungsgerichtes Jutta Limbach, im Rathaus Schöneberg, damals noch Amtssitz des Berliner Bürgermeisters, eine Ausstellung des Schwulen Museums zur „Geschichte des § 175: Strafrecht gegen Homosexuelle“ und verspricht, sich für die Streichung des Paragraphen einzusetzen. Am 10. März 1994 ist es soweit: Der Bundestag fasst einen entsprechenden Beschluss, ohne dass das Abendland wie befürchtet untergeht. Nach dem Vorbild der *Rainbow Coalition*, einer amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, wird die Regenbogenfahne als drittes Zeichen der schwulen Subkultur adoptiert und seit 1996 am Rathaus aufgezogen. Schnell avanciert sie zum im Herzen des Kiezes allgegenwärtigen ‚Ausweis‘ der einschlägigen Lokale und derer, die als ‚gay friendly‘ wahrgenommen werden wollen. Die Szene-Wirte tun sich zusammen, gründen einen ‚Regenbogenfonds‘ veranstalten gemeinsam das ‚schwul-lesbischen Straßenfest‘, das sich zur größten und wichtigsten Veranstaltung seiner Art in Europa entwickelt und heute alljährlich bis zu einer halben Million Besucher anzieht. Am 16. Juni 2000 weiht die Bezirksbürgermeisterin Elisabeth Ziemer die von dem Berliner Künstler Salomé entworfene *Regenbogen-Stele* ein, die vor dem U-Bahnhof Nollendorfplatz den Eingang zum Regenbogen-Quartier markiert und semiotisch die Brücke schlägt vom *Rosa Winkel* (der Gedenktafel an der Wand gegenüber der Stele) zur 1978 von Gilbert Baker entworfenen *Rainbow-Flag*. Wer im Dezember 2013 am U-Bahnhof ankommt, traut seinen Augen nicht: im Rahmen einer (eigentlich zeitlich begrenzten) Kunstaktion erstrahlt dessen Kuppel in den leuchtenden Farben des Regenbogenkiezes. Als weithin sichtbares „Zeichen für Toleranz und Vielfalt“ an dessen Eingang (oder Ausgang) soll es bleiben: die zeitliche Begrenzung wird aufgehoben. Nun gilt das kleine Quartier im Norden Schönebergs endgültig als *The Rainbow Village*, das aus eigenem Recht an dessen bunte Zeit in den 1920 Jahren anzuknüpfen vermag.

Damit sind die drei zentralen Zeichen der Selbstidentifikation eines ganzen Stadtviertels etabliert: der Rosa Winkel als *Stigma*, das die so Gekennzeichneten im Wortsinne ‚zeichnete‘ als abartig, entartet, aus der Art geschlagen,

als letztlich ‚unwertes Leben‘, bis es von der *Gay Community* aufgegriffen und umgewertet wurde zum stolz getragenen Abzeichen ihrer Selbstbehauptung gegen den Versuch ihrer Negation und Vernichtung; die Regenbogenfahne, deren Farben zugleich das Leben symbolisieren sollen (rot), die Gesundheit (orange), die Sonne (gelb), die Natur (grün), die Kunst (blau) und den Geist (violett) und in ihren farbenfroh-bunten Komposition für die selbstbewusste ‚Fröhlichkeit‘ der *Gay Community* stehen, ihr ‚Coming-out‘, ihre Vielfalt, ihren Mut, ihren Kampf um die gleichen Bürgerrechte, die alle anderen auch für sich beanspruchen; und schließlich, drittens, die Rote Schleife als Zeichen der Solidarität mit der stigmatisierten Gruppe der mit dem HI-Virus Infizierten, jener Infektion, die nach ihrem ersten Auftreten zuerst als ‚Schwulenseuche‘ diffamiert wurde, die klerikal-konservative Politiker nach Quarantäne und Isolation in Lagern rufen ließ, als sichtbare Thematisierung eines gesellschaftlichen Tabus (*awareness ribbon*).

Heute gibt es wohl nirgends sonst auf der Welt eine solche Dichte und Auswahl einschlägiger Bars, Clubs, Restaurants, Cafés, Hotels, Buch- und Fetischläden auf so engem Raum. Für Berlin insgesamt listet das Szenemagazin *Sie-gessäule* nicht weniger 260 von Schwulen frequentierte Adressen auf und verzeichnet sie auf Karten der drei wichtigsten Zentren (neben Schöneberg noch Friedrichshain und Mitte), aber selbst im Zoom-Ausschnitt wird die Dichte der markierten Orte fast unübersichtlich.

Das Zeichen der *Rainbow-Flag* sticht dem Flaneur hier überall ins Auge, nicht nur Fenster der Wohnungen sind damit geschmückt, nicht nur die einschlägigen Läden und Lokale weisen sich damit aus, auch an eher unvermuteten Orten wie Fahrradständern, Fahrschulen, Tierarztpraxen, Obstständen, Geldautomaten usw. klebt das Zeichen, gelegentlich ergänzt um solche, die sich an spezielle Untergruppen der Subkultur wenden (wie die Leder-, Fetisch- oder Bären-Szene), denn kaum ein Gewerbetreibender will es sich mit der hier dominanten Clientèle verscherzen. Für einmal nicht Minderheit sein: für viele der Besucher eine willkommene Entlastung vom Druck ihres heteronormativ geprägten Alltags.

Können sie sich also endlich sicher wähnen und ihre Identität offen leben? Die Gefahren lauern selbst hier im Kiez, die Zahl homophober Übergriffe ist massiv gestiegen, die der Straftaten gegen Homosexuelle hat sich innerhalb nur einer Dekade vervierfacht, allein im vergangenen Jahr 2023 registriert die Polizei ca. 1000 homophobe Gewalttaten registriert (die Dunkelziffer ist um ein Vielfaches höher). Der für den Kiez zuständige Abschnitt der Berliner Polizei bestätigt die Verschärfung der Sicherheitslage (vor allem durch die Zuwanderung muslimischer und osteuropäischer Jugendlicher) und beschreibt den Ort als für Schwule nicht mehr ungefährlich. Mut und Wachsamkeit bleiben geboten. 150 Jahre *Gay Liberation* konnten Homophobie noch immer nicht zum Schweigen bringen. Im Gegenteil: eine unheilige Koalition von

religiösen Fundamentalisten und rechtspopulistischen Eiferern wittert schon wieder Morgenluft für ihren Kampf gegen gleiche Rechte für die LGBT-Community. Für die aber ist, wie ein Blick in andere Länder lehrt, die hierzulande mühsam erreichte Rechtssicherheit im Wortsinne überlebenswichtig.

STEINE ALS ZEICHEN DER MEMORIALKULTUR: DAS DEMNIG-Projekt

Im Norden des Berliner Bezirks Schöneberg grenzt das queere Quartier an das einst von Salomon Haberland errichtete Bayerische Viertel, dessen Eleganz wohlhabende jüdische Bürger anzog und das bald die „Jüdische Schweiz“ genannt wurde. An vielen Häusern erinnern Gedenktafeln an einstige Bewohner wie Albert Einstein, Alfred Kerr, Arno Holz, Eduard Bernstein, Erich Fromm, Gottfried Benn, Emanuel Lasker, Kurt Pinthus, Rudolf Breitscheid, Erwin Piscator und Inge Deutschkron, Marcel Reich-Ranicki, Gisèle Freund, Billy Wilder (damals Samuel Wilder).

Vor 30 Jahren entwickelte der 1947 in Berlin geborene Bildhauer und politisch engagierte Aktionskünstler Gunter Demnig die Idee zu einer Kunstaktion, die an die Opfer des Holocaust erinnern sollte. Am 16. Dezember 1992 verlegt Demnig vor dem Historischen Rathaus zu Köln einen Pflasterstein, auf dem der Deportationsbefehl Himmlers eingraviert ist. Wiederum zwei Jahre später fertigt er 230 Steine, die auch an andere Nazi-Opfer erinnern: Juden, Kommunisten, Sozialdemokraten, Homosexuelle, Kranke und Behinderte. Heute [2024] ist es mit über 100'000 Stolpersteinen in bald 1300 Kommunen Deutschlands und in über 30 Ländern Europas das größte dezentrale Mahnmal der Welt – und Gegenstand anhaltender Debatten. Immer wieder – und verstärkt seit dem Überfall der Hamas-Terroristen auf Israel am 7. Oktober 2023 – kommt es zu Beschädigungen der Steine durch rechtsextreme und muslimische Täter, sie werden aus dem Bodengerissen oder gestohlen.

Es sind freilich nicht die Faschisten und Islamisten allein, die gegen diese Form des Gedenkens protestieren. Der Streit entzweit manchmal sogar die Verbände der Betroffenen selbst. Charlotte Knobloch, die ehemalige Präsidentin des Zentralrats der Juden in Deutschland, hat gegen die Steine Stellung bezogen. Ihr ist die Vorstellung unerträglich, dass da „die Namen von Holocaustopfern zu Füßen der Menschen angebracht werden“, denn das Judentum verbiete es, über die Toten zu laufen.¹³

Ihr Nachfolger Salomon Korn widersprach: Die Steine seien einzigartige Zeichen individualisierten Gedenkens am einstigen Wohnort der Opfer: „Hier

¹³ Vgl.: Benyahia-Kouider, Odile: Pavés d'éternité, in: *La Libération* v. 27.01.2005, im Internet: liberation.fr/societe/2005/01/27/paves-d-eternite_507558 [01.05.2016]: „[...] la religion juive interdit que l'on marche sur les mort“).

wohnte ...“. Nicht zentral, monumental, anonym, zum Ritual erstarrt, sondern überall, mitten unter uns, „Hier wohnte“ ein Nachbar, Mitbürger, Freund, Verwandter vielleicht, Zeichen an authentischem Ort, bezeugt durch Quellen und Recherche, „Hinweise auf die verlorene, mutwillig zerstörte ‚Normalität‘ einstigen Zusammenlebens jüdischer und nicht jüdischer Deutscher“.¹⁴ Die Metapher von den Steinen, die man „mit Füßen trete“ nimmt er auf und ergänzt das Bild: Er hat den vorübergehenden Flaneur vor Augen, der, des blinkenden Zeichens gewahr werdend, kurz stutzt, sich herabbeugt, um die Schrift zu entziffern, „Hier wohnte ...“, sich verbeugt gleichsam vor dem Namen, den er dort eingraviert findet. Die ‚Verbeugung‘ mitten auf dem Gehweg macht andere Passanten aufmerksam, einige treten hinzu, neugierig, was es da zu sehen gebe, und tun es dem ersten Betrachter gleich.¹⁵ Die Metapher sei also doppelt wirksam, denn jedes Mal, wenn Stolpersteine buchstäblich ‚mit Füßen getreten‘ werden, verweisen sie auf jene, die einst als rechtlose ‚Untermenschen‘ von selbst ernannten ‚Herrenmenschen‘ mit Füßen getreten wurden und sie rufen eben dies zurück ins *hic et nunc* unseres Alltags. Deshalb gehörten sie, meint der Berliner Rechtsanwalt und Publizist Sergey Lagodinsky, nicht nur in die Ghettos der Gedenkstätten, sondern überall hin: „Wenn wir nicht auf jüdische Opfer [also die Steine als ihr Zeichen] treten dürften, müssten wir alle fliegen: Der deutsche Boden ist mit jüdischen Namen übersät“.¹⁶

Das Rathaus Schöneberg beherbergt eine Ausstellung, die den Titel trägt „Wir waren Nachbarn“. Der Besucher nimmt Platz an langen Tischen, wie in einem alten Lesesaal, beugt sich unter Leselampen über die dort ausgelegten Alben mit Namen, auf kleinen Karteikarten handschriftlich vermerkt, er trifft auf ihm geläufige wie die oben genannten und ihm gänzlich unbekannte, mehr als 6000, die in der kurzen Zeit, die 1000 Jahre währen sollte, *allein aus diesem Bezirk* deportiert, vertrieben, ermordet wurden (von 66'000 Juden, die 1941 noch in Berlin lebten, haben nur 7'000 überlebt). An sie erinnern die polierten Steine im Pflaster vor ihren ehemaligen Wohnhäusern, über die man im Vorübergehen ‚stolpern‘ soll, Gedenk-Steine als Denk-Impulse, in ihrer anti-monumentalen Summe ein ‚Gegen-Denkmal‘,¹⁷ ein ‚Denkmal von unten‘,¹⁸ Denk-Male als Wund-Male einer in ihrer kulturellen Gedächtnisgeschichte zutiefst verletzten Nation, zu deren Staatsraison der kategorische Imperativ des ‚Nie wieder!‘ gehört und die Pflicht, das Wissen über die Schuld und

¹⁴ Korn, Salomon: München soll stolpern, in: Die Zeit 47 v. 13.11.2014: 4

¹⁵ Vgl.: Endlich, Stefanie: Ein „dezentrales Monument“? Anmerkungen zu einem ungewöhnlichen Denkmalskonzept, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2002, S. 32

¹⁶ Lagodinsky, Sergey: Heraus aus der Trauerecke, in: Süddeutsche Zeitung v. 17. August 2015 sueddeutsche.de/politik/aussenansicht-heraus-aus-der-trauerecke-1.2610372 [28.09.2020]

¹⁷ Endlich, Ein ‚dezentrales‘ Monument?, S. 29.

¹⁸ Reinhardt, Nila: Gunter Demnig erhält Preis für „Stolperstein-Projekt“. Verbeugung vor den Opfern, www.wdr.de/kultur v. 26.04.2009, i. Internet: wdr.de/themen/kultur/bildende_kunst/demnig_gunter/090426.html

Verantwortung der Deutschen zu mehrten, wachzuhalten, weiterzugeben an die Jungen, die (wie die Wahl zum EU-Parlament gezeigt hat, in der die rechtsextreme AfD von eben diesen jungen Leuten die meisten Stimmen erhielt) „kein erkennbares kollektives Interesse mehr haben an konfrontativer Identitätspolitik im Medium der Nationalsozialismus“.¹⁹ Dieses bescheidene, dezentrale Denkmal ergänzt die großen Stätten des Gedenkens, die in Berlin errichtet wurden, etwa das 2005 eröffnete Denkmal für die ermordeten Juden Europas am Brandenburger Tor, das Martin Walser einen „fußballfeldgroßen Alptraum“ nannte und der (gerichtsnotorisch beglaubigte Faschist) Björn Höcke ein „Denkmal der Schande“, das 2008 errichtete für die ermordeten Homosexuellen im Tiergarten, das erst 2012 eingeweihte für die ermordeten Sinti und Roma südlich des Reichstags und weitere drei Dutzend Gedenkstätten allein in Berlin, darunter auch solche für Trümmerfrauen und Zahnärzte, aber keines für die ermordeten Afrikaner.

Zu ihnen gehört Mahjub Bin Adam Mohamed, der, 1904 in der damaligen Kaiserstraße zu Daressalam geboren, von 1929 bis zu seiner Verhaftung wegen ‚Rassenschande‘ 1941 unter dem Namen Bayume Mohamed Husen (einge-deutscht für Hussein) in Berlin lebte und dort unter anderem am Seminar für orientalische Sprachen seine Muttersprache Swahili unterrichtete und als Schauspieler in mindestens 23 Spielfilmen mitwirkte.²⁰ An seinem Schicksal bestand im Nachkriegsdeutschland kein Interesse, er wurde wie so viele namenlose Opfer des Rassenwahns der Nazis vergessen. Erst 2007 wurde sein Name einer breiteren Öffentlichkeit wieder bekannt, als Marianne Bechhaus-Gerst in ihrem Buch *Treu bis in den Tod* seine Lebensgeschichte nachzeichnete.²¹ Noch im selben Jahr verlegte Gunter Demnig vor seinem ehemaligen Wohnhaus in der Brunnenstraße, in der auch die Synagoge Beth-Zion liegt, den kleinen Stein im Standardformat von 10x10x10 cm zu seinem Gedenken.

Solche Kunstwerke, die den herkömmlichen Denkmalbegriff gleichsam unterlaufen, nennt James E. Young²² ‚Antidenkmale‘. Wenn authentische Orte auf diese Weise ‚zum Sprechen gebracht‘ werden, können daraus räumlich-ästhetische Rekonstruktionskonzepte entstehen. Die ‚Bibliothek‘ auf dem

¹⁹ Vgl.: Schmid, Harald: Immer wieder „Nie wieder!“ Begründungsprobleme, Mythen und Perspektiven der deutschen Erinnerungskultur, in: Dachauer Hefte 25 (2009), S. 31; ders.: Schmid, Harald: Gedächtnis im Umbruch. Kontinuität und Neuorientierung in der deutschen Erinnerungskultur. Vortrag im Rahmen der Veranstaltung „Werkstatt Erinnerung. Brauchen wir eine neue Erinnerungskultur in der Einwanderergesellschaft?“, Bremen: Torhaus-Nord am 20. Mai 2010, S. 8.

²⁰ Vgl.: Breiter, Bastian: Der Weg des „treuen Askari“ ins Konzentrationslager. Die Lebensgeschichte des Mohamed Husen, in: Ulrich van der Heyden & Joachim Zeller (eds.): Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche, Berlin: Berlin-Edition, 2002, S. 215–220.

²¹ Bechhaus-Gerst, Marianne: *Treu bis in den Tod. Von Deutsch-Ostafrika nach Sachsenhausen. Eine Lebensgeschichte*, Berlin: Links-Verlag, 2007.

²² Young, James E. (ed.): *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*, München: Prestel, 1994, S. 39.

Bebelplatz zwischen Staatsoper, Kronprinzenpalais und Berliner Schloss wäre dafür ein anderes Beispiel: der über den Platz eilende Fußgänger tritt unversehens auf eine in das Pflaster eingelassene Glasplatte, stutzt, hält inne, sieht unter sich in einen kahlen asch-weiß getünchten Raum hinein, dessen Wände von leeren Bücherregalen gesäumt werden. Die Leere erinnert an das Verschwinden von Kultur. 20'000 Bücher der kritischen, jüdischen, linken oder den neuen Machthabern sonst irgendwie missliebigen Autoren (wie Heine, Feuchtwanger, die Manns, Kästner, Hirschfeld) wurden gleich zum Auftakt der Nazidiktatur von den Braunhemden verbrannt – und das war bekanntlich „ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen“.²³ So wird moderne Denkmalkunst in den öffentlich-urbanen Raum und damit den alltäglichen Bewegungsraum der Menschen eingebettet. Der Platz oder der Bürgersteig wird zum Text. Er liefert dem Flaneur, den Passanten nicht die fertige Lösung, sondern den Impuls zur eigenen Interpretation.²⁴ Gegen die Anonymisierung und Heroisierung des Todes setzen die Zeichen des Ortes und die Namen der Opfer dessen Individualisierung und Personalisierung – oder, wie Demnig über seine Arbeit sagt:²⁵

Für mich ist es immer noch eine große Erschütterung, jedes Mal, wenn ich Buchstabe für Buchstabe einzeln einschlage. Das gehört aber für mich mit zu dem Projekt, weil ich mir so immer wieder darüber bewusst werde, dass es sich um einen Menschen, einen einzigartigen Menschen handelt, um den es geht. Das waren Kinder, das waren Männer, Frauen, Nachbarn, Schulkameraden, Freundinnen, Kollegen ... Und bei jedem Namen entsteht so eine Vorstellung in mir. Und dann gehe ich auch an den Ort, in die Straße, vor das Haus. Da rückt es noch einmal näher an einen heran. Es ist schmerzhaft, den *Stolperstein* zu legen, aber es ist auch gut, weil da etwas zurückkehrt ... wenigstens die Erinnerung [Hervorh. im Orig. als Majuskel].

Die Widerstände gegen die Verlegung sind nicht selten erheblich. Hausbesitzer wollen oft nichts davon wissen, Anwohner mögen nicht sich erinnern oder daran erinnert werden, wie jüdische, schwarze, schwule und andere Nachbarn leise aus ihrer Straße verschwanden. Manche fürchten Anschläge von Neo-Nazis,²⁶ andere eine vermeintliche Stigmatisierung ihres Hauses und seiner

²³ Heine, *Almansor*, Vers 243f.

²⁴ Schlusche, Günter: „Tendenzen in Kunst und Architektur der Erinnerung an Verbrechen des Nationalsozialismus“, in: id. et al. (eds.): *Architektur der Erinnerung. NS-Verbrechen in der europäischen Gedenkkultur*, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2006, S. 123.

²⁵ *Stolpersteine. Gunter Demnig und sein Projekt. Gunter Demnig and his project*, ed. NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln, Köln: Emons, 2007, S. 37.

²⁶ Vgl.: Leimstoll, Susanne: *Stolpersteine. Ein glänzender Weg*, in: *Der Tagesspiegel* v. 04.09.2008, im Internet: tagesspiegel.de/berlin/stolpersteine-ein-glaenzender-weg/1316514.html [29.05.2010 u. 01.05.2016]

Bewohner.²⁷ Der kollektiven Amnesie setzen die Steine historische Fakten entgegen, aber eben nicht in der offiziellen Form des rituellen Gedenkens, die Martin Walser (in seiner berühmt-berüchtigten Rede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 1998 in der Paulskirche) als das Schwingen der „Moralkeule Auschwitz“ empfand und dabei (was er später nicht ohne Scham bekannte) auf klammheimliches Einverständnis hoffen oder gar mit beifälliger Zustimmung rechnen durfte, sondern durch gleichsam zufällige Wahrnehmung, die Aufmerksamkeit heischt. Man kann aber auch aktiv wegschauen, wenn man nicht sehen will.

Die heftige Mediendebatte, die Martin Walsers Rede seinerzeit auslöste,²⁸ gewinnt angesichts der antisemitischen *Hate Speech* in den *Social Media* neue Aktualität²⁹: Sie setzt die Frage nach einer angemessenen ‚Sprache der Erinnerung‘ immer wieder auf die Agenda. Walser gehört keineswegs zu denen, die die Verbrechen der Nazi-Täter leugnen, verdrängen, relativieren, historisieren wollen, aber, sagt er in der zentralen Passage seiner Paulskirchenrede, „[...] wenn mir aber jeden Tag in den Medien diese Vergangenheit vorgehalten wird, merke ich, dass sich in mir etwas gegen diese Dauerpräsentation unserer Schande wehrt“:

Anstatt dankbar zu sein für die unaufhörliche Präsentation unserer Schande, fange ich an wegzuschauen. Wenn ich merke, dass sich in mir etwas dagegen wehrt, versuche ich, die Vorhaltung unserer Schande auf Motive hin abzuhören und bin fast froh, wenn ich glaube, entdecken zu können, dass öfter nicht mehr das Gedenken, das Nichtvergessendürfen das Motiv ist, sondern die Instrumentalisierung unserer Schande zu gegenwärtigen Zwecken.³⁰

Dagegen will das Projekt *Stolpersteine* ‚Zeichen setzen‘, ‚Zeichen wider das Vergessen‘, die Steine sind ‚Mahn-Zeichen‘, ‚Zeichen der Erinnerungskultur‘,³¹ sie machen das Verborgene sichtbar, sie holen für die Jüngeren wieder ans Licht, was manche der Älteren im Dunkeln lassen wollen, sie sind Wegweiser durch die Geschichte ehemaliger jüdischer Stadtquartiere wie das Bayerische Viertel in Schöneberg. Für überlebende Angehörige sind sie zugleich Symbole

²⁷ Stolpersteine. Gunter Demnig und sein Projekt. Gunter Demnig and his project, ed. NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln, Köln: Emons, 2007, S. 55.

²⁸ (dokumentiert in Schirmacher (ed.), Klotz & Wiegel, 1999, Brumlik et al. (eds.), 2000.

²⁹ Schwarz-Friesel: Judenhass im Internet. Antisemitismus als kulturelle Konstante und kollektives Gefühl, Berlin / Leipzig: Hentrich & Hentrich, 2019; Fielitz, Maik & Holger Marcks: Digitaler Faschismus. Die sozialen Medien als Motor des Rechtsextremismus, Berlin: Dudenverlag, 2020.

³⁰ Walser, Martin: Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede, in: Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Sonderdruck, Börsenverein des deutschen Buchhandels, Frankfurt/Main: Börsenverein des deutschen Buchhandels, 1998, S. 11.

³¹ Vgl.: Demnig, 2020: stolpersteine.com/aktuell.html

des Widerstands gegen den Versuch der Nazis, mit der physischen Vernichtung der Opfer zugleich auch jede Erinnerung an jene auszulöschen, denen man ihren Namen nahm und sie mit Nummern im Wortsinne ‚brandmarkte‘, sie figurieren als Ersatz der verweigten Grabsteine, jeder einzelne Stein steht symbolisch sowohl für das namentlich bezeichnete Individuum als auch für die Gesamtheit der Opfer, sagt der Künstler im Gespräch³² „denn alle eigentlich nötigen Steine kann man nicht verlegen.“ Will man auch nicht, denn Demnig will sie nicht am Fließband produzieren im Respekt vor der Einzigartigkeit eines jeden Schicksals, jeder Stein soll einzeln sorgsam in Handarbeit gefertigt, behauen, mit Messing bezogen, beschriftet werden.³³

Ihre Beschriftung mit Namen, Jahreszahl (Geburts- und Todesjahr) und Todesort ist die Metonymie einer Biographie, Symbol der Biographien von Millionen. Gemeinsam bilden sie ein Netz von Verweisungen, ihrerseits verflochten wiederum mit all den anderen Zeichen des Erinnerns an das NS-Verbrechen, und bei aller Bescheidenheit und Schwäche des einzelnen Zeichenträgers werden sie in ihrer Gesamtheit Teil der Kollektivpsyche und entfalten ihre eigentümliche Kraft.³⁴

Sie wirken subversiv gegen den lange verteidigten Topos des Nicht-Wissens – „davon hat man ja nichts gewusst“ – durch die Prägung des alltäglichen Ortes, der Straße vor dem eigenen Hause. Buchenwald, Theresienstadt, Dachau, Auschwitz und all die anderen Lager waren weit weg, die nächtlichen Transporte der Güterwaggons zu den Stätten industriell betriebener Menschenvernichtung konnte man verdrängen, obwohl sie wohl kaum zu übersehen waren: Allein aus Berlin brachten 61 ‚Osttransporte‘ 35'000 Juden in die Vernichtungslager, 123 ‚Alterstransporte‘ brachten weitere 15122 Juden nach Theresienstadt, wo nur 11 % von ihnen überlebten, Homosexuelle wurden meist nach Sachsenhausen verfrachtet usw.³⁵ Die Lager sind heute bedrückende Gedenkstätten, aber da muss man nicht hinreisen, wenn man partout vergessen will. Der mitten unter uns, im eigenen Kiez, zu den eigenen Füßen eingeschriebenen ‚Topographie der Vernichtung‘ indes ist kaum zu entrinnen. Sie beschreibt den Ausgangs- und den Endpunkt des Verbrechens.

Sage also niemand, Germanisten, die sich auch als Kulturwissenschaftler verstehen, dürften sich jenseits von Sprachstruktur und Literaturkanon nicht auch ihrer Geschichte, ihrem Alltag, ihrem Raum, den Medien ihres Ausdrucks mit textwissenschaftlicher Neugier zuwenden (und dabei manchmal auch

³² Franke, Uta: Stolpersteine – eine Idee, Das Projekt und die Vorgeschichte [...] Interview mit Gunter Demnig, in: Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 2002, S. 14.

³³ Vgl.: Avidan, Igal: „Im Kino: Stolperstein“. In München stolpert nicht gerne, in: sueddeutsche.de v. 17.05.2010, sueddeutsche.de/kultur/im-kino-stolperstein-in-muenchen-stolpert-man-nicht-gerne-1.536809 [01.05.2016]

³⁴ Vgl.: Endlich, Stefanie: Ein „dezentrales Monument“, S. 31; Stolpersteine 2007, S. 57.

³⁵ Dobler, Jens: Die Verfolgung Homosexueller in der NS-Zeit, in: Neue Gesellschaft für bildende Kunst (ed.) 2002, S. 62–65.

etwas lernen über die Geschichte der eigenen Familie). Die vielerorts propagierte Re-Philologisierung unseres Faches würde es um Dimensionen beschneiden, die es überhaupt erst interessant machen für Menschen, die andernorts und in der Ferne etwas lernen wollen über unser Land, seine Kultur und Geschichte.

Die hier nur an 4 ausgewählten Beispielen demonstrierten Ansätze zur Erkundung interkulturell vernetzter Sprachlandschaften in Großstädten können sich damit als fruchtbares zusätzliches Untersuchungsinstrument der Diskursforschung und der Stadtplanung erweisen. Schließlich wäre auch ein transnationaler Vergleich solcher Ergebnisse aus deutschen Städten mit solchen aus *wirklichen* Metropolen (mit ihren Chinatowns und Little Italy Districts usw.) aufschlussreich. Im günstigsten Falle könnten Stadtplanung und Stadtentwicklungspolitik in Deutschland den einen oder anderen anderswo mit verhängnisvollen Folgen begangenen Fehler vermeiden, im Wahrscheinlicheren muss man – frei nach Winston Churchill – darauf hoffen, dass sie die richtige Lösung finden, nachdem sie alles andere ausprobiert haben.

IST DAS EIN HAUS ODER EIN BETT?

Zur Einordnung chinesischer Dinge in eine europäische Sammlung



RAPHAËL FENDRICH

This article examines how East Asian porcelain was categorised during the reign of Augustus the Strong (1670–1733). However, in order to gain a better understanding of the context, we will not just look at individual objects. Rather, the aim is to show the role of the porcelain trade in world trade, how porcelain came to the Dresden court and how it was inventoried. The porcelain trade was in part closely linked to other consumer practices, such as the consumption of coffee, tea and chocolate from porcelain crockery. These everyday objects are juxtaposed with figurines. This raises the question of what criteria were used to distinguish objects without a direct utilitarian purpose.

VORBEMERKUNG

Der ursprüngliche Titel dieser Studie fragte: „Ist das ein Altar oder ein Bett?“ Er wurde von einem Objekt inspiriert, das ich Anfang Januar 2024 in der Porzellansammlung des Dresdner Zwingers gesehen zu haben meine. Leider hatte ich mir nichts dazu notiert. Im Online-Katalog *Royal East Asian Porcelain*¹ wurde ich nicht fündig. Womöglich handelte es sich um eine Meißner Kopie eines chinesischen Originals, die somit nicht unter den ostasiatischen Porzellanen aufgeführt wird. Womöglich trügt mich auch meine Erinnerung.

Der veränderte Titel ergab sich aufgrund eines Objekts, das im frühneuzeitlichen *Inventarium* als ‚Häuschen‘ bezeichnet wird: „Ein klein Häusgen, 6 Zoll hoch. No. 214. [...]“² Tatsächlich handelt es sich um die Darstellung eines Bettes.³ Diese, wohl auf mangelnde Sachkenntnis beruhende Zuschreibung wirft die Frage auf, auf welcher Grundlage man zur Zeit Augusts des Starken

¹ royalporcelaincollection.skd.museum/catalogue/1/content/1 [30. August 2024].

² Sargent, William R.: Figure of a bed. Inv. no. PO 4456, Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, royalporcelaincollection.skd.museum/unique/object/121235 [30. August 2024]. Da Abbildungen aller Objekte über den Katalog online einsehbar sind, werden sie an dieser Stelle nicht wiedergegeben. Es empfiehlt sich jedoch, sich diese parallel zur Lektüre anzusehen.

³ Siehe ebd., unter: Detailed Information, Comment. Dort auch mehr zu einer Meißner Nachahmung.

(1670–1733) Kategorisierungen bei ostasiatischem Porzellan vornahm. Um Zusammenhänge besser zu verstehen, werden jedoch nicht nur einzelne Objekte genauer betrachtet. Der Porzellanhandel war teil weltweiter Handelsnetze. Im Folgenden soll die lokale Auswirkung dieser globalen Kräfte am Beispiel der von August dem Starken systematisch erweiterten Porzellansammlung konkret betrachtet werden. Wie gelangte Porzellan an den Dresdner Hof und wie wurde es inventarisiert? Der Porzellanhandel war zum Teil mit weiteren Praktiken des Konsums eng verbunden, etwa mit dem Genuss von Kaffee, Tee und Schokolade aus Porzellangeschirr. Diesem sollen auch Objekte gegenübergestellt werden, die sich nicht als Gebrauchsgegenstände einordnen lassen, wie ‚Pagoden‘ (= ‚Götzen‘) und andere Figuren. Welche Rückschlüsse lassen sich bezüglich der Kriterien ziehen, mit denen Gegenstände ohne direkten Gebrauchszweck voneinander unterschieden wurden. Werden Entwicklungen der Zeit an den Objekten und ihrer Inventarisierung sichtbar?

DER PORZELLANHANDEL IM KONTEXT DES WELTHANDELS

Mit der Ausdehnung des portugiesischen und des spanischen Reiches zu Imperien gerieten auch Süd- und Ostasien in den Blick der Europäer: als potenzielle Missionsgebiete, aber auch wissenschaftlich und ökonomisch. Neben einigen Berichten infolge des ‚Mongolensturms‘⁴ hatte in einer trikontinental erfahrenen und gedachten Welt⁵ Marco Polos Text das mittelalterliche Bild von Asien maßgeblich bestimmt. Kolumbus orientierte sich bei seiner ‚Indienfahrt‘⁶ noch daran, und auch das Wort ‚Porzellan‘ ist bei Polo, zumindest was die deutsche Sprache angeht, in einer Übersetzung von 1477 das erste Mal belegt.⁷

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurden große Teile Ostasiens in den Welthandel eingebunden. Die Reiche erschlossen damit auch Möglichkeiten des Konsums, der sich im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts insbesondere vermittels

⁴ Die Mongolenheere waren im Jahre 1241 bis Liegnitz (9. April) und Muhi (11. April) gekommen, wo sie ein polnisch-deutsches Ritterheer besiegten und das ungarische Heer vernichtend geschlagen hatten. Die Europäer versetzte das in Angst und Schrecken. Um in Erfahrung zu bringen, wer die Mongolen überhaupt waren, wurden Gesandtschaften nach Ostasien geschickt. Weiterführend: Höllmann, Thomas O.: China und die Seidenstraße. Kultur und Geschichte der frühen Kaiserzeit bis zur Gegenwart. 2. Aufl. München: C. H. Beck: 2022, S. 134–136.

⁵ Siehe Kapitel I. bei Borgolte, Michael: Globalgeschichte des Mittelalters. München: Beck, 2023, S. 11–106.

⁶ Kolumbus: Der erste Brief aus der Neuen Welt. Lateinisch / Deutsch. Mit dem spanischen Text des Erstdrucks im Anhang. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Robert Wallisch. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 12f, jeweils Abschnitt 3; S. 43,3; S. 53, Anm. 8. Er erwartete, das Mongolenreich Chatay (provincia de Catayo) vorzufinden, ebd., S. 14f, Abs. 4, S. 43 sowie S. 54, Anm. 11.

⁷ Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: „Porzellan“, dwds.de/wb/Porzellan [23.06.2024].

der Niederländer und Briten enorm steigerte.⁸ Lange vor der Ankunft der Europäer hatte es lokale Händlergruppen und Handelsnetze zwischen Koreanern, Japanern, Chinesen und dem südostasiatischen Raum gegeben.⁹ Islamische Händler pflegten bereits im 12. und 13. Jahrhundert Kontakte nach Kanton und Quanzhou, und der Islam verbreitete sich im ausgehenden Mittelalter an den malaiischen Küstenorten entlang in die südostasiatische Welt. Im 16. Jahrhundert verbanden die Routennetzwerke islamischer Händler den östlichen Teil Indonesiens mit dem Persischen Golf, den Küsten Afrikas sowie mit dem Roten Meer, über die Levante und Ägypten mit Venedig und Marokko.¹⁰ Mit dem Vordringen der Portugiesen, Spanier und Niederländer in die maritimen Gebiete Ostasiens wurden die Philippinen und die Molukken bald zu Brücken für den Transpazifikhandel: Die Philippinen waren vor allem für das Seide-gegen-Silber-Geschäft (Ptak), die Molukken für den Gewürzhandel bedeutsam.¹¹ Diesen wollten die Europäer kontrollieren, was zu einem der Hauptantriebsgründe für sie wurde, nach Südostasien zu segeln.¹² Die Portugiesen bauten mithilfe bewaffneter Schiffe ein Stützpunktesystem in Asien auf (*Estado da Índia*), wodurch sie „ihr Handelsnetz überwachen und leiten konnten“.¹³ Es gelang ihnen von wenigen Orten aus (Hormuz, Goa, Cochín, Malakka und ab Mitte der 1550er-Jahre Macao) „wichtige Warenströme nach Europa umzuleiten“¹⁴ und eine Vormachtstellung durchzusetzen. Ein asiatisches Handelsmonopol konnten sie aus Mangel an Mitteln jedoch nicht aufbauen. Es gelang ihnen aber nach asiatischem Vorbild Pässe für bestimmte Häfen auszustellen (*cartazas*), woraus sie Kapital schlagen konnten. Da Pfeffer für den Handel mit China benötigt wurde, interessierten sich die Portugiesen für Bantén, einen aufsteigenden Pfefferumschlagplatz.¹⁵ Über die Portugiesen verlief zunächst auch ein Großteil des frühen Porzellanhandels. Im Jahre 1580 übernahm Philipp II. von Spanien die portugiesische Krone. Infolge der Aufstände in den spanischen Niederlanden bot

⁸ Siehe allgemein hierzu Frank Trentmann: *Herrschaft der Dinge. Die Geschichte des Konsums vom 15. Jahrhundert bis heute*. 4. Aufl. München: Pantheon, 2018, z. B. S. 163–166.

⁹ Gipouloux, François: *The Asian Mediterranean. Port Cities and Trading Networks in China, Japan and Southeast Asia, 13th–21st Century*. Cheltenham, UK / Northampton, MA, USA: Edward Elgar Publishing, 2011 (Original: *La Méditerranée asiatique. Villes portuaires et réseaux marchands en Chine, au Japon et en Asie du Sud-Est, XVIe-XXIe siècle*. Paris: CNRS-Editions, 2009), S. 61–65.

¹⁰ Siehe Ptak, Roderich: Südostasiens allmähliche Einbindung in die Weltwirtschaft. In: Dahm, Bernhard / Ptak, Roderich (Hgg.): *Südostasienhandbuch. Geschichte, Gesellschaft, Politik, Wirtschaft, Kultur*. München: C. H. Beck, 1999, S. 112–140; hier S. 123–130, zu den islamischen Händlern siehe S. 123f. und S. 126.

¹¹ Siehe Ptak, Südostasiens allmähliche Einbindung in die Weltwirtschaft, S. 123–130.

¹² Jurrien van Goor: Unter Europas Herrschaft. In: Dahm / Ptak: *Südostasienhandbuch*, S. 141–167, hier S. 142, Abb. 28.

¹³ Ebd., S. 145–149, für das Zitat siehe S. 145.

¹⁴ Ebd., S. 145. Zur Expansion der Portugiesen siehe auch François Gipouloux, *The Asian Mediterranean*, S. 113–123.

¹⁵ van Goor, *Unter Europas Herrschaft*, S. 145.

sich protestantischen Engländern und Niederländern die Gelegenheit, auf die überseeischen iberischen Herrschaftsgebiete zuzugreifen. Es gründeten sich Handelskompanien.

Die Handelskompanien

Wenige Jahre nach der Gründung der britischen *East India Company* (EIC) im Jahre 1600 riefen die Niederländer 1602 die *Vereenigde Oostindische Compagnie* (VOC) ins Leben. Mit deren Aufstieg erhielten die Portugiesen wirtschaftlich Konkurrenz, und zwar auch im Porzellanhandel. Der VOC wurden so weitreichende Machtprivilegien verliehen, dass sie auftreten konnte wie ein souveräner Staat. Es gelang ihr Malakka zu erobern und damit ihre Vormachtstellung durchzusetzen. 1663, Portugal hatte sich 1640 bereits wieder von der spanischen Krone gelöst, trafen Portugiesen und VOC ein Abkommen. Zu dieser Zeit kontrollierten die Niederländer von ihrem Hauptsitz Batavia (heute: Jakarta) einen Großteil des malaiischen Archipels und den Portugiesen verblieben nur noch wenige Stützpunkte. Die VOC konnte die mit ihnen rivalisierenden Engländer von den Gewürzinseln fernhalten, so dass diese sich für lange Zeit nicht in Südostasien ausbreiten konnten, es gelang ihnen aber erfolgreich, über Benkulen und Banten mit China in Kontakt zu treten.¹⁶

Die Führungsmacht, welche sich die VOC in Südostasien bis 1680 errungen hatte, beruhte auf dem Gewürzmonopol und dem weitläufigen niederländischen Handelsnetz, das vom Roten Meer über den Persischen Golf bis nach Japan reichte. Mithilfe des Gewürzhandels gelang es den Niederländern, Teil des innerasiatischen Handelsnetzes zu werden, wo andere europäische Mächte Gold und Silber importieren mussten.

Die VOC setzte ihren politisch-ökonomischen Aufstieg mit Zwang und großer Härte durch und nahm durch Bekehrungen zum Protestantismus und die Ausbildung von Einheimischen zu Lehrern, Beamten und Söldnern auch kulturell Einfluss. Die Muskatnussplantagen beruhten auf Sklavenarbeit. Erst Ende des 18. Jahrhunderts wurde ihr Monopol gebrochen.¹⁷ Zwar entwickelte auch August der Starke eine merkantilistische Wirtschaftspolitik und förderte die Gründung einer See- und Handelskompanie. Aber wegen des Nordischen Krieges (1700–1721) fehlte es an Geld, und seine Pläne ließen sich nicht verwirklichen.¹⁸ Ein Großteil seiner Porzellansammlung stammte aus dem Erwerb von Stücken, die über die VOC aus Asien verschifft wurden.

¹⁶ Ebd., S. 149ff. Siehe zur VOC und zur Rivalität mit der EIC auch Gipouloux, *The Asian Mediterranean*, S. 125–129.

¹⁷ van Goor, *Unter Europas Herrschaft*, S. 152.

¹⁸ Czok, Karl: August der Starke. Sein Verhältnis zum Absolutismus und zum sächsischen Adel. Berlin: Akademie-Verlag, 1991, S. 5 (= Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Band 131, Heft 3).

Export- und Auftragsporzellan aus China

Ein Teil des Porzellans, wurde in China speziell für den Export hergestellt, um die große Nachfrage in Europa zu befriedigen. Mithilfe von Zeichnungen und Modellen wurden auch Aufträge nach europäischen Vorstellungen erteilt, die in China jedoch nicht immer umgesetzt wurden. Wichtige Stätten für die Herstellung waren Dehua (德化, heute: Provinz Fujian) und Jingdezhen. Jingdezhen (景德鎮, heute: Provinz Jiangxi) wurde während der Mingdynastie innerhalb Chinas zu einer ‚Marke‘, bald exportierte man von dort aus auch nach Südostasien, Japan und Korea und passte sich dem innerasiatischen Markt an.¹⁹ Im Verlauf des Zeitraums vom 16. bis ins frühe 18. Jahrhundert wurden viele Europäer, die es sich leisten konnten, vom ‚Porzellanfieber‘ erfasst und erwarben große Mengen chinesischen Porzellans aus Jingdezhen.²⁰ Erst nachdem es dem Alchemiker Johann Böttger (1682–1719) gelungen war, selbst Porzellan herzustellen, wurde das europäische Porzellan zum Konkurrenten und die Nachfrage nach ostasiatischen Importen nahm ab.

Die Niederländer verschifften Porzellan zunächst über Batavia nach Europa, erst mit der Gründung der Siedlung Zeelandia auf Formosa (= Taiwan) konnten sie direkt mit China handeln.²¹ Während des Bürgerkriegs am Ende der Ming-Dynastie wurde Jingdezhen zerstört, zehn Jahre nach Gründung der Mandschu-Dynastie jedoch wieder aufgebaut, erneut nach Überfällen von Ming-Loyalisten, so dass es in den 1680er-Jahren seine reguläre Tätigkeit wieder aufnehmen konnte.²² Die Niederländer mussten 1662 Formosa verlassen, und der Porzellanhandel mit China kam in der Zeit des Dynastienwechsels und der Folgen nahezu zum Erliegen, so dass der Handel mit Japan eine größere Aufmerksamkeit erfuhr.²³ Nachdem der Handel mit China ab 1683 wieder aufgenommen wurde, wendete sich die VOC wieder diesem Handelspartner zu und der Handel mit Japan wurde wieder eingestellt.²⁴

¹⁹ Gillette, Maris Boyd: *China's Porcelain Capital. The Rise, Fall and Reinvention of Ceramics in Jingdezhen*. London/New York: Bloomsbury Publishing, 2016, S. 21f.

²⁰ Gillette, *China's Porcelain Capital*, S. 22.

²¹ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung / Simonis, Ruth Sonja: *Microstructures of global trade. Porcelain acquisitions through private networks for Augustus the Strong*. Heidelberg, Universitätsbibliothek: arthistoricum.net, DOI: [10.11588/arthistoricum.499](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.499), S. 24.

²² Gillette, *China's Porcelain Capital*, S. 23.

²³ Simonis, *Microstructures of global trade*, S. 24.

²⁴ Ebd., S. 25.

PORZELLAN AM DRESDNER HOF: ERWERB UND VERWENDUNG,
DAS JAPANISCHE PALAIS

Die Erwerbungen Augusts des Starken hatten den im Verlauf des 17. Jahrhunderts etablierten Welthandel als Voraussetzung, stand aber auch im Kontext der China- und Japanmode.²⁵ August der Starke erwarb ab ca. 1715 systematisch Porzellan über Mittelsmänner und -frauen, die aufgrund der in Teilen erhaltenen Korrespondenz auch namentlich bekannt sind.²⁶ Eine wichtige Rolle spielten die Leipziger Messe sowie die Niederlande, wo die Importe mit Schiffen der VOC ankamen. Informieren konnte man sich über Auktionen und andere Erwerbsquellen wie Haushaltsauflösungen in Zeitungen oder Katalogen.²⁷ Porzellan kam jedoch auch als Teil diplomatischer Geschenke an den Dresdner Hof, und auch der Kurfürst-König erkannte den Wert solcher Geschenke wie dem ostasiatischen und Meissener Porzellan für die Diplomatie. Das Schenken konnte einerseits Ausdruck persönlicher Freundschaft sein, diente aber vor allem auch politischen Zielen: als Gegenleistung für Allianzen, Bündnisse, Beistand.²⁸

Der Porzellanerwerb war oft zeitaufwendig, kostspielig, und die Importe waren so begehrt, dass Käufer untereinander um die Stücke konkurrierten.²⁹ Die Ware war wahrscheinlich nicht ausschließlich neu und direkt aus Asien importiert worden, ein Teil könnte gebraucht von niederländischen Sammlern gekauft worden sein. Porzellan als exotisches Luxusgut diente, wie auch sonst fürstliche Prachtentfaltung, der Zurschaustellung von Reichtum und Einfluss, aber auch der Kenntnis von Herrschern über fremde Länder und ihre Produkte. Gebrauchsgegenstände wie Kaffee-, Tee und Schokoladentassen (siehe unten) wurden somit nicht unbedingt verwendet, sondern oft nur ausgestellt. Beschreibungen von Festessen legen jedoch nahe, dass zumindest ein Teil des Geschirrs für den Genuss dieser Getränke benutzt wurde.³⁰ Die Entdeckung

²⁵ Pietsch, Ulrich / Ströber, Eva: China- und Japanmode in Sachsen unter August dem Starken. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Pietsch, Ulrich / Bischoff, Cordula (Hgg.): Japanisches Palais zu Dresden. Die Königliche Porzellansammlung Augusts des Starken. München: Hirmer, S. 9–19.

²⁶ Simonis, Microstructures of global trade, siehe die Kapitel 5, 7 und 8.

²⁷ Simonis, Ruth Sonja, How to Furnish a Palace. Porcelain Acquisitions in the Netherlands for Augustus the Strong, 1716–1718. In: Journal for Art Market Studies 3 (2018), S. 1–15, DOI:10.23690/jams.v2i3.52, S. 5–13; Simonis, Microstructures of global trade, S. 26f, zu Leipzig S. 42.

²⁸ Pietsch, Ulrich: Porzellangeschenke in augusteischer Zeit, 1697–1763. In: Pietsch / Bischoff: Japanisches Palais, S. 43–55, hier S. 43. Siehe zum Geschenk von Ferdinando de' Medici an den Dresdner Hof (1590) Ströber, Eva: Chinesisches Porzellan in der Dresdner Kunstkammer. In: Pietsch / Bischoff: Japanisches Palais, S. 21–30, hier S. 21–27.

²⁹ Simonis, How to Furnish a Palace, S. 13.

³⁰ Detaillierte Erkenntnisse liegen nicht vor, zum Übrigen siehe Ströber, Eva: Ostasiatisches Porzellan in der Dresdner Hof-Conditorey. In: Pietsch / Bischoff: Japanisches Palais, 252–255, hier S. 254f; Ströber, Eva: Zur Verwendung ostasiatischer Porzellane am Hof Augusts des

eines qualitativ hochwertigen Porzellans, das nun in Meißen (ab 1709) hergestellt werden konnte, bedurfte auch der Vorbilder aus Asien zur Imitation und Inspiration.³¹

August der Starke hatte das 1715 erbaute Holländische Palais (später: Japanisches Palais) im Jahre 1717 von seinem Minister Generalfeldmarschall Jacob Heinrich von Flemming (1667–1728) erworben, um seine Vision eines „Porzellanschlosses“ umzusetzen.³²

Porzellan aus Ostasien zu sammeln war an den europäischen Königshöfen durch die aufgekommene China- und Japanmode nichts Ungewöhnliches, August der Starke hob sich jedoch von anderen Fürsten dadurch ab, dass er nicht nur eine Kammer, sondern ein ganzes Palais, 18 Räume, mit den größten, exklusivsten und seltensten Porzellanen aus Ostasien³³ sowie mit Stücken aus Meißen ausstatten wollte. Auch das Interieur war in asiatischem Stil gehalten, darunter Tapeten, Teppiche, Kunstgegenstände.³⁴ Zur Einrichtung der Räume geben die unten aufgeführten Kataloge genauer Auskunft.

DIE FRÜHNEUZEITLICHEN KATALOGE DER PORZELLANSAMMLUNG IN DRESDEN

Zwei Kataloge führen das Inventar des Japanischen Palais' auf. Der frühere, das einbändige, 884 Seiten umfassende *INVENTARJUM über das Palais in Alt-Dressden* wurde im Jahr 1721 begonnen und mindestens bis ins Jahr 1727 von mindestens fünf verschiedenen Schreibern geführt. Martin Teuffert (1684–1760), von 1717 bis 1760 Bettmeister und Kastellan des Japanischen Palais, war bis ins Jahr 1759 für den Katalog verantwortlich. Dieser erweist sich als unvollständig, über 100 Seiten müssen verloren gegangen sein. Ob der Katalog Ende der 1750er-Jahre noch vollständig war, ist nicht bekannt. Damals wurden ein Großteil des Porzellans, des Mobiliars und weitere Gegenstände in den königlichen Palast verbracht.³⁵

Starken. In: Pietsch / Bischoff: Japanisches Palais, S. 256–261, hier S. 257. Porzellane wurden auch umfunktioniert (S. 258, 261) und fanden sonst vor allem Verwendung beim Dessertgang (S. 259), beim Hauptgang wurde europäisches Tafelgeschirr verwendet, das der Tafelkultur besser entsprach. Chinesisches und japanisches Porzellan wurde vor allem bei Festen repräsentativ genutzt (S. 261).

³¹ Simonis, *Microstructures of global trade*, S. 69f.

³² Simonis, *How to Furnish a Palace*, S. 1f. Seine Sammlung umfasste im Jahre 1727 über 25.000 Asiatica, von denen 8.000 erhalten sind, siehe ebd., S. 2. Siehe auch: Pietsch, Ulrich / Bischoff, Cordula (Hgg.): *Japanisches Palais*.

³³ Simonis, *Microstructures of global trade*, S. 66. Neben Größe und Exklusivität waren auch alte Objekte begehrt, ebd., S. 71f.

³⁴ Simonis, *How to Furnish a Palace*, S. 3.

³⁵ Randhahn, Karolin / Simonis, Ruth Sonja: *Historical Palace Inventory 1721. A Guideline*. In: *Historical Palace Inventory 1721*, hg. von Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Ruth Sonja

Nach dem Tode Augusts des Starken, zur Regierungszeit August III. (1733–1763, geboren 1696), machten Neuzugänge sowie Verluste während des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) eine Generalrevision und Neuinventarisierung der Bestände notwendig. Bereits 1770 wurde ein solcher Katalog erstellt. Der aus dem Jahre 1779 ist jedoch vollständiger, weshalb dieser veröffentlicht wurde. Dieses 5 Bände umfassende *Inventarium*³⁶ stand unter der Aufsicht von Bettmeister Joseph Lechner (1727–1808) und Hausmarschallamtssekretär Johann Georg Anger (Lebensdaten unbekannt). Von jedem Band gibt es zwei Fassungen.³⁷ Der Aufbau der Kataloge orientiert sich an dem von 1721. Der vierte Band inventarisiert chinesisches Porzellan.³⁸

Für die vorliegende Untersuchung werden somit der Teil des früheren, im Jahre 1721 begonnenen Inventariums genauer in den Blick genommen, der das chinesische Porzellan aufführt, sowie der vierte Band des späteren *Inventariums* aus dem Jahre 1779.

Das INVENTARIUM über das Palais in Alt-Dresden (ab 1721)

Das Inventarium gliedert sich in eine Titelseite, ein „Register über die in diesem Inventario befindlichen No. und Capitel.“ (pag. 1–5 / S. 2–4), eine Beschreibung über das „Holländische PALAIS zu Alt-Dresden“ mit seinen Räumlichkeiten (pag. 11–50 / S. 5–21), schließlich das eigentliche Inventarium (ab pag. 55 / S. 22).³⁹

Aus dem Register ließe sich schließen, dass die Herkunft eines der maßgeblichen Ordnungskriterien war, da japanisches von chinesischem Porzellan getrennt eingeordnet und deshalb auch unterschiedlich markiert wurde: „N. 1. Japanisch Porcellain. Dieses Porcellain ist durchgehends mit dem Signo [Kreuz] bezeichnet worden, damit man es bey Ansicht alsbald von dem chi-

Simonis / Cora Würmell / Karolin Randhahn: The Royal Dresden Porcelain Collection, DOI:10.58749/skd.ps.2024.rpc.c2.a12030 [2.5.2024]; Schwarm, Elisabeth: *Das INVENTARIUM über das Palais zu Alt-Dresden. Anno. 1721* und die Bestandsaufnahme der Porzellane und Kunstwerke im Holländischen Palais. In: Pietsch / Bischoff, Japanisches Palais zu Dresden, S. 102–111.

³⁶ Inventarium vom chur. fürstl. sächsischen Japanischen Palais zu Neustadt bey Dresden, und zwar über die Bettmeisterey und andern dergleichen Vorrath.

³⁷ Randhahn, Karolin / Simonis, Ruth Sonja: Historical Palace Inventory 1779. A Guideline. Hrsg. von Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Ruth Sonja Simonis / Cora Würmell / Karolin Randhahn: The Royal Dresden Porcelain Collection, doi.org/10.58749/skd.ps.2024.rpc.c3.a13030 [2. Mai 2024].

³⁸ Inventarium vom chur. fürstl. sächsischen Japanischen Palais zu Neustadt bey Dresden, und zwar über das Chinesische Porcellain, Vol. 4.

³⁹ Zu den Seitenangaben siehe INVENTARIUM über das Holländische PALAIS zu Alt-Dresden. Anno 1721, DOI: 10.58749/skd.ps.2024.rpc.c2.in0001t, S. 22, Anm. 4. Seitenzahlen mit der Angabe ‚pag.‘ beziehen sich auf die handschriftliche / digitalisierte Fassung, die Angabe ‚S.‘ bezieht sich auf die transkribierte Fassung.

nesischen und andern, so auch gewieße Signa haben, distinguiiren könne.“⁴⁰ Dies ist jedoch irreführend, da ‚japanisch‘ und ‚chinesisch‘ nicht als ausschließliche Herkunftsbezeichnung diente, es wurde vielmehr nach Aussehen und Farbgebung kategorisiert. Die Farbgebung der Porzellangegegenstände war auch deshalb relevant, weil sie zur übrigen Einrichtung des Palais‘ passen sollte.⁴¹ Ihre dekorative Funktion wird damit deutlich. Das chinesische Porzellan wurde darüber hinaus farblich weiter unterschieden (weiß, grün, rot). Konsumgewohnheiten (Kaffee, Tee, Schokolade) europäischer Eliten, und somit die Funktion von Objekten, dienten ebenfalls zur Klassifizierung.⁴²

***Das Inventarium vom chur. fürstl. sächsischen Japanischen Palais
zu Neustadt bey Dresden, und zwar über
Das Chinesische Porcellain, Vol. IV. (1779)***

Aus einer Notiz auf dem dritten Blatt geht hervor, dass Kurfürst Friedrich August III. von Sachsen (1750–1827; 1763/68)⁴³, den sächsischen Hausmarschall Peter August von Schönberg (1732–1791) mit einer Inventur der „in dem Chur Fürstlichen Japanischen Palais befindliche gesammte Mobilien und Effecten, wie solche Nahmen haben“⁴⁴ beauftragte. Die Aufgabe wurde an den Hausmarschallamtssekretär Johann Georg Anger (Lebensdaten unbekannt) delegiert, der sie unter Beisein des Bettmeisters Joseph Lechner (s. o.) durchführte.⁴⁵ Es wurde in zweifacher Ausfertigung am 30. August 1779 abgeschlossen. Claudius Anton Schulz (1765/66–1833), der Inspektor im Japanischen Palais, bezeugt im Jahre 1808, dass man es ihm übergeben habe, ohne jedes Einzelstück erneut überprüft zu haben. Das *Inventarium* war somit zu Beginn des 19. Jahrhunderts weiter in Gebrauch.

Eine Gegenüberstellung der beiden Inventarien zeigt, dass bisherige Klassifizierungen weitgehend übernommen wurden (*Tabelle 1*):

⁴⁰ Inventarium 1721, pag. 55 / S. 22.

⁴¹ Simonis, *Microstructures of global trade*, S. 58f, S. 66.

⁴² Siehe hierzu ausführlicher unten.

⁴³ Später König Friedrich August I. von Sachsen (1806).

⁴⁴ Inventarium 1779, Bd. 4, fol. 3r.

⁴⁵ Ebd., fol. 3r-3v.

Tabelle 1

1721	1779
N. 3. Weiß chinesisch Porcelain. [Dreieck]. Cap. 1. An Aufsätzen, Figuren und allerhand Docken. pag. 213 Cap. 2. An SchaaLEN, Butter- und andern Büchsen, Saltz Fäßgen, Bouteillen und Löffeln. pag. 225 Cap. 3. An Thee Zeug und Zugehörigen. pag. 232	Grün chinesisch Porcellain a) Aufsätze, Figuren und Docken. b) Olien-Töpfe und Thée Zeug. c) Tisch-Services und Zugehörungen
N. 4. Grün chinesisch Porcelain. [Römische Eins]. Cap. 1. An Aufsätzen, Figuren und Docken. pag. 257 Cap. 2. An Olie Töpfen und Thee Zeug nebst Zugehörigen. pag. 287 Cap. 3. An Tisch Service und Zugehörigen. pag. 300	Weiß chinesisch Porcellain. a) Aufsätze, Figuren und allerhand Docken. b) SchaaLEN, Butter- und andere Büchsen, Salz-Fäßgen, Bouteillen und Löffel. c) Thée-Potgen, Milch Kannen, Spühl-Näpfe und Coffée-SchaaLEN.
N. 5. Roth chinesisch Porcelain. [Pfeil]. Cap. 1. An Aufsätzen. pag. 317 Cap. 2. An Bouteillen, Olien Töpfen und Tabacks Büchsen. pag. 324 Cap. 3. An Tisch Service, Thee Zeug und zugehörigen Dingen. pag. 328	c) Roth chinesisch Porcellain. a) Aufsätze. b) Bouteillen, Olien Töpfe und Tabacks Büchsen. c) Tisch Services, Thée Zeug und dergleichen.

Zwar wurde die Reihenfolge verändert, doch die Grobeinteilung der beiden Inventarien stimmt in Bezug auf das chinesische Porzellan überein: Es wird in einer ersten Hierarchie nach Farben sortiert, in einer zweiten nach Gegenstandstyp, hauptsächlich werden Aufsätze, Figuren und „Docken“ (= „Puppen“)⁴⁶ zusammengefasst sowie auf der anderen Seite Gebrauchsgegenstände.

Objektkategorien

Kaffee-, Tee- und Schokoladenservice

Bei den Gebrauchsgegenständen handelte es sich vor allem um Geschirr wie Tee- oder Kaffee- oder auch Schokoladenservice. An dieser Stelle folgt ein Beispiel, wie diese aufgeführt werden:

⁴⁶ W. Grimm: „DOCKE, f.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=D02799 [1. Juli 2024]; Anfang des Artikels: Bd. 2, Sp. 1208, Z. 31. Originalausgabe: II. Band, Lfg 6. doch — druck. Erscheinungsjahr: 1858.

Zwey Garnituren gemahltes Thée Zeug, zu ieder gehöret:
Ein Spühl Napf,
Ein Zucker Dose,
Ein Milch Känngen,
Ein Thée Pot,
Ein Confect Schäalgen,
Zwölf Paar Thée Schäalgen, davon 3 Copgen zerbrochen, und
Sechs Chocolate Becher mit Henckeln, alles differenter GröÙe.
No. 158. NB. Ein Milch Känngen fehlt.⁴⁷

Die Gegenstände sind, wie bereits erwähnt, an den europäischen Konsumgewohnheiten der Eliten orientiert: Tee, Kaffee und Kakao waren zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch Luxusgüter und die Benennung der Objekte muss in diesem Kontexte gesehen werden. Kaffee-, Tee- und Schokoladentassen waren also im Gegensatz zu heute keine Alltagsgegenstände.⁴⁸ Dennoch gilt zu beachten, dass die Gewohnheiten sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts stark wandelten, und der Konsum von Kaffee und Tee, weniger von Schokolade, begann sich zu verallgemeinern, und damit auch das zugehörige (Porzellan-)Geschirr.⁴⁹ Während der Kaffee- und Teekonsum Ende des 17. Jahrhunderts auf höfische Kreise und gehobene Schichten beschränkt blieb, war er bis Mitte des 18. Jahrhunderts im Bürgertum und spätestens zur Jahrhundertwende allgemein verbreitet.⁵⁰ Um 1780 gab es in Sachsen Bergbauern, die Kaffee tranken:

So blühend die Handlung und Industrie in diesem Lande [Sachsen] ist, so elend ist im ganzen der Zustand der Bauern. [...]. Man sieht auch in ihrer ganzen Wirtschaft, daß es sehr knapp bei ihnen zugeht. Ein großer Teil derselben lebt fast bloß von Erdäpfeln, Hülsenfrüchten und Rüben, und sehr selten erblickt man auf ihrem Tisch Fleisch. Unbegreiflich ist ihre Verschwendung im Kaffee, der die einzige Nahrung von vielen zu sein scheint und dessen unmäßiger Gebrauch mit der durchaus herrschenden Karglichkeit sehr kontrastiert. Sie trinken ihn nicht schalen-, sondern kannenweise, aber freilich so dünne, daß er kaum die Farbe von den Bohnen hat.⁵¹

Die Entwicklung in Dresden entspricht der vieler anderer deutscher Länder. Dennoch war der Kaffeekonsum in Bezug auf seinen gesundheitlichen Nutzen und den mit ihm verbundenen moralischen Vorstellungen nicht unumstritten.

⁴⁷ Inventarium 1779, Bd. 4, fol. 37r / S. 36.

⁴⁸ Ströber, Zur Verwendung ostasiatischer Porzellane, S. 256f.

⁴⁹ Siehe zu dieser Entwicklung Trentmann, Herrschaft der Dinge, S. 86–89.

⁵⁰ Hochmuth, Christian: Globale Güter – lokale Aneignung. Kaffee, Tee, Schokolade und Tabak im frühneuzeitlichen Dresden. Konstanz, 2008, S. 126–131.

⁵¹ Riesbeck, Johann Kaspar: Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris. Übersetzt von K. R. o. O., 1784, projekt-gutenberg.org/riesbeck/briefe/r_302.html; archive.org/details/briefeeinesreise00riesuoft/page/n7/mode/1up [16. Juli 2024].

ten.⁵² Dies zeigt sich auch in mehreren ‚Kaffeeekantaten‘, deren bekannteste, diejenige Johann Sebastian Bachs, den Konflikt eines Vaters mit seiner kaffeessüchtigen Tochter, der ihr den Kaffeekonsum verbieten will, auf humorvolle Weise musikalisch verarbeitet.⁵³

Die Oberschicht konnte sich jedoch weiterhin mit besonders exquisiten Waren vom Rest der Bevölkerung abgrenzen. Etwa auch mit Schokolade, die außerhalb der Höfe und der Oberschicht kaum konsumiert wurde, sie hatte sich erst Mitte des 19. Jahrhunderts in alle Schichten verbreitet.⁵⁴ Im Allgemeinen eiferten die mittleren Stände nicht der Prachtentfaltung des Adels nach: Die Imitation eines unerschwinglichen Lebensstils hätte keineswegs zu höherem Ansehen geführt, sondern hätte vielmehr seine Wirkung verfehlt.⁵⁵

Figürliche Darstellungen: „Docken“ und „Pagoden“

Während Porzellangeschirr, das selbst zwar auch der Zurschaustellung diene, in eine Konsumpraxis eingebunden wurde, die mit der Ausbildung eines neuen Geschmacks für exotische Getränke einherging,⁵⁶ verhielt es sich bei figürlichen Darstellungen anders: Sie hatten keinen Gebrauchszweck. Unter „Docken“ verstand man ‚Puppen‘ (Siehe Anmerkung 46). Diese konnten aus sehr verschiedenem Material sein, auch aus Porzellan. Von diesen unterschied man „Pagoden“, ‚Götzenfiguren‘, die man in einen heidnischen Kontext stellte: „PAGODE, f. m. das franz. pagode (aus sanskrit. bhagavati), indischer, chinesischer götzentempel, das darin verehrte götzenbild, sodann eine einem solchen bilde ähnliche figur, besonders mit wackelndem kopfe [...]“.⁵⁷ Bei dem Wort handelt es sich um einen Internationalismus, der sich sowohl im Grimm’schen Wörterbuch findet als auch in der *Encyclopédie*: „On appelle aussi pagode l’idole qui est adoré dans le temple élevé à son honneur, & dans ce sens le mot pagode est féminin.“⁵⁸

⁵² Hochmuth, Globale Güter, S. 55–65. Die Einordnung der neuen überseeischen Waren erfolgte nach humoralpathologischen Kategorien, d. h. nach der tradierten wissenschaftlichen Taxonomie, ebd., S. 59.

⁵³ Der Text der Kaffee-Kantate mit dem Titel „Schweigt stille“ stammt von Picander (= Christian Friedrich Henrici). Weiteres zum Thema findet sich bei Hans-Joachim Schulze: Ey! wie schmeckt der Coffee süße. Johann Sebastian Bachs Kaffee-Kantate in ihrer Zeit. Leipzig: Verlag für die Frau, 1985. Zu weiteren Libretti ab 1703 (das von Picander erschien 1732) siehe S. 29–38.

⁵⁴ Hochmuth, Globale Güter, S. 130.

⁵⁵ Trentmann, Herrschaft der Dinge, S. 149f.

⁵⁶ Ebd., S. 15.

⁵⁷ „PAGODE, f. m.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=P00169 [1. Juli 2024].

⁵⁸ Encyclopédie, vol. XI (1765), p. 746a.

Daoistische Figuren und Motive

Eindeutig als solche wurde eine 18-armige Figur aus weiß glasiertem Dehua-Porzellan⁵⁹ (德化陶瓷) erkannt: „Ao. 1727 d. 24. April haben Ihro Majt. aus Warschau⁶⁰ anhero geben laßen: No. 81. 2 Stk. ind. Pagoden, iede mit 18 Armen, davon einige schadhafft seyn, an einem aber der eine abgebrochen ist und fehlet, 10 Z. hoch.“⁶¹ Weiteres wurde zur Figur nicht notiert. Die heutigen Detailinformationen des Katalogs geben an, es handle sich bei den beiden Objekten um Darstellungen von Doumu (斗母) bzw. Doulao (斗姥), eine daostische Gottheit, Mutter einer sieben Sterne enthaltenden (chinesischen) Konstellation.⁶² Eine weitere, weniger auffällige Figur wird ebenfalls als „Pagode“ bezeichnet: „N. 24. 2 Stk. auf Hügeln sizende Pagoden mit langen Bärten, zur Seite stehet ein Kind, 7¼ Z. hoch und 5 Z. breit.“ (1721); „Zwey auf Hügeln sizende Pagoden mit langen Bärten, zur Seiten ein Kind, 7¼ Z. hoch, 5 Z. breit. No. 24.“ (1779).⁶³ Die Figur stellt einen älteren bärtigen Mann dar, der mit einem locker anliegenden, ein wenig an eine Toga erinnernden Gewand bekleidet ist, das Brust und Bauch frei lässt. Er reinigt ein Ohr mit einem dünnen Stäbchen. Er ist gegen einen Baumstamm gelehnt, auf dem ein Vogel sitzt. Ein kleiner Junge steht zu seiner linken. Es handelt sich bei dem Mann um einen Unsterblichen (*xiānrén tāoěr* 仙人掏耳).⁶⁴ Es ist interessant zu sehen, dass man diese Figur als ‚Pagoden‘ einordnet, während eine genauso unauffällige *Guanyin*-Figur den ‚Docken‘ zugeordnet (siehe unten) wurde.

Motive auf Objekten werden nicht unbedingt aufgeführt. Die Schüssel mit der Inventarnummer PO 1242 aus Jingdezhen beispielsweise enthält eine Darstellung des Laozi, auf einem Ochsen reitend, durch Bertholt Brechts Gedicht *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laoise in die Emigration* (1938) aus den *Svendborger Gedichten* auch Lesern deutscher Literatur weithin bekannt. Das Motiv interessiert jedoch nicht, es

⁵⁹ Dehua steht seit 2021 auf der Liste des UNESCO Weltkulturebes, siehe: whc.unesco.org/en/list/1561 [1. Juli 2024].

⁶⁰ August der Starke war zu diesem Zeitpunkt (wieder) König von Polen.

⁶¹ Siehe PO 3243 und PO 8544, beide wurden unter der Nr. 81 eingeordnet, Ching-Ling Wang: Figure of Doumu. Inv. no. PO 3243, Porzellansammlung, royalporcelaincollection.skd.museum/unique/object/121769 [1. Juli 2024]; Ching-Ling Wang: Figure of Doumu. Inv. no. PO 8544, Porzellansammlung, royalporcelaincollection.skd.museum/unique/object/133208 [1. Juli 2024].

⁶² Ebd. Vielhändige ‚Götzen‘ waren zur Zeit bekannt: „Wir sahen auch allhier in dieser Stadt in einem Götzen-Tempel eine Göttin die 700. Hände hatte / und über 8 Klafftern hoch aus einem Steine ausgehauen war.“ Siehe Brand, Adam: Adam Brands, Seiner Königl. Majestät in Preussen Commercen-Rahts Neu vermehrte Beschreibung Seiner grossen Chinesischen Reise, Welche er Anno 1692. In der Suite des Herrn Eberhard Isbrands, Ihro Czaarischen Majestät Abgesandten in China ... vollbracht. Berlin, 1712, S. 167.

⁶³ Ching-Ling Wang: Figure of an Immortal. Inv. no. PO 3258, Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. royalporcelaincollection.skd.museum/unique/object/121718 [1. Juli 2024].

⁶⁴ Ebd.

heißt nur: „N. 104. 2 do., 2¾ Z. tief und 15 Z. indiam.“ [„N. 101. Eine runde Schüssel, 2 Z. tief, 15¼ Z. indiam.“].⁶⁵

Buddhistische Figuren

Nicht selten blieben religiöse Darstellungen unerkant oder wurden zumindest nicht erwähnt. Dies ist der Fall bei einer Guanyin-Figur (觀音), wiederum aus weißem Dehua-Porzellan.

N. 22. 2 Stk. sizende Weibs Persohnen mit Fontangen, so in den Armen ein nackend Kind halten und zu beyden seiten ein Kind stehen haben, 10½ Z. hoch, 4¾ Z. breit. [1721]

Zwey sizende Weibs Personen mit Fantangen, in den Armen ein nackendes Kind haltend, auch eins zu beyden Seiten, 10½ Zoll hoch, 4¾ Z. breit. No. 22. [1779]⁶⁶

Die Figur mit der Inventarnummer PO 8550 sitzt auf einer halbkreisförmigen hohlen Felsbasis. Sie hält mit ihrer rechten Hand ein Kind, das auf ihrem Schoß sitzt. Auch zu ihrer Rechten und Linken befinden sich stehend zwei wie Kinder erscheinende Figuren. Es handelt sich um Longnü (龍女), das sich mit ‚Drachenmädchen‘ übersetzen lässt, und Sancai (善財, Sudhanakumāra), zwischen ihnen befindet sich ein Drache, der im *Inventarium* nicht erwähnt wird. Der *Encyclopédie* war der Bodhisattva Guanyin bereits bekannt:

KOUAN-IN , s. f. (Hist. de la Chine.) c’est dans la langue chinoise le nom de la divinité tutélaire des femmes. Les Chinois font quantité de figures de cette divinité sur leur porcelaine blanche, qu’ils débitent à merveille. La figure représente une femme tenant un enfant dans ses bras. Les femmes stériles vénèrent extrêmement cette image, persuadées que la divinité qu’elle représente a le pouvoir de les rendre fécondes. Quelques Européens ont imaginé que, c’étoit la vierge Marie, tenant notre Sauveur dans ses bras ; mais cette idée est d’autant plus chimérique, que les Chinois adoroient cette figure long-tems avant la naissance de J. C. La statue, qui en est l’original, représente une belle femme dans le goût chinois ; on a fait, d’après cet original, plusieurs copies de la divinité Kouan-in en terre de porcelaine. Elles diffèrent de toutes les statues antiques de Diane ou de Venus, en ces deux grands points, qu’elles sont très-modestes & d’une exécution très-médiocre. (D. J.)⁶⁷

⁶⁵ „Dish. Inv. no. PO 1242.“ The Royal Dresden Porcelain Collection. Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. royalporcelaincollection.skd.museum/unique/object/131384 [1. Juli 2024].

⁶⁶ Ching-Ling Wang: Figure of Guanyin. Inv. no. PO 8550, Porzellansammlung, royalporcelain-collection.skd.museum/unique/object/132350 [1. Juli 2024]. Insgesamt führt der Katalog 51 Objekte auf, in deren Beschreibung das Stichwort Guanyin auftaucht, es handelt sich jedoch in einigen Fällen auch um Objekte, die diesem Bodhisattva ähnlich sehen und von diesem abgegrenzt werden.

⁶⁷ de Jaucourt: Kouan-in. In: *Encyclopédie*, IX (1765), p. 137a–b.

Diesem Artikel lässt sich entnehmen, dass viele solcher Figuren in weißem Porzellan hergestellt wurden. Auch dass sie ein Kind in den Armen hält, gehört zur Ikonographie. Anders als die Darstellung des Unsterblichen (siehe oben) wird sie jedoch nicht als „Pagode“ bezeichnet, sondern unter der Kategorie „Aufsätze, Figuren und allerhand Docken“ eingeordnet.⁶⁸ Gleiches gilt jedoch für den nächsten Eintrag auf derselben Seite des Inventariums, es handelt sich um zwei Figuren, die einen stehenden „lachenden Buddha“ darstellen. Es wird die Besonderheit erwähnt, dass sie lange Ohrläppchen haben, ein typisches Merkmal in der buddhistischen Ikonographie. Es bleibt aber unklar, weshalb die Figuren als „Pagoden“ eingeordnet werden: „N. 23. 2 kleinere stehende Bagoden mit langen Ohren, 9 Z. hoch, 4 Z. breit. [1721]“/ „Zwey stehende Pagoden mit langen Ohren, 9 Z. hoch, 4 Z. breit. No. 23. [1779]“⁶⁹

Es lässt sich für die erwähnten Porzellanfiguren also nur feststellen, dass religiöse Bezüge zum Daoismus oder Buddhismus undifferenziert blieben. Ob die Zuordnung als ‚Götzenfiguren‘ oder ‚Puppen‘ aufgrund von Kenntnissen geschah, lässt sich kaum mit Gewissheit beantworten. Zwar befanden sich nahezu alle zeitgenössischen Reiseberichte zu China und Japan in der Königlichen Bibliothek zu Dresden, und sie waren auch zu Lebzeiten Augusts des Starken erworben worden. Ob er aber jemals darin gelesen hat, ist nicht bekannt.⁷⁰ In den Inventarien findet das in den Büchern vorhandene Wissen kaum einen sichtbaren Niederschlag. Da im späteren Inventarium ähnlich verfahren wurde wie im älteren, wird in Bezug auf die Figuren ein eventueller Wissenszuwachs, soweit sich das ablesen lässt, nicht vermerkt. Im Vordergrund standen in Bezug auf Ostasien die „symbolische Darstellung absolutistischer Herrschaft“ und „die Faszination für die Schönheit und Pracht orientalischer Luxusgüter wie Porzellan, Lack und Seide.“⁷¹ Es fehlte somit nicht allein an Hintergrundwissen, um die Motive und Figuren zu deuten. In mehreren Fällen wurden sie erst gar nicht genau beschrieben. Ein besonderes Interesse an der chinesischen Kultur, ein Bemühen um Verständnis lässt sich in den Katalogen nicht erkennen. Andererseits hat sich August der Starke mithilfe der Fachliteratur seiner Zeit umfassende Kenntnisse zum Thema Porzellan angeeignet. Es wäre interessant, auf der Basis dieser und weiterer Literatur in Hinblick auf die Fragestellung wenigstens annähernd zu klären, welches Wissen über China am Dresdner Hof gespeichert war und welches zirkulierte, um genauer zu bestimmen, welche Bedeutung den fernöstlichen Objekten beigemessen wurde.

⁶⁸ Inventarium 1779, fol. 63v / S. 58.

⁶⁹ Ching-Ling Wang: Figure of Budai. Inv. no. PO 8565, Porzellansammlung, royalporcelaincollection.skd.museum/unique/object/133224 [13. August 2024].

⁷⁰ Pietsch / Ströber, China- und Japanmode, S. 11.

⁷¹ Ebd., S. 11.

FAMILIENUNTERNEHMEN IN DER LITERATUR UND IN DEN FILMEN

—◀—▶—
BALÁZS ARATÓ

This study examines the complex relationships and conflicts inherent in family businesses, drawing connections between real-life legal challenges and their depiction in literature and film. Family businesses, which constitute the backbone of economies worldwide, including in Hungary, face unique challenges due to the close intertwining of family and business interests. This paper explores the specific conflicts that emerge from these intertwined relationships, such as succession disputes, generational tensions, and the impact of personal life on business reputation. By analyzing both classical and contemporary literary works, as well as films, the study identifies recurring themes and moral lessons that resonate with the real-world dynamics of family enterprises. These cultural representations offer a broader understanding of the ethical and moral dilemmas that influence the sustainability and success of family businesses. The interdisciplinary nature of this study bridges the gap between legal discourse and cultural analysis, providing insights into the unique challenges faced by family-run enterprises.

EINFÜHRUNG

Das Recht, als ein Gebiet der Geisteswissenschaften befasst sich mit dem Menschen und den Regeln, die unser Leben bestimmen.

Obwohl die in den Gesetzen verwendeten Rechtsbegriffe für den äußeren Betrachter oft steif und entfremdet vorkommen, besteht kein Zweifel, dass der Gesetzgeber danach trachtet, für menschliche Lebenssituationen unter Ausgleichung verschiedener Interessen Normen zu setzen. Im bürgerlichen Recht wird es nicht zuletzt dadurch bewiesen, dass einer der Hauptparagraphen des ungarischen Bürgerlichen Gesetzbuches (Ptk.) folgendermaßen lautet: „Der Mensch als Rechtssubjekt“. Erfahrungsgemäß schrecken Nicht-Juristen vor dieser Formulierung zurück, weil sie ihnen den Eindruck vermittelt, als sei der Mensch zu einem zankenden und hadernden Wesen herabgesetzt, obwohl eher das Gegenteil der Fall ist. Der betreffende Abschnitt des Bürgerlichen Gesetzbuches deklariert gerade die grundlegenden bürgerlichen Rechte, die dem Menschen zukommen, solche also, wie zum Beispiel das Recht auf einen guten

Ruf, zur Ehre, zum Bildnis, oder dass der Mensch im Allgemeinen Rechte und Pflichten erwerben kann. Uns Juristen fällt daher die Aufgabe anheim, Nicht-Juristen zu zeigen, dass das Recht für und nicht gegen uns Menschen ist, und wir dürfen nicht zulassen, dass das Recht sich gerade von denen entfernt, derentwegen es geboren wurde. Eines meiner Forschungsgebiete bilden die Familienunternehmen, die als eine wahre Fundgrube von menschlichen Situationen und Konflikten betrachtet werden können. Während der Forschung denke ich oft daran, dass die Entscheidungssituationen, die sich hinter den von mir kennengelernten Lebenslagen und rechtlichen Problemen verbergen, in einen literarischen Mantel gewickelt auch für andere, für Nicht-Juristen lehrreich sein könnten. Dies würde für Außenstehende eine günstige Gelegenheit bieten, über Situationen von moralischer Bedeutung, die auch in ihrem Leben sehr wohl vorkommen können, tiefgründig nachzudenken. Genau aus diesem Grund begann ich, gezielt nach literarischen Werken und Filmen zu suchen, die die Geschichte einer Familie oder eines Familienunternehmens über mehrere Generationen hinweg verfolgen und behandeln. Diese Forschung befindet sich jedoch erst im Stadium der Leibesfrucht. Aber um zu meinem ursprünglichen Wissenschaftsgebiet zurückzukehren, unser Grundgesetz sieht vor, dass die Leibesfrucht vom Augenblick ihrer Empfängnis an ein Recht auf Schutz hat. Die Konferenz „Inspirationen VI. Dinge“ verhalf dieser Leibesfrucht zum Leben und spornt mich zur weiteren Forschung auf diesem Gebiet an, indem sie keinen Zweifel bestehen lässt, dass ich mich mit diesem Thema auseinandersetzen muss.

DER KONTEXT – FAMILIENUNTERNEHMEN IM ALLGEMEINEN

In der Welt und auch somit in Ungarn bilden die Familienunternehmen das Rückgrat der Wirtschaft.¹ Auch der deutschen Wirtschaft liegen die mittelgroßen Familienunternehmen zugrunde.

Der Erfolg und das Fortbestehen (das ununterbrochene Funktionieren) von Familienunternehmen ist auch ein Grundpfeiler für den wirtschaftlichen Fortschritt des Landes, zumal die Familienunternehmen bedeutende Arbeitgeber

¹ Zum Begriff und zu den Eigenschaften von Familienunternehmen siehe ausführlich z. B.: Arató, Balázs: Családi vállalkozások; családi alkotmány és generációváltás, Budapest, Patrocinium Kiadó, 2023, Arató, Balázs: Szindikátusi szerződések a családi vállalkozásoknál, Glossa Iuridica 10: 5–6, 2023, S. 75–90; Arató, Balázs: Some Current Issues in Syndicate Contracts, in: Szabó, Imre (szerk.): Central European Legal Studies – Vol 1: Selected essays on current legal issues from a comparative legal approach, Oradea, Románia, Partium Press, 2023, S. 109–120; Arató, Balázs: A családi vállalkozások jellegmegővésének eszközei a hazai szabályozás tükrében, Gazdaság és Jog 2023:3–4, S. 31–37; Arató, Balázs: A családi vállalkozások jellegmegővésének garanciái – bevált gyakorlatok Nyugat-Európában, különös tekintettel Ausztriára, Gazdaság és Jog 31:7–8, 2023, S. 8–17.

sind, und aus diesem Grund auch auf das Leben der Arbeitnehmerfamilien eine nicht zu unterschätzende Wirkung ausüben.²

Die Grundsätze des Betreibens eines Familienunternehmens weichen von denen ab, die für andere, nicht in Familienbesitz befindliche Unternehmen gelten.

Einerseits ist es Ziel der Familienunternehmen, langfristig, Generationen überschreitend tätig zu sein, deshalb werden ihre geschäftlichen Entscheidungen nicht durch Gewinnsucht, sondern eher durch das Bestreben nach Fortbestehen bestimmt.

Andererseits blicken sie auf das Familienvermögen mit Verantwortung. Sie wissen nämlich, dass sie das von den Vorfahren angesammelte Wissen und Kapital nicht verschwenden, sondern – möglichst vermehrt – den Nachkommen weitervererben müssen.

Drittens ist der Familienname mit dem Unternehmen eng verflochten, was dazu führt, dass sich ein Fehltritt im Privatleben, eine ungünstige Nachricht über eines der Familienmitglieder in den Medien auch auf das Unternehmen nachteilig auswirken, sogar dessen Einträglichkeit beeinträchtigen kann.

Auf diese Weise kann der von den Vorfahren über Jahrzehnte, Jahrhunderte hinweg begründete Ruhm und im Allgemeinen die Glaubwürdigkeit des Unternehmens mit einem Schlag vernichtet, aber zumindest erschüttert werden.

Es gibt typische Verhaltensweisen, die besonders schädlich sein und das Ansehen der Familie und des Unternehmens sogar unwiederbringlich untergraben können. Um nur ein paar Beispiele zu nennen, könnten die typischsten wie folgt hervorgehoben werden:

- aufschneiderisches Auftreten,
- das Herumfliegen mit Privatflugzeugen,
- Spielsucht,
- Alkoholsucht,
- Ehebruch,
- Protzen und Prahlen mit dem Reichtum,
- Gleichgültigkeit gegenüber Armen und Ausgelieferten.

Es gibt Familienverfassungen, in denen diese Verhaltensweisen ausdrücklich verboten werden.

Familienunternehmen bergen gewisse innere Risiken, die sich mit den Charaktermerkmalen dieser Art von Unternehmen erklären lassen. Ein kennzeichnender Charakterzug von Familienunternehmen ist es nämlich, dass sie die beiden wichtigsten Bereiche des Lebens: die Familie und die Arbeit miteinander verbinden, ohne Übertreibung: vereinen. Genau dadurch wird das Funktionieren von Familienunternehmen so kompliziert. Bei einem Familienunternehmen

² Zur Bedeutung von Familienunternehmen siehe z. B: Arató, Balázs; Csákné Filep, Judit; Radácsi, László: Családi vállalkozások jogi környezete, Jura 26:4, 2020, S. 5–28.

spielt das Familienleben eine besonders wichtige Rolle. Die Werteordnung der Familie, die Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern, die Konflikte beeinflussen das Funktionieren des Familienunternehmens, und nicht selten auch seine Erhaltung. Andererseits wird auch das Familienleben wiederum durch das Unternehmen beeinflusst. Diese Verflechtung oder Verkettung ist die größte Kraft des Familienunternehmens, kann aber auch dessen Untergang herbeiführen. Im Gegensatz zwischen Einzel- und Familieninteressen einerseits, und zwischen Familien- und Geschäftsinteressen andererseits liegt die größte Gefahr.

Die inneren Konflikte vermögen auch den Zusammenhalt sowohl innerhalb des Unternehmens als auch in der Familie erschüttern.

Die meisten Familienunternehmen blicken auf Traditionen zurück, schöpfen ihr Dasein aus den Ideen, Investitionen, dem Einfallsreichtum und der Hingabe unternehmenslustiger Gründer.

Gebrüder und Geschwister lernen das Geschäft oder den Beruf von ihren Vätern, und führen das Unternehmen weiter. Ehegatten vereinen ihre Ersparnisse und gründen eine Gesellschaft, um ihren Traum zu verwirklichen. Enkel ziehen das geheime Rezept ihrer Großmutter aus der Schublade hervor und erwecken die auf lange Vergangenheit zurückblickende Marke wieder.

Für Familienunternehmen ist es kennzeichnend, dass sich das Wissen im Kopf eines einzigen Menschen konzentriert, und dieser Mensch auch die Führungsbefugnisse innehat. Das menschliche Leben ist aber endlich, deshalb ist es von Bedeutung, rechtzeitig für die Nachfolge zu sorgen.

Die Auswahl des geeigneten Nachfolgers ist – aus dem Blickwinkel der Zukunft des Familienunternehmens – daher eine unumgängliche und unumstößliche Schlüsselfrage, von der – ohne Übertreibung – das Fortbestehen des Familienunternehmens abhängt, und deren Lösung oft zu Konflikten führt.

Eines meiner Forschungsschwerpunkte sind die Dokumente der Nachfolge bei Familienunternehmen (z. B. Familienverfassung, Syndikatsvertrag), die Institutionen der Charakterbewahrung und der Vermögensübergabe zwischen Generationen.

Es ist vielversprechend und lehrreich, einen Blick auf die typischsten Konflikte zu werfen, die sich im Leben einer Familie und dadurch eines Familienunternehmens ergeben können. In größter Zahl kommen folgende vor:

- Geschwisterzwist, Streitigkeiten um die Nachfolge (wenn mehrere um die Führung werben oder wenn überhaupt keiner sich dafür interessiert und die Anteilinhaber sich auf den Verkauf oder den Preis der Geschäftsanteile [der Gesellschaft] nicht einigen können);
- Konfliktsituationen, die durch den von außerhalb der Familie kommenden Ehepartner eines der Familienmitglieder entfacht werden (in der Fachliteratur als „Beiwagen-Konflikt“ bezeichnet);

– Konflikt zwischen Generationen (das ältere Familienmitglied will dem jüngeren die Führungsbefugnisse nicht übergeben, oder nach erfolgter Übergabe kehrt der einmal schon zurückgetretene Alte in die Führung willkürlich zurück, reißt die Befugnisse - keine Widerrede duldend - erneut an sich und greift in das Leben des Unternehmens ein; diese ungünstige Erscheinung wird in der Fachliteratur auch als „der Alte kehrt zurück“ genannt);

– Innovationskonflikt (durch die jüngere Generation wird eine neue Methode, Betriebsweise oder ein modernes Produkt eingeführt, die mit den Traditionen des Unternehmens anscheinend nicht vereinbar sind; der instinktmäßige Führungsstil der Vorfahren gerät in Gegensatz zu den bewussten, auf ökonomischen Kenntnissen beruhenden Methoden der Nachfahren);

– Geschlechterkonflikte (wenn die weiblichen Familienmitglieder benachteiligt und in den Hintergrund gedrängt werden und sich – berechtigterweise – dagegen auflehnen);

– Managementkonflikte (Streitigkeiten, die die Machtverteilung in der Führung betreffen, und die Befugnisse zu ihrem Gegenstand haben);

– Konflikte, die sich typischerweise in Patchwork-Familien ergeben.³

Wie bereits erwähnt, können komplizierte rechtliche Situationen, die bei Familienunternehmen in großer Zahl und überraschender Vielfalt auftreten, in einen literarischen Mantel gewickelt oder verfilmt auch für Nicht-Juristen verständlich und lehrreich sein. Andererseits stellen literarische Werke, die solche verwickelten Lebenslagen behandeln, ein passendes Modell für Situationen dar, die auch im wirklichen Leben vorkommen können und mit denen es sich daher bei Familienunternehmen zu rechnen und von vornherein zu befassen lohnt. Alles in allem bieten solche Geschichten eine günstige Gelegenheit, über Situationen von moralischer Bedeutung nachzudenken. Die Lehren, die aus einer solchen Forschung gezogen werden können, eignen sich außerordentlich gut, auch im wirklichen Leben für echte Familienunternehmen als sittliche Richtschnur zu dienen. Die Sammlung von Filmen und literarischen Werken von Familienunternehmen ist dasjenige Teilgebiet meiner Forschungen, welches ich wegen Zeitmangel bislang in die verborgenste Schublade meines Schreibtisches verbannen musste. Als Praktikant damit begnügend, zur Vermeidung von ausufernden Konfliktsituationen rechtliche Urkunden zu verfertigen.

Die spannende und themenreiche Tagung hat mich aber mit der Hoffnung erfüllt, in mein Forschungsteam neue Mitglieder einbeziehen und gemeinsam mit ihnen die Analyse auch in diese vielversprechende und interdisziplinäre Richtung erweitern zu können.

³ Zu den typischen Konfliktsituationen in westeuropäischen Familienunternehmen siehe ausführlich: Kalss, Susanne; Probst, Stephan: Familienunternehmen, Gesellschafts- und Zivilrechtliche Fragen, Wien (Österreich), Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, 2013.

FAMILIENUNTERNEHMEN IN DER (KLASSISCHEN) LITERATUR

Zahlreiche Werke der klassischen Literatur befassen sich direkt oder indirekt mit Familienunternehmen. Auch in jüngster Zeit erscheinen Bücher, insbesondere historische Romane, die das Schicksal einer Familie über Generationen hinweg verfolgen und dadurch auch mit der Entwicklungsgeschichte, nicht selten aber auch mit dem Verfall von Familienunternehmen in Berührung kommen, wenn dieses Thema nicht sogar in ihrem Mittelpunkt steht. Manche dieser neuzeitlichen Romane könnten später vielleicht sogar den Anspruch erheben, aufgrund ihrer Tiefsinnigkeit und des gehobenen Stils zur klassischen Literatur gezählt zu werden. Wer - ein wenig voreingenommen - nicht mehr als insgesamt zwei Beispiele aus der alten und der neuesten Zeit erwähnen will, könnte vielleicht *Die Buddenbrooks: Verfall einer Familie* von Thomas Mann aus dem Jahr 1901 und *Dreher-szimfónia* von Csaba Iglódi aus dem Jahr 2023 hervorheben. Im Mittelpunkt des ersten steht eine blühende Handelsfamilie und deren Unternehmen, welches von den späteren, zur Führung ungeeigneten Generationen tragisch zugrunde gerichtet wird. Im zweiten wird die Geschichte der Familie Dreher und ihrer Bierbrauerei über vier Generationen hinweg erzählt. In beiden Werken werden verschiedene Eigenschaften, nicht selten auch Charakterschwächen beleuchtet, die den Fortbestand des Familienunternehmens beeinflussen bzw. beeinträchtigen.

Es wären demzufolge viele andere Werke zu erwähnen, deren Analyse auch aus wissenschaftlichem Blickwinkel als lehrreich betrachtet werden kann. All dies zu erschließen und zu bearbeiten ist die Aufgabe einer bevorstehenden interdisziplinären Forschung.

FAMILIENUNTERNEHMEN IN DER FILMINDUSTRIE

Familiengeschichten bieten auch für die Filmkunst und Filmindustrie dankbares Material, da die typischerweise innerhalb einer Familie auftretenden Konfliktsituationen besonders gut zur Verfilmung geeignet sind. Neben den klassischen Werken der Filmkunst (z. B. Verfilmungen von Büchern, die Familiengeschichten behandeln) ist es empfehlenswert, die Untersuchung ebenfalls auf unterhaltende Produktionen, die nicht selten auch tiefgründige Botschaften vermitteln, auszudehnen. Niemand würde zum Beispiel auf den ersten Blick glauben, dass auch einige Folgen von Serien wie *Columbo* (1971–1998) oder *Derrick* (1973–1998), die heute schon als klassisch betrachtet werden, für die Forschung zum Schwerpunkt Familienunternehmen lehrreich sein können. In mehreren Folgen von *Columbo* stehen auf eine lange Vergangenheit (oft auf 4-5 Generationen) zurückblickende Familienunternehmen im Vordergrund, die durch irgendwelche inneren Konflikte erschüttert werden. Schon durch diese

Tatsache leuchtet dem bewussten Betrachter ein, dass eine solche Tradition bei den meisten Familienunternehmen unserer Region aus geschichtlichen Gründen fehlt, und es bietet sich daher eine günstige Gelegenheit, die ungarischen Familienunternehmen anhand der in diesen Filmen wahrheitsgetreu dargestellten ausländischen Beispiele vergleichend unter die Lupe zu nehmen. In den betreffenden Folgen kommen verschiedene Gegensätze und Konflikte zum Vorschein. Typisch sind die Geschwisterzwisten, die sogar zum Mord führen, aber es kommen auch andere Streitigkeiten vor, die die Familie und dadurch auch das bis dahin (anscheinend) gut funktionierende Familienunternehmen erschüttern. Ein Musterbeispiel für eine verfilmte Familiengeschichte mit allen möglichen Konflikten stellt *Dallas* (1986–1990) dar. Ein westeuropäisches Gegenstück suchend, bleiben wir unwillkürlich bei *Das Erbe der Guldenburgs* stehen. In dieser Serie kämpfen zwei Welten gegeneinander an: ein traditionelles und ein modernes Familienunternehmen. Verschiedene Komplikationen machen das Bild noch bunter. Es stellt sich z. B. heraus, dass das Familienoberhaupt des auf Traditionen beruhenden Familienunternehmens ein außereheliches Verhältnis aufrechterhielt, aus dem ein Kind stammt. Dieser Umstand, welcher auch im wahren Leben ziemlich oft vorkommt, kann sich auf ein Familienunternehmen nachteilig auswirken. Auch die Frage der Nachfolge spielt eine gewichtige Rolle. Bei dem modernen Familienunternehmen besteht ein doppeltes Führungssystem: Die alte Dame und ihre zwei Kinder nehmen gleichzeitig an der Führung teil, die Hauptentscheidungen werden aber von der Mutter getroffen. Bei dem traditionellen Familienunternehmen bricht die Notwendigkeit der Nachfolge aus heiterem Himmel ein, weil das Familienoberhaupt völlig unerwartet bei einem Autounfall verunglückt. In diesem Film können wir auch die Funktionsweise eines Familienrats beobachten, welcher sofort einberufen wird, wenn es sich herausstellt, dass der älteste Sohn wegen seiner Spielsucht zur Führung des Unternehmens ungeeignet ist. Der Familienrat vertraut der Gräfin, der Ehegattin des Verstorbenen die Führung an. Die Hauptdarstellerin, Christiane Hörbiger, stammte interessanterweise selbst aus einer Familie, die ein Unternehmen betreibt. Das Unternehmen ist von dem Großvater der Hauptdarstellerin, Hans Hörbiger in Ungarn gegründet worden.

Die Serie *Columbo* scheint eine unerschöpfliche Quelle für Geschichten rund um Familienunternehmen mit dem gemeinsamen Element des Mordes zu sein. Im wirklichen Leben kommt es natürlich eher selten vor, dass ein Familienzwist in einer Unternehmerfamilie in eine solche Gräueltat mündet. Die in den *Columbo*-Folgen veranschaulichten Konfliktsituationen, die dort zum Mord führen, können jedoch auch bei europäischen Familienunternehmen beobachtet werden. In einer Folge (*Die ungeduldige Dame*) wird der Bruder, der seine Schwester unterdrückt und sogar aus dem Familienunternehmen ausschließt, u. a. weil sie ein Verhältnis mit dem Firmenanwalt hat, von ihr erschossen.

In *Sie gibt nie klein bei* steht eine verwickelte Konfliktsituation im Mittelpunkt. Nach dem Tod ihres Bruders reißt Beth die Leitung des Familienunternehmens an sich, gewöhnt sich eine verschwenderische Lebensweise an, wird großtuerisch, hochmütig und anmaßend, behandelt die anderen Familienmitglieder, sogar ihre Mutter und die Angestellten der Gesellschaft gering-schätzig und von oben herab. Sie möchte einen Kurswechsel im Betrieb vornehmen, mit dem die anderen nicht einverstanden sind. Es ist eine ähnliche Situation, wie der sogenannte Innovationskonflikt bei Familienunternehmen unserer Gegenwart. Auch ein anderer Konflikttyp wird in dieser Folge ersichtlich und veranschaulicht: Die zu Unrecht unterdrückte Frau nutzt ihre Chance, ergreift die Gelegenheit und versucht, ihre Interessen durchzusetzen. Bei manchen Familienunternehmen kommt es noch immer vor, dass Frauen benachteiligt und in der Führung nicht gern gesehen werden. Aber zum Glück gibt es auch reichlich Gegenbeispiele. Die Episode ist also aus mehreren Gründen sehr lehrreich.

In der Folge *Sturm in einem Glas Wein* handelt es sich um ein Familienweingut und ein unvernünftiges Testament des alten Vaters. Der Konflikt zweier Brüder von gegensätzlicher Natur wird tödlich. Der verschwenderische Bruder erbt das Ackerland und das Weingut, der vernünftige hingegen ausschließlich das Bargeld, obwohl dieser Letztere schon seit Längerem das Unternehmen führt und sein Leben ihm widmet. Der unverantwortliche Bruder steckt ständig in Geldnot und will das Unternehmen an die unethische (den Wein mit Wasser fälschende) Konkurrenz veräußern. Der andere will weiterhin Qualitätsprodukte herstellen, obwohl sich die Nachfrage dafür zu mindern scheint. Ein Streit zwischen den Brüdern artet aus, und der vernünftige schlägt mit einem Briefbeschwerer zu. Der verschwenderische Bruder stirbt. Lehre der Episode ist es, dass keiner der beiden zur Führung des Unternehmens geeignet gewesen wäre, aber am wenigsten der verschwenderische Bruder, und diese Erscheinung wird in der Fachliteratur als Buddenbrook-Syndrom oder -Wirkung genannt. Auch ein Grundgegensatz zwischen den Auffassungen der beiden ist zu betonen: Während der verschwenderische Bruder dem Gewinn den Vorzug gibt, hält der andere den Ruf des Familienunternehmens für viel wichtiger.

Die Folge *Altertümlicher Mord* ist in vieler Hinsicht eine Besonderheit. Auch in dieser Episode entfaltet sich ein hässlicher Geschwisterzwist. Im Mittelpunkt steht – ungewöhnlicherweise – ein kulturelles Unternehmen, ein in Familienhänden befindliches Museum. Bruder und Schwester entzweien sich über das Schicksal des keinen Gewinn bringenden Unternehmens. Der Bruder will es verkaufen, die Schwester hingegen behalten. Sie vertritt die Ansicht, dass ein kulturelles Unternehmen nicht einträglich zu sein braucht, er hingegen wähnt das gemeinsame Erbe – wegen der ansteigenden Kosten, die nicht durch Gewinn aufgewogen werden – als gefährdet. Schließlich wird der Bruder ermordet.

Die Folge *Kurze Zigarre* veranschaulicht wieder eine komplizierte Situation. Diesmal ist das Familienunternehmen ein Chemiewerk, dessen Eigentümer der Sohn des verstorbenen Familienoberhauptes ist, während der Schwager des Verstorbenen die Führungsbefugnisse innehat. Der Geschäftsführer missbilligt die kostaufwendigen Forschungsprojekte, die der Eigentümer in die Wege leitet, und möchte das Familienunternehmen mit einer anderen Gesellschaft verschmelzen, um einen großen Konzern unter seiner Herrschaft zu haben. Der Onkel wird schließlich von dem Sohn ermordet. Wenn sich der Wunsch des Geschäftsführers erfüllt hätte, wäre die Gesellschaft kein Familienunternehmen mehr gewesen. Eine Situation, die auch im wirklichen Leben zu beobachten ist und deshalb besondere Aufmerksamkeit in der Forschung verdient.

Und zum Schluss eine Folge, die den sogenannten Managerkonflikt vor Augen führt. In der Episode *Entscheidendes Spiel* handelt es sich um einen Zwist, der mittelbar auch als ein Konflikt um die Übergabe des Familienunternehmens betrachtet werden kann. Das Unternehmen ist im Bereich des Sports tätig. Drei Jahre nach dem Tod des Familienoberhauptes ermordet der um die Zukunft des Unternehmens besorgte Manager den leichtsinnigen Sohn des Verstorbenen. Dieser ist nämlich zur Führung vollkommen ungeeignet, und auch das Familienoberhaupt muss dieser Meinung gewesen sein, weil er den Manager zum Geschäftsführer ernannt hatte. Trotzdem kann der Manager ohne den Sohn nicht handeln, die wichtigsten Geschäfte bedürfen seiner Unterschrift, und das führt zu hässlichen Streitigkeiten und schließlich zum Mord. Der Sohn wird von dem Geschäftsführer mit einem Eisklotz erschlagen. Diese Folge ist auch deshalb interessant und lehrreich, weil es bei Familienunternehmen – zwar ziemlich selten, aber doch – vorkommen kann, dass ein Fremder, der kein Familienmitglied ist, die Führungsbefugnisse innehat. Die Episode veranschaulicht die Vor- und Nachteile eines solchen Modells.

In einigen Folgen von *Columbo* können wir zudem das – oben schon erwähnte – Beiwagen-Syndrom beobachten. Es handelt sich nämlich um eine wiederkehrende Ausgangssituation (und Konfliktquelle), dass das Familienoberhaupt in Ermangelung eines männlichen Nachkommens den Schwiegersohn zu seinem Nachfolger ernennt, diesen Schritt aber später bereut.⁴

Ähnlich wie *Columbo* ist auch *Derrick* eine Fallstudie von Konfliktsituationen, die Familienunternehmen im wirklichen Leben erschüttern oder sogar vernichten können.⁵ Zu Forschungszwecken nicht weniger geeignet sind auch

⁴ Die Titel der in diesem Abschnitt aufgezählten *Columbo*-Folgen wurden vom Autor dieser Studie aus dem Amerikanischen ins Deutsche übersetzt.

⁵ Zu solchen, im wirklichen Leben vorkommenden Konfliktsituationen und deren möglichen Lösungen siehe z. B.: Visontai-Szabó Katalin: Házasság és család - tradíciók és új tendenciák, in: Kovács, Péter (ed.): Ünnepi kötet Dr. Katona Tamás egyetemi tanár 70. születésnapjára, Szeged, Szegedi Tudományegyetem Állam- és Jogtudományi Kar, 2018, S. 371–386;

einige Episoden der fast ebenso berühmten Serie *Der Alte*. Beide Krimireihen spielen im Deutschland der 1970er- und 80er-Jahre. Das Zeitalter ist durch Wohlstand gekennzeichnet, es gibt blühende und traditionsreiche Familienunternehmen, bei denen verschiedene Konflikte ausbrechen. Am häufigsten kommen Nachfolgekongflikte vor. Aber auch dafür können wir Beispiele finden, dass die Familienmitglieder oder Angestellten mit dem unterdrückenden Führungsstil des amtierenden Geschäftsführers nicht einverstanden sind, und ihn deshalb ermorden. Es kann auch als typisch betrachtet werden, dass der Nachfolger, dessen Amtsantritt durch Mord erzwungen wurde, sich in der Führung des Familienunternehmens nicht gut zurechtfindet, und an das Gängelband eines böswilligen Dritten gerät. Aus der Reihe *Derrick* können z. B. folgende Episoden hervorgehoben werden: *Ein Funken in der Kälte*, *Dem Mörder eine Kerze*, *Koldaus letzte Reise*, *Eine unheimlich starke Persönlichkeit*. Ähnliche Situationen kommen in einigen Folgen von *Der Alte* vor (z. B. *Blutbande*). Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass in diesen Krimis das Scheitern der bürgerlich-rechtlichen Lösungsmethoden zum Mord führt.

Auch aus jüngster Zeit ist ein Beispiel als Fundgrube von für Familienunternehmen typischen Situationen erwähnenswert: die US-amerikanische Serie *Succession*. In dieser handelt es sich um ein riesiges Familienunternehmen, bei dem die Frage der Nachfolge schon seit Längerem überfällig ist, aber das über achtzig Jahre alte Familienoberhaupt kann sich nicht zum Rücktritt entschließen, weil er einerseits seine Kinder für ungeeignet, andererseits sich für unsterblich hält. Nach einem Schlaganfall kehrt er noch einmal zurück, und reißt die Führung der Gesellschaft für einen Zeitraum von mehreren Jahren wieder an sich. Als auch schon seine Kinder anfangen, an seine Unsterblichkeit zu glauben, stirbt er urplötzlich während einer Geschäftsreise, und die Notwendigkeit der Nachfolge trifft alle Beteiligten unvorbereitet. Am Ende wird die Gesellschaft verkauft, weil der einzige, zur Führung inzwischen geeignet gewordene Sohn seinen Willen gegen die anderen nicht durchsetzen kann. In dieser Serie werden die Charakterschwächen, die ein Familienunternehmen am meisten gefährden, sehr aufschlussreich und lebensgetreu dargestellt.

Visontai-Szabó, Katalin: A szülői felügyelet rendezésének főbb európai modelljei, *Forum: Acta Juridica Et Politica* 5:1, 2015, S. 161–174; Visontai-Szabó, Katalin: A házassági krízisek pszichológiai háttere és néhány megoldás a békés válás érdekében, *Családi Jog* 19:1, 2021, S. 1–8; Visontai-Szabó, Katalin: A jog és a pszichológia összekapcsolódása: úton egy új tudományág kialakulása felé, in: Homoki-Nagy, Mária; Hajdú, József (ed.): *Ünnepi kötet dr. Zakar András c. egyetemi tanár 70. születésnapjára*, Szeged, Szegedi Tudományegyetem Állam- és Jogtudományi Kar, 2017, S. 291–302.

SCHLUSSWORTE

In der Rechtswissenschaft werden zahllose Fachausdrücke für Familienunternehmen und komplizierte Familienverhältnisse verwendet. Um nur ein paar Beispiele zu nennen: Syndikatsvertrag, Aufgriffsrecht, Andienungspflicht, Drag-along, Tag-along, Stichentscheidungsrecht, Familienverfassung, verfasstes Familienunternehmen. Für Laien erscheinen diese Begriffe manchmal unverständlich. In Filmen und literarischen Werken werden sie durch alltägliche Situationen veranschaulicht, und es lässt sich ohne Übertreibung feststellen, dass diese Werke auch für die Forschung interessante, lebensnahe Fall- und Schulbeispiele liefern. In diesem Punkt treffen sich also die Sozialwissenschaften, die Literatur, die Filmkunst und die Rechtswissenschaft auf eine Weise, an die man gar nicht denken würde, und die die interdisziplinäre Forschung reichlich mit Nährstoff bereichert.

DAS KLASSENZIMMER ALS LERNLANDSCHAFT

Handlungsspielräume zur Gestaltung des modernen Deutschunterrichts



RÉKA SÁMSON

This paper is aimed at prospective German teachers and focuses on the classroom as a learning environment. It summarises the key aspects that should be considered when planning and designing learning environments. It examines how teachers can create interactive and stimulating learning spaces that meet today's learning needs. Specific examples are used to present different teaching landscapes, their strengths and weaknesses and their importance for different teaching activities. The Covid-19 pandemic and ongoing digitalisation have changed traditional classrooms and established virtual learning spaces. This development is seen as essential for the future. The study details digital possibilities for virtual classrooms and explains why these should also be continued to be used after the lockdown. Finally, questions and tasks offer prospective teachers assistance in raising awareness of the importance of learning space design and implementing it effectively in practice.

EINLEITUNG

Das oberste Lernziel des modernen Fremdsprachenunterrichts ist die Förderung der sprachlichen Handlungsfähigkeit. Aus diesem Grund schaffen Lehrende im Unterricht Handlungsspielräume und Lernbedingungen, die die Lernenden ermuntern, sprachliche Aktivitäten durchzuführen, um die Kommunikation außerhalb des Klassenzimmers vorzubereiten. Die Schülerinnen und Schüler erleben sich selbst zunächst im geschützten Raum des Klassenzimmers als sprachlich Handelnde. Anhand von kommunikativen und authentischen Übungen und Aufgaben wird den Lernenden vermittelt, wie sie mit Menschen anderer Kulturen sprachlich angemessen interagieren können und sollen. Insofern stellt das Klassenzimmer den Ort dar, an dem die ersten Schritte in Richtung einer erfolgreichen Kommunikation außerhalb des Klassenzimmers unternommen werden. Der Raum, in dem Lernen stattfindet, hat einen grundlegenden Einfluss auf das Wohlbefinden, das Verhalten sowie die Leistung bzw. die Ergebnisse der Lernenden. Die Gestaltung der Klassenräume stellt folglich einen der wesentlichsten Faktoren dar, welcher die Effektivität des Lernprozesses beeinflusst. In vielen Schulen sind die klassischen Lernumfelder noch

immer vorherrschend, in denen der Lehrertisch im Mittelpunkt steht und die Lernenden in Tischreihen hintereinander sitzen, was ihnen eine passive Rolle zuweist. Die Implementierung moderner Lehr- und Lernformen, wie beispielsweise kollaboratives, projektbasiertes oder autonomes Lernen, bedingt eine Neugestaltung der Unterrichtsräume.

Die folgende Abhandlung stellt das Klassenzimmer als Lernlandschaft in den Mittelpunkt und hat zum Ziel, für angehende Deutschlehrkräfte die wichtigsten Aspekte zusammenzufassen, die bei der Planung, Organisation und Bewertung der Lernumgebung zu berücksichtigen sind. Im Beitrag wird der Frage nachgegangen, auf welche Weise Lehrkräfte anregende und interaktive Lernräume gestalten können, die den heutigen Bedürfnissen der Lernenden gerecht werden. Anhand von konkreten Beispielen erfolgt eine Vorstellung verschiedener Unterrichts- bzw. Lernlandschaften, wobei sowohl deren jeweilige Stärken und Schwächen als auch deren Bedeutung für unterschiedliche Unterrichtsaktivitäten erörtert werden. Die Corona-Krise sowie die fortschreitende Digitalisierung sämtlicher Lebensbereiche haben dazu geführt, dass die Grenzen des traditionellen Klassenzimmers zunehmend aufgelöst werden. Dies hat die Entwicklung virtueller Unterrichtslandschaften zur Folge, die für die heutige Zeit unabdingbar sind. Im Folgenden werden digitale Möglichkeiten für die Gestaltung virtueller Klassenzimmer aufgezeigt sowie die Gründe dargelegt, weshalb diese nach dem Lockdown weiterhin genutzt werden sollten. Die den Kapiteln beigefügten Fragen und Aufgaben zielen darauf ab, angehenden Lehrkräften ein bewussteres Nachdenken über die Gestaltung von Lernräumen zu ermöglichen, damit sie später in der Praxis eine geeignete Umgebung für verschiedene Lernende und Lernaktivitäten schaffen können.

KLASSENZIMMER DES 21. JAHRHUNDERTS

Aufgabe 1.

Denken Sie individuell über die Lernumgebung nach, in der Sie im Gymnasium Deutsch gelernt haben. Fertigen Sie dazu eine Zeichnung oder eine Mindmap an. Überlegen Sie anschließend, welche Art von Lernumgebung Ihrer Meinung nach ideal für das Sprachenlernen ist. Fertigen Sie dazu ebenfalls eine Zeichnung oder eine Mindmap an. Bilden Sie Gruppen von 4-5 Personen. Überprüfen Sie in kleinen Gruppen, welche Gemeinsamkeiten Sie in Ihrer Gruppe feststellen können. Erstellen Sie eine zusammenfassende Liste mit Stichworten (Unser ehemaliges Klassenzimmer – Das ideale Klassenzimmer fürs Sprachenlernen).

Die Ausstattung und die Gestaltung der Klassenräume stehen bereits seit Langem im Interesse pädagogischer Forschung und Entwicklung. Es gibt inzwischen eine Vielzahl von Forschungsergebnissen, die zeigen, dass sich eine

geeignete Lernumgebung positiv auf die Leistungen der Lernenden und ihr Engagement im Lernprozess auswirkt.¹

In diesem Kontext wird zunehmend der Begriff des „dritten Pädagogen“ verwendet. Der Begriff wurde von Loris Malaguzzi, einem norditalienischen Erziehungswissenschaftler und Vertreter der Reggio-Pädagogik, geprägt. Er postulierte, dass Kinder, die ihr eigenes Wissen konstruieren, als primäre Erzieher zu betrachten sind. Das soziale Umfeld, die Familie sowie die Pädagogen übernehmen die Funktion des zweiten Erziehers. Der Raum mit seiner materiellen Ausstattung kann als „dritter Pädagoge“ bezeichnet werden. Infolgedessen kommt dem Raum eine essenzielle Bedeutung zu. Der Raum vermittelt den Kindern Geborgenheit, Wohlbefinden, Offenheit und Transparenz. Gleichzeitig werden durch die Gestaltung des Raumes Herausforderungen zum Entdecken und Forschen geschaffen, wodurch die natürliche Neugier und Kreativität der Kinder gefördert und unterstützt werden.²

Auch andere Reformpädagogen wie Paul Petersen, Célestin Freinet oder Maria Montessori plädierten dafür, den traditionellen Klassenraum, in dem die Lernenden diszipliniert und selbstständig einen vorgegebenen Stoff nach den Anweisungen des Lehrers bearbeiten, von einem Lehrort in einen Lernort zu verwandeln, in dem die Lernenden unter Anleitung des Lehrers gemeinsam und kreativ Probleme lösen und etwas Neues schaffen.³

Der Paradigmenwechsel in der Pädagogik hat in den vergangenen Jahrzehnten zu signifikanten Veränderungen im Klassenzimmer geführt. Die früher im Klassenzimmer vorzufindenden Trommeln sowie die starren Bänke sind mittlerweile verschwunden. Im Zuge dessen wurden Möbelstücke entwickelt, die eine gesunde Körperhaltung fördern, sowie Sitzgelegenheiten und Ruhezeiten integriert. Interaktive Tafeln, Tablets und mobiles Mobiliar sind

¹ Fisher, Kenn: Research into Identifying Effective Learning Environments. OECD, 2005, rest. neptune-prod.its.unimelb.edu.au/server/api/core/bitstreams/022057f3-0fdf-5730-8282-a734ee53c313/content [08.09.2024] Kálmán, Orsolya: Innovatív tanulási környezetek. In: Benedek, András / Golnhofer, Erzsébet (Hgg.): Tanulmányok a neveléstudomány köréből – 2013. Budapest: MTA Pedagógiai Tudományos Bizottság, 2014, S. 257–280. Langerné Buchwald, Judit: Alternatív pedagógiai terek vizsgálata. In: Molnár-Kovács, Zsófia / Andl, Helga / Steklács, János (Hgg.): Új kutatások a neveléstudományokban 2022. 21. századi képességek, írásbeliség, esélyegyenlőség. Pécs: MTA Pedagógiai Tudományos Bizottság, 2023, S. 59–68. Falus, Iván / Orgoványi-Gajdos, Judit: A Pedagógus. In: Falus, Iván / Szűcs, Ida (Hgg.): A didaktika kézikönyve. Elméleti alapok a tanítás tanulásához. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2022, S. 331–365.

² Knauf, Tassilo: Bildungsorientiert und kindzentriert. Die Reggio-Pädagogik von ihren Anfängen bis heute. In: Die Kindergartenzeitschrift, Heft 35, 2014, S. 32–35, reggiobildung.at/wordpress/wp-content/uploads/2018/05/Tassilo.pdf [08.09.2024]

³ Knauf, Bildungsorientiert und kindzentriert. Die Reggio-Pädagogik von ihren Anfängen bis heute, S. 34. Kálmán, Orsolya / Kopp, Erika: A tanulási környezet. In: Falus, Iván / Szűcs, Ida (Hgg.): A didaktika kézikönyve. Elméleti alapok a tanítás tanulásához. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2022, S. 141–175.

mittlerweile fester Bestandteil vieler Klassenzimmer.⁴ Obgleich diese Entwicklungen als durchaus positiv zu bewerten sind, lässt sich in den Klassenräumen nach wie vor beobachten, dass die Lehrkraft in der Regel zentriert im vorderen Bereich des Raumes steht und die Schülerinnen und Schüler an rechteckigen Tischen, zumeist in einer Reihe hintereinander sitzen.

In einer zunehmend vernetzten und globalisierten Welt gewinnen Kompetenzen wie die Fähigkeit zum interdisziplinären, komplexen Problemlösen, zur Kommunikation, Kooperation, kritischen Reflexion sowie zur kreativen Problemlösung an Bedeutung. Die Institution Schule hat den Bildungsauftrag, die Lernenden auf die vielfältigen Herausforderungen der modernen Welt vorzubereiten. Der traditionelle Aufbau von Klassen- und Lernräumen bietet nicht genügend Raum für die gemeinsame Diskussion von Problemen, das Finden von Lösungsmöglichkeiten im Team sowie das Experimentieren. Die Entwicklung der für das 21. Jahrhundert essenziellen Kompetenzen erfordert flexible, offene und dynamische Lernumgebungen.⁵ Lernlandschaften eröffnen die Möglichkeit, vielfältige und förderliche Lernumgebungen zu gestalten, welche den unterschiedlichen Bedürfnissen der Lernenden gerecht werden und sie optimal auf die Herausforderungen der Zukunft vorbereiten.

In Anlehnung an Schart und Legutke bezeichnet der Begriff *Lernlandschaft* in dieser Arbeit einen pädagogisch gestalteten Raum, der die verschiedenen Dimensionen des Lernens berücksichtigt und fördert.⁶ Eine Lernlandschaft ist nicht nur durch physische Flexibilität und Adaptivität gekennzeichnet, sondern auch durch didaktische Vielfalt und Integrationsfähigkeit. Die Möglichkeit, durch verschiedene Raumkonfigurationen, Materialien und Technologien sowohl individuelle als auch kollaborative Lernprozesse zu erleben und zu gestalten, stellt einen wesentlichen Aspekt einer Lernlandschaft dar. Eine wesentliche Eigenschaft einer Lernlandschaft ist ihre Flexibilität und Modularität. In diesem Kontext sind Möbel und Einrichtungsgegenstände leicht beweglich und können an unterschiedliche Unterrichts- und Lernformen angepasst werden. Dies erlaubt eine rasche Adaption der räumlichen Gegebenheiten, sodass etwa Gruppenarbeit, Einzelarbeit oder Präsentationen gefördert werden können. Die Lernlandschaft umfasst verschiedene Zonen, die

⁴ M. Nádasdi, Mária: Az oktatás szervezeti keretei és formái. In: Falus, Iván / Szűcs, Ida (Hgg.): A didaktika kézikönyve. Elméleti alapok a tanítás tanuláshoz. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2022, S. 621–648.

⁵ Langerné Buchwald, Judit: Alternatív pedagógiai terek vizsgálata. In: Molnár-Kovács, Zsófia / Andl, Helga / Steklács, János (Hgg.): Új kutatások a neveléstudományokban 2022. 21. századi képességek, írásbeliség, esélyegyenlőség. Pécs: MTA Pedagógiai Tudományos Bizottság, 2023, S. 59–68, hier S. 59. Langerné Buchwald, Judit: Kompetenciatestés nyitott tanulási térben. In: Sipos, Judit / Boldizsár, Boglárka (Hgg.): A tanulás-tanítás régi és újabb gyakorlati és történeti vonatkozásai. Szekesfehérvár: Magyar Tudományos Akadémia Veszprémi Területi Bizottsága, Neveléstudományi Szakbizottság, 2023, S. 51–62, hier S. 52.

⁶ Schart, Michael / Legutke, Michael: Lehrkompetenz und Unterrichtsgestaltung. – DLL 1, München: Klett-Langenscheidt, 2012, S. 72–85, hier S. 73.

spezifische Lernaktivitäten fördern. Diesbezüglich können beispielsweise ruhige Ecken für individuelles Arbeiten, Kommunikationszonen für Gruppenarbeit oder kreative Bereiche für Projektarbeit vorgesehen werden. Moderne Lernlandschaften integrieren digitale Werkzeuge und Technologien, wodurch der Zugang zu Informationen erleichtert und die Interaktion sowie Kollaboration zwischen den Lernenden gefördert wird. Die Schaffung einer Lernlandschaft führt zu einer Transformation des Klassenzimmers, zu einem dynamischen Lernort, der die Schüler:innen dazu anregt, aktiv und eigenverantwortlich zu lernen.

KLASSENÄUME FÜR DEN FREMDSPRACHENUNTERRICHT

Die Gestaltung von Deutschunterrichtsräumen weist häufig eine Ähnlichkeit mit der von anderen Klassenräumen auf, was darauf zurückzuführen ist, dass die didaktischen Anforderungen an den Deutschunterricht denen des anderen Fachunterrichts in vielen Hinsichten ähneln. Unter Berücksichtigung der Aspekte einer guten Beleuchtung, eines angenehmen Raumklimas sowie einer positiven Akustik sollte eine Gestaltung aller Unterrichtsräume erfolgen. Das übergeordnete Ziel besteht in der Schaffung einer Lernumgebung, welche den Bedürfnissen der Schüler entspricht, zu deren Wohlbefinden beiträgt und eine anregende Lernatmosphäre kreiert. Diesbezüglich ist eine Anpassung der Raumgestaltung an die Besonderheiten des jeweiligen Fachs von essenzieller Bedeutung. So erfordert beispielsweise der Unterricht in den Fächern Informatik, Chemie oder Sport eine spezielle Ausstattung und Einrichtung. Auch der Fremdsprachenunterricht stellt spezifische Anforderungen an die Raumgestaltung, die sich von denen anderer Fächer unterscheiden können⁷.

Aufgabe 2.

Denken Sie gemeinsam mit Ihrem Partner/mit Ihrer Partnerin kurz darüber nach, welche spezifischen Gestaltungselemente einen Deutschraum von anderen Unterrichtsräumen unterscheiden könnten?

Fremdsprachenunterricht ist ein kommunikationsorientierter Unterricht, der darauf abzielt, die Lernenden in die Lage zu versetzen, sprachliche Handlungen in der Zielsprache auszuführen. Dabei wird besonderer Wert auf die Entwicklung von Fertigkeiten und Strategien gelegt, die für eine effektive Kommunikation unabdingbar sind. Der Fremdsprachenunterricht trägt nicht nur zur Entwicklung sprachlicher Kompetenz bei, sondern fördert auch das

⁷ Vgl. Ostaszewska, Ewa Dorota / Wręga, Anna: Deutsch hat Klasse. Ratgeber zur Gestaltung von Klassenräumen. Warschau: Goethe Institut, 2017, S. 8. goethe.de/ins/pl/de/spr/eng/dhk/mat.html [08.09.2024]

Verständnis für andere Kulturen und unterstützt die Entwicklung eines interkulturellen Verständnisses, um die Lernenden auf eine angemessene und respektvolle Interaktion in verschiedenen kulturellen Kontexten vorzubereiten.⁸ Der Klassenraum für den Fremdsprachenunterricht sollte dementsprechend den Lernenden den Zugang zur deutschen Sprache und Kultur ermöglichen, zum Lernen und zur zwischenmenschlichen Interaktion motivieren und anregen.

Zum Wandel der Raumgestaltung im Hinblick auf pädagogische Ansätze

Die Raumgestaltung im Deutschunterricht hat sich im Laufe der Zeit stark gewandelt, was in erster Linie auf eine Veränderung der pädagogischen Ansätze zurückzuführen ist. Während traditionelle Klassenzimmer stark von frontalem Unterricht geprägt waren, betonen moderne pädagogische Konzepte die Notwendigkeit flexibler und interaktiver Lernumgebungen. Im Folgenden erfolgt eine Untersuchung der Entwicklung der Raumgestaltung im Deutschunterricht sowie eine Analyse des Einflusses verschiedener pädagogischer Ansätze auf diesen Wandel.

In den frühen Phasen des Fremdsprachenunterrichts, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominierte die Grammatik-Übersetzungsmethode, die eine frontale Sitzordnung und eine starke Lehrerzentriertheit implizierte. Die Lernenden saßen in starren Reihen vor dem Lehrer, der als zentrale Figur das Geschehen leitete. Diese Anordnung unterstützte den Fokus auf die Vermittlung grammatikalischen Wissens und die Übersetzungstätigkeiten, bot jedoch wenig Raum für Interaktion zwischen den Schülern. Der Lehrende war Hauptakteur, während die Lernenden eine passive Rolle einnahmen, was dem damaligen pädagogischen Ansatz entsprach, der auf Wissensvermittlung und weniger auf Kommunikation abzielte. Die Klassenräume waren mit einer spezifischen Auswahl an Büchern und schriftlichen Materialien ausgestattet, die für die Grammatik-Übersetzungsmethode von Relevanz waren. Dies umfasste Grammatikbücher, Wörterbücher und Texte, die für die Übersetzungsübungen verwendet wurden⁹.

Die Einführung der audiolingualen Methode in den 1950er Jahren, welche auf Verhaltenstheorien und militärischen Trainingsmethoden basierte, führte

⁸ Feld-Knapp, Ilona: Erfolgreich kommunizieren zwischen den Kulturen. Überlegungen zu kommunikativen und interkulturellen Kompetenzen im DaF-Unterricht. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik. Budapest/Bonn: GuG/DAAD, 2009, S. 60–73. Legutke, Michael K.: Lernwelt Klassenzimmer: Szenarien für einen handlungsorientierten Fremdsprachenunterricht. In: Bach, Gerhard / Timm, Johannes-Peter (Hgg.): Englischunterricht: Grundlagen und Methoden einer handlungsorientierten Unterrichtspraxis. Tübingen/Basel: Franke, 2013, S. 91–120.

⁹ Rösler, Dietmar: Deutsch als Fremdsprache. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2012, S.65–94, hier S. 68f.

lediglich zu einer geringen Veränderung der Raumgestaltung. Die Einführung von Sprachlaboren, welche mit individuellen Arbeitsplätzen ausgestattet waren, ermöglichte es den Schülern, Sprachmuster durch Kopfhörer und Mikrofone nachzuahmen. Obschon diese Methode das Üben in individuellen Einheiten begünstigte, blieb die grundlegende Isolation und mangelnde Interaktion zwischen den Schülern bestehen. Die Ausgestaltung des Klassenzimmers zielte darauf ab, strukturierte Sprechübungen zu erleichtern. Die Lehrkräfte führten häufig mündliche Übungen durch, bei denen die Schülerinnen und Schüler sprachliche Muster wiederholten und einübten.

Auch wenn der Hauptfokus auf dem auditiven Lernen lag, wurden möglicherweise visuelle Hilfsmittel wie Bilder oder Diagramme genutzt, um das Verständnis der sprachlichen Strukturen zu unterstützen. Die Klassenräume waren mit einer Vielzahl an visuellen Hilfsmitteln ausgestattet, darunter Plakate, Bilder, Karten und weitere grafische Darstellungen. Die visuellen Hilfsmittel wurden eingesetzt, um den Wortschatz, die Grammatikregeln sowie weitere sprachliche Elemente zu vermitteln. Die Tafel stellte ein zentrales Element im Klassenzimmer dar, auf welchem der Lehrer während des Unterrichts wesentliche Punkte, Vokabeln oder grammatikalische Strukturen veranschaulichte. Mit der Einführung von Overheadprojektoren wurden zudem transparente Folien für visuelle Präsentationen genutzt¹⁰.

Eine bedeutende Veränderung in der Raumgestaltung erfolgte mit der kommunikativen Wende in den 1970er Jahren, die den Fokus auf die Entwicklung kommunikativer Kompetenzen im Fremdsprachenunterricht legte. Durch diese Wende wurden klassenzimmergestalterische Maßnahmen notwendig, die die Interaktion zwischen den Lernenden förderten. Es entstanden neue Sitzordnungen wie die U-Form oder Gruppentische, die den Austausch zwischen den Schülern ermöglichten und den Lehrer in eine moderierende Rolle versetzten. Der Raum sollte nun flexible Strukturen bieten, um unterschiedliche Kommunikationssituationen und Gruppenaktivitäten zu ermöglichen. Die kommunikative Kompetenz stand im Vordergrund, und damit einhergehend die Notwendigkeit, den Unterricht weniger statisch und stärker interaktiv zu gestalten.

Die Rolle des Lehrenden wurde somit neu definiert, wobei der Fokus nicht mehr ausschließlich auf der Vermittlung von Wissen lag, sondern auch die Moderation und Unterstützung von Lernprozessen beinhaltete. Ein weiterer wesentlicher Aspekt dieser Wende war die Betonung von Kultursensibilität und Interkulturalität. Der Unterricht integrierte vermehrt kulturelle Aspekte, um den Schülerinnen und Schülern nicht nur die Sprache selbst, sondern auch

¹⁰ Buda, Filippa / Krottenmüller, Lisa / Rösler, Dietmar / Würffel, Nicola: Einführungstext: Audiolinguale und audiovisuelle Methoden. In: DAAD (Hgg.), Dhoch3- Studienmodule Deutsch als Fremdsprache, 2021.

ihre Anwendung in verschiedenen kulturellen Kontexten näherzubringen. In der Konsequenz führte die kommunikative Wende zu einem schülerzentrierten, kommunikationsorientierten Ansatz im DaF-Unterricht. Dies resultierte in einem dynamischeren und praxisnäheren Lernumfeld, welches die individuellen Bedürfnisse und Interessen der Lernenden stärker berücksichtigte¹¹.

Im 21. Jahrhundert kamen digitale Technologien und hybride Lernmodelle hinzu, die erneut Einfluss auf die Gestaltung der Lernräume nahmen. Moderne Klassenzimmer sind heute häufig mit interaktiven Whiteboards, Tablets und Laptops ausgestattet, was den Lernenden ermöglicht, nicht nur im physischen Raum, sondern auch in virtuellen Umgebungen zu lernen. Diese technologische Integration erlaubt es, die Grenzen des traditionellen Klassenzimmers zu überwinden und Lernressourcen nahtlos online und offline miteinander zu verbinden. Klassenzimmer wurden somit zu flexiblen und multimedialen Lernumgebungen, die sowohl individuell als auch kooperativ genutzt werden können¹².

Aufgabe 3.

Füllen Sie die folgende Tabelle auf der Grundlage des gelesenen Textteiles 3.1 aus.

	GÜM Grammatik- Übersetzungsmethode	ALM/AVM Audiolinguale/ audiovisuelle Methode	KA Kommunikativer Ansatz
Zeit			
Lernziele			
Lehrerrolle			

¹¹ Rösler, Dietmar: Deutsch als Fremdsprache. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2012, S. 65–94, hier S. 76–85.

¹² Komenczi, Bertalan: Tanulási környezet a 21. század elején. Saarbrücken: Globe Edit, 2016.

Schülerrolle			
Merkmale des Klassenzimmers			
Lernmaterialien und Medien			

Lernlandschaften als Handlungsspielräume

Lernlandschaften umfassen alle physischen und virtuellen Räume, in denen Lernprozesse stattfinden. Diese Räume sind Umgebungen, die Möglichkeiten zur aktiven, kooperativen sowie selbstgesteuerten Wissensaneignung bzw. zur Entwicklung von Fertigkeiten und Schlüsselkompetenzen bieten.¹³ Die physische Gestaltung von Lernlandschaften hat einen entscheidenden Einfluss auf die Handlungsspielräume der Lernenden, d. h. auf die Art und Weise, wie Lernende interagieren, lernen und handeln.

In den Lernlandschaften besteht für die Lernenden die Möglichkeit, sich sowohl körperlich als auch geistig zu orientieren und zu bewegen. Die körperliche Dynamik, die sich in Form von Aufstehen, Hinsetzen, Wandern im Klassenzimmer oder Positionsänderungen manifestiert, sorgt für eine abwechslungsreiche Gestaltung des Unterrichtsgeschehens. Gleichzeitig eröffnen sich geistige Bewegungsspielräume, im Fremdsprachenunterricht sprachliche

¹³ Schart/ Legutke, Lehrkompetenz und Unterrichtsgestaltung, S. 72.

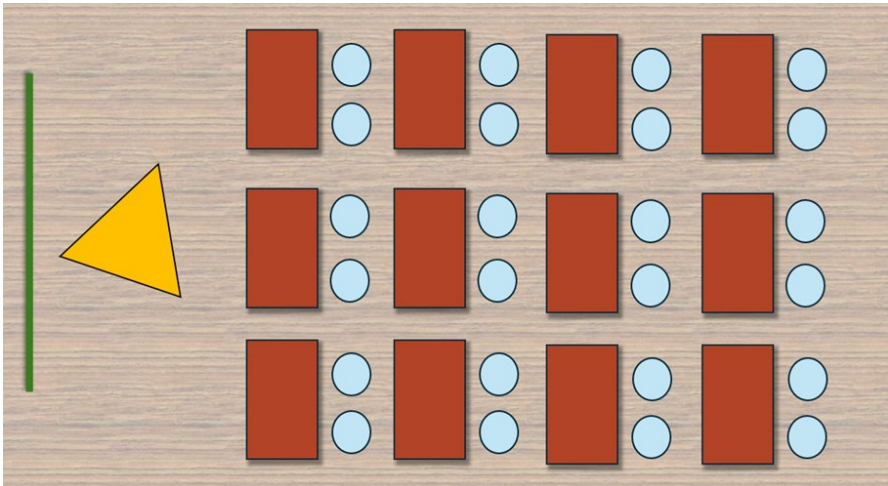
Handlungsspielräume, in denen Lernende Stellung nehmen, sich erkundigen, etwas selbstständig entdecken oder kreativ tätig sind.¹⁴

Die Veränderung der Lernlandschaften eröffnet Lehrenden die Möglichkeit, die physischen und geistigen Handlungsspielräume zu erweitern oder zu verengen. Die Gestaltung des Lernraums kann Interaktions- und Kooperationsformen sowohl fördern als auch behindern. Zudem kann sie bestimmte Lernaktivitäten begünstigen oder erschweren. Gleichzeitig verändern sich durch diese Anpassungen die Beziehungen zwischen den Lernenden und der Lehrperson sowie die allgemeine Atmosphäre im Raum¹⁵.

Im Folgenden erfolgt eine Darstellung konkreter Lernlandschaften, welche hinsichtlich ihrer Stärken und Schwächen sowie ihrer Bedeutung für unterschiedliche Unterrichtsaktivitäten bzw. pädagogische und soziale Ziele analysiert werden. Ziel ist es, angehenden Lehrkräften ein besseres Verständnis für die Auswirkungen von Raumgestaltung auf den Lernprozess zu vermitteln und sie in die Lage zu versetzen, informierte Entscheidungen bei der Gestaltung ihrer eigenen Lernumgebungen zu treffen.

Reihen

Die Tische stehen hintereinander in geraden Reihen, alle Schüler blicken nach vorne auf den Lehrer und die Tafel.



¹⁴ Ebd., S. 79.

¹⁵ Ebd., S. 80.

Stärken:

- klare Sichtlinie zur Tafel und zu der Lehrperson
- einfache Kontrolle und Disziplin
- geringe Ablenkung
- traditionell und vertraut
- effiziente Raumnutzung
- Lehrkraft steht im Zentrum des Geschehens
- gute Akustik für Lehreransprachen

Schwächen:

- eingeschränkte Interaktion zwischen Schülern
- fördert passives Lernen
- wenig Platz für Gruppenarbeit und Zusammenarbeit
- kann wenig motivierend oder inspirierend wirken
- fördert keine Bewegungsfreiheit und Flexibilität
- Schüler im hinteren Bereich fühlen sich möglicherweise weniger eingebunden
- Schwierigkeiten bei Differenzierung und individualisiertem Lernen

Pädagogische Ziele:

- Vermittlung von Wissen durch direkten Input und klare Instruktionen
- effektive Wissensübertragung und straffe Strukturierung des Lernprozesses
- Optimierung des physischen Raums für größere Klassen
- Konzentration auf den Lehrer als zentrale Wissensquelle
- Sicherstellung, dass alle Schüler den gleichen Input erhalten

Soziale Ziele:

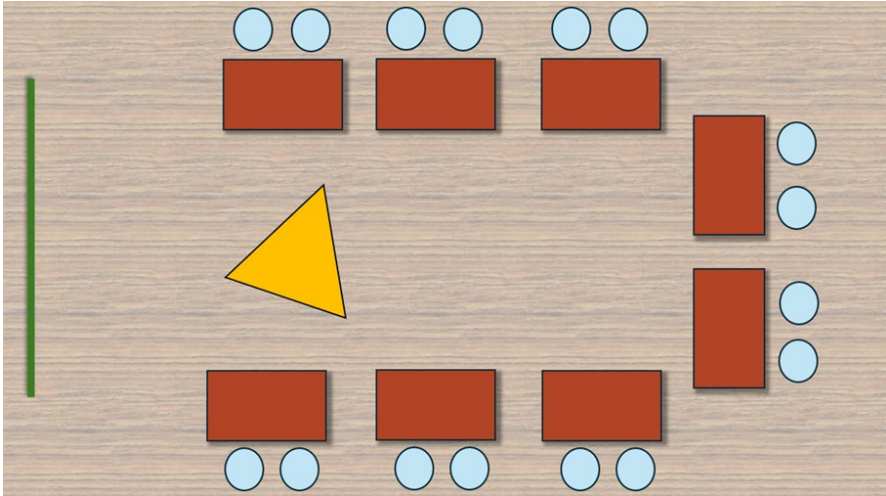
- Förderung von Disziplin und Konzentration
- Einhaltung von Regeln und sozialen Normen
- Förderung der Gemeinschaft durch eine einheitliche Lernerfahrung
- Entwicklung von Respekt gegenüber Autoritäten
- Förderung des Zusammenhalts durch gleiche Informationsverteilung

Passende Unterrichtsaktivitäten:

- Lehrer erklärt ein neues Konzept
- Lehrer oder Schüler halten einen Vortrag
- Fokussierung auf individuelle Aufgaben und Tests
- Direkte Instruktion: Schritt-für-Schritt-Anleitungen
- Hörverständnisübungen: Schüler hören und machen Notizen

U-Form

Die Tische sind in U-Form angeordnet, sodass alle Schüler den Lehrer, die Tafel und einander gut sehen können.



Stärken:

- erleichtert Diskussionen und Interaktionen
- Lehrer kann sich leicht bewegen und alle Schüler im Blick haben
- fördert ein Gefühl von Gemeinschaft und Zusammenarbeit
- flexible Gestaltungsmöglichkeiten für verschiedene Aktivitäten
- erleichtert die individuelle Unterstützung durch den Lehrer
- fördert die Kommunikation und den Austausch von Ideen

Schwächen:

- kann für große Klassen unpraktisch sein
- einige Schüler können sich zu weit vom Lehrer entfernt fühlen
- mehr Platz benötigt als traditionelle Anordnung
- kann für bestimmte Aktivitäten wie Einzeltests störend sein
- Schüler können sich leicht ablenken, wenn der Fokus nicht klar definiert ist

Pädagogische Ziele:

- Förderung von Interaktivität und Diskussion
- Erhöhung der Schülerbeteiligung
- Erleichterung der Differenzierung
- Flexibilität für verschiedene Unterrichtsformen
- besseres Monitoring durch den Lehrer

Soziale Ziele:

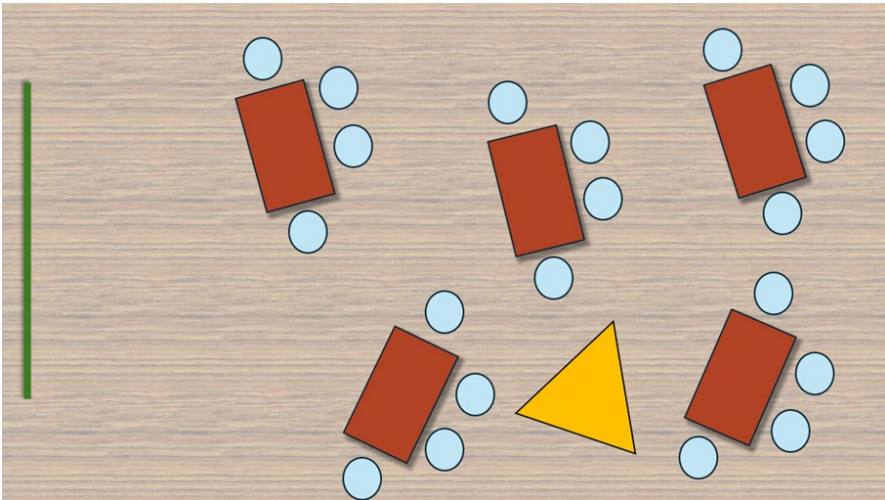
- Förderung der sozialen Interaktion
- Stärkung des Gemeinschaftsgefühls
- Entwicklung von Teamarbeit und Zusammenarbeit
- gleichberechtigte Kommunikation
- Erleichterung der Peer-Unterstützung

Passende Unterrichtsaktivitäten:

- Diskussionen und Debatten: Schüler sehen und hören sich gegenseitig gut
- Gruppenarbeit: Schüler können leicht miteinander kommunizieren und zusammenarbeiten
- Rollenspiele und Simulationen: Platz für Bewegungen und Interaktionen
- Interaktive Unterrichtseinheiten: Lehrer und Schüler können sich leicht austauschen
- Feedbackrunden: Alle Schüler können ihre Meinungen und Kommentare leicht teilen
- Partnerarbeit: Schnelle und einfache Zusammenarbeit zwischen Schülern

Lerninseln

Mehrere Tische sind zu kleinen Gruppen oder „Inseln“ zusammengestellt, an denen die Schüler in Gruppen arbeiten.



Stärken:

- fördert Zusammenarbeit und Teamarbeit
- ermöglicht differenzierte Aufgabenstellungen
- unterstützt Peer-Learning und gegenseitige Unterstützung
- fördert Kreativität und Austausch von Ideen

Schwächen:

- kann zu Ablenkungen führen, wenn die Gruppe nicht fokussiert ist
- schwächere Schüler könnten sich in der Gruppe überfordert fühlen
- eventuell schwieriger für den Lehrer, den Überblick zu behalten

Pädagogische Ziele:

- Förderung der Kooperation und des Austauschs zwischen Schülern
- Entwicklung von Problemlösungsfähigkeiten in Gruppenarbeit
- Förderung des selbstgesteuerten Lernens und der Reflexion
- Anpassung an unterschiedliche Lernniveaus und -bedürfnisse
- Förderung kreativer und kollaborativer Lernprozesse

Soziale Ziele:

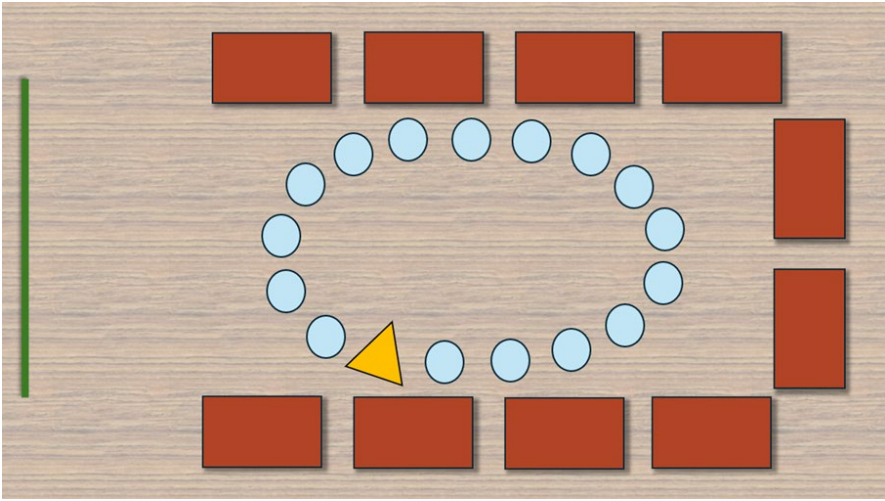
- Stärkung der sozialen Bindungen innerhalb der Gruppe
- Förderung der Verantwortung und der Kommunikationsfähigkeiten
- Förderung des Gemeinschaftsgefühls und der Zusammenarbeit
- Entwicklung von Teamarbeit und Kooperationsfähigkeit
- Verbesserung der sozialen Interaktion und des Austauschs

Passende Unterrichtsaktivitäten:

- Projektarbeit
- Diskussionen und Brainstorming-Sessions
- Gruppenarbeit mit wechselnden Rollen (z. B. Moderator, Protokollant)
- Kooperative Lernmethoden („Gruppenpuzzle“ oder „Think-Pair-Share“)

Kreis

- a) Die Tische oder Stühle sind in einem Kreis angeordnet, sodass alle Teilnehmer sich gegenseitig sehen und direkt miteinander kommunizieren können.
- b) Eine Sitzordnung ohne Tische, bei der die Stühle in einem Kreis angeordnet sind, um direkte Kommunikation und offene Diskussionen zu fördern.
- c) Die Schüler verlassen ihre Arbeitsplätze, stehen im Kreis und diskutieren verschiedene Themen.



Vorteile:

- fördert direkte Kommunikation und Blickkontakt zwischen allen Teilnehmern
- stärkt das Gemeinschaftsgefühl und die Gleichberechtigung unter den Schülern
- ermöglicht eine offene, ungezwungene Atmosphäre
- erhöht das Energielevel und die Aufmerksamkeit der Teilnehmer, insbesondere bei stehenden Kreisen
- fördert kurze, prägnante Beiträge und eine dynamische Diskussion

Nachteile:

- weniger geeignet für individuelle Arbeiten oder Aufgaben, die Konzentration erfordern
- schwieriger, Materialien und Werkzeuge gemeinsam zu nutzen
- nicht für längere Zeiträume geeignet, da das Stehen oder die Sitzordnung ohne Tische unbequem sein kann
- weniger komfortabel, besonders bei längeren Diskussionen

Pädagogische Ziele:

- Förderung der kommunikativen Fähigkeiten und des aktiven Zuhörens
- Entwicklung von Argumentationsfähigkeit, kritischem Denken und Selbstbewusstsein beim Sprechen
- Unterstützung eines dynamischen und interaktiven Lernumfelds
- freie Sprechproduktion ohne Hilfe des Lehrwerks

Soziale Ziele:

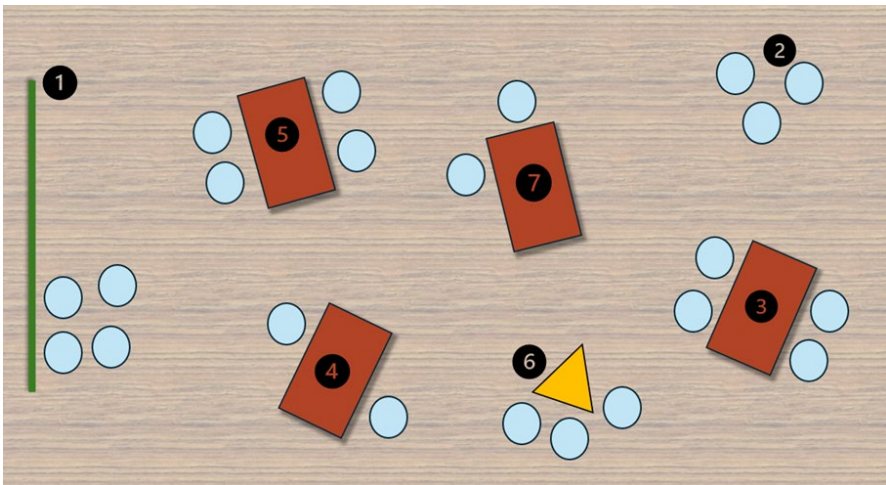
- Stärkung der Klassengemeinschaft und Förderung der Gleichberechtigung
- Verbesserung der sozialen Interaktion, des gegenseitigen Verständnisses und der Offenheit
- Förderung der Gruppenharmonie, des kollektiven Denkens und des gemeinsamen Entscheidungsprozesses
- Abbau von Sprechhemmungen

Passende Unterrichtsszenarien:

- Diskussionsrunden, Debatten und Gesprächskreise
- Reflexionsphasen nach Gruppenarbeiten oder Projekten
- Konfliktlösung, Mediation
- Schnelle Feedback-Runden, Brainstorming-Sessions oder Meinungsabfragen

Lernstationen

Bei der Stationenarbeit sind im Klassenzimmer verschiedene Stationen eingerichtet, an denen die Schülerinnen und Schüler eigenständig arbeiten. Jede Station ist auf eine spezifische Lernaktivität ausgerichtet und kann unterschiedliche Materialien, Aufgaben oder Medien beinhalten. Die Schülerinnen und Schüler rotieren in kleinen Gruppen oder individuell zwischen den Stationen.



Vorteile:

- fördert selbstständiges und eigenverantwortliches Lernen, da die Schüler eigenständig an den Stationen arbeiten
- ermöglicht differenziertes Lernen, da jede Station auf unterschiedliche Niveaus, Interessen und Fähigkeiten der Schüler abgestimmt werden kann
- vielfältige Lernmethoden und -medien können integriert werden, was den Unterricht abwechslungsreich und ansprechend gestaltet
- Schüler haben die Möglichkeit, in ihrem eigenen Tempo zu arbeiten, was die Individualisierung des Lernprozesses unterstützt
- stärkt das Zeitmanagement und die Organisationsfähigkeit der Schüler durch das Rotieren zwischen den Stationen

Nachteile:

- erhöhter Planungs- und Vorbereitungsaufwand für die Lehrperson, um die Stationen sinnvoll zu gestalten
- Es kann zu Unruhe oder Ablenkungen kommen, wenn Schüler die Stationen wechseln.
- Schwächere Schüler könnten überfordert sein, wenn sie zu viele Aufgaben eigenständig bewältigen müssen.
- Schwierigkeiten bei der Überwachung aller Schüler gleichzeitig
- erfordert ausreichend Raum und Material, um alle Stationen angemessen auszustatten

Pädagogische Ziele:

- Förderung der Selbstständigkeit und Eigenverantwortung im Lernprozess
- Anpassung des Lernens an individuelle Bedürfnisse und Lernniveaus
- Entwicklung von Zeitmanagement- und Organisationsfähigkeiten
- Förderung des aktiven und entdeckenden Lernens durch die Arbeit mit verschiedenen Materialien und Methoden

Soziale Ziele:

- Förderung der Zusammenarbeit und des Austauschs in kleinen Gruppen
- Unterstützung des sozialen Lernens, indem Schüler voneinander lernen und sich gegenseitig helfen
- Förderung der sozialen Verantwortung, da die Schüler in ihrem Verhalten und Arbeiten selbständig sind
- Ermutigung zur Eigenverantwortung und zum respektvollen Umgang mit den Materialien und dem Arbeitsplatz

Passende Unterrichtsszenarien:

- Vertiefung und Festigung von Wissen durch wiederholtes Üben und Anwendungsaufgaben
- Einführung und Erkundung neuer Themen durch verschiedene Perspektiven und Ansätze
- Projekte, bei denen verschiedene Teilaspekte bearbeitet werden müssen
- Wiederholung und Vorbereitung auf Prüfungen, bei denen unterschiedliche Themenbereiche abgedeckt werden

Aufgabe 4.

Wie würden Sie das Klassenzimmer gestalten, um effektiv mit den folgenden Materialien zu arbeiten. Entwerfen Sie eine Skizze über die mögliche Raumgestaltung und begründen Sie kurz Ihre Entscheidung.¹⁶

Lehrwerkbeispiel 1.

5 Arbeitet zu zweit und interviewt euch gegenseitig. Berichtet anschließend in der Klasse über euren Partner / eure Partnerin.

- Welche Träume hattet ihr mit 10 Jahren?
- Was ist jetzt euer großer Traum?
- Wie könnt ihr ihn verwirklichen?
- Welchen Traum habt ihr euch schon erfüllt?

*Ismail hat schon als Kind davon geträumt, einmal eine Weltreise zu machen. Er wollte schon immer ...
Tina möchte unbedingt ...
Paolas großer Traum ist ...*



11

Quelle: Aspekte Junior B1 plus Kursbuch S. 11. Klett Verlag

Skizze	Begründung

¹⁶ Idee für die Aufgabe: Schart M., Legutke M. (2012): Lehrkompetenz und Unterrichtsgestaltung. – DLL 1, München: Klett-Langenscheidt. S. 82–84.

Lehrwerkbeispiel 2.

2 a Kims Tag – Seht den Comic an. Ordnet die Aussagen A bis H den Bildern zu.



- A** Kim duscht lange. Sehr lange. 30 Minuten.
- B** Kim kauft ein Brötchen. Sie geht nicht gern in die Mensa.
- C** Sie isst ein Müsli mit Banane zum Frühstück. Und sie hört Radio.
- D** Sie trifft Marie im Club. Sie spielen Fußball im FC 22.
- E** Kim fährt mit dem Bus zur Schule. Sie nimmt die Linie 15.
- F** Sie macht Hausaufgaben. Mathe ist leicht.
- G** Kim schläft bis 7:00 Uhr. Dann kommt Kims Mutter und weckt Kim. So früh!
- H** Kim liest und sie schreibt an Marie. Aber sie ist soooo müde.

Quelle: Klasse A1 Kursbuch S. 38. Klett Verlag

Skizze	Begründung

Lehrwerkbeispiel 3.

3 Florian und Annika interviewen ihre Großmutter. Hör zu und ordne die Fragen. 

 1.22

- A Was war dein Lieblingsspielzeug?
- B Waren die Spiele früher anders als heute?
- C Wie war das Leben früher?
- D Hattest du Freizeit?
- E Was habt ihr gespielt?
- F Was hast du früher gelesen?



Quelle: Die Deutschprofis A2 Kursbuch S. 48. Klett Verlag

Skizze	Begründung

Zur Rolle der Lehrperson bei der Raumgestaltung

Die Lehrperson spielt eine zentrale und unverzichtbare Rolle bei der Gestaltung des Klassenzimmers als Lernraum. Diese Aufgabe geht weit über die bloße Auswahl von Möbeln oder die Anordnung von Tischen hinaus. Es handelt sich um eine tiefgreifende pädagogische Verantwortung, die den Erfolg des Unterrichts, die Qualität der Lernprozesse und die sozialen Dynamiken in der Klasse maßgeblich beeinflusst.

Zunächst trägt die Lehrperson die Verantwortung dafür, wie der Raum genutzt wird, um Lernprozesse zu fördern. Durch die gezielte Gestaltung der ‚Geografie‘ des Klassenzimmers kann sie Lernumgebungen schaffen, die den Bedürfnissen der Schüler entsprechen und die Lernziele unterstützen.¹⁷ Dies erfordert eine durchdachte Planung, bei der nicht nur die physische Anordnung der Möbel, sondern auch die Einbeziehung verschiedener Lernbereiche berücksichtigt werden muss. Ein gut gestalteter Raum ermöglicht es den Schülern, sich auf unterschiedliche Lernaktivitäten einzulassen. Dies kann in Form von individueller Arbeit, Gruppenarbeit oder interaktiven Diskussionen erfolgen.

Die soziale Kompetenz der Lehrperson wird ebenfalls durch die Raumgestaltung unter Beweis gestellt. Ein Klassenzimmer ist nicht nur ein Ort des Lernens, sondern auch ein sozialer Raum, in dem Beziehungen aufgebaut und gepflegt werden. Die Art und Weise, wie der Raum gestaltet ist, kann die Interaktionen zwischen den Schülern beeinflussen. Eine offene Anordnung, wie beispielsweise eine U-Form oder Lerninseln, kann den Austausch und die Zusammenarbeit unter den Schülern fördern, während eine traditionelle Reihenanordnung eher für Frontalunterricht geeignet ist, bei dem der Lehrer im Mittelpunkt steht. Die Lehrperson muss daher in der Lage sein, die soziale Dynamik der Klasse zu verstehen und den Raum so zu gestalten, dass er die gewünschten sozialen Ziele unterstützt, wie z. B. das Fördern von Teamarbeit,

¹⁷ Wright, Tony: Classroom Management in Language Education. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2005, S. 64.

das Schaffen einer positiven Klassengemeinschaft oder das Minimieren von Konflikten.

Ein weiterer entscheidender Aspekt ist die methodische Kompetenz der Lehrperson. Selbst in modernen, gut ausgestatteten Schulgebäuden kann die Raumgestaltung wirkungslos bleiben, wenn die Lehrperson nicht über die notwendigen pädagogischen Instrumente verfügt, um den Raum sinnvoll zu nutzen. Dies erfordert ein tiefes Verständnis dafür, wie unterschiedliche Raumkonzepte die Lernaktivitäten beeinflussen und wie sie bestmöglich eingesetzt werden können, um die Lernziele zu erreichen.¹⁸

Darüber hinaus ist die Lehrperson oft mit begrenzten Ressourcen konfrontiert, insbesondere in staatlichen Schulen, die nicht über flexible und dynamische Einrichtungen verfügen. In solchen Fällen zeigt sich die Kreativität und die Problemlösungsfähigkeit der Lehrkraft. Anstatt auf zusätzliche finanzielle Mittel zu warten, kann die Lehrperson gemeinsam mit den Schülern und der Schulgemeinschaft einfache, aber effektive Änderungen vornehmen, die das Lernumfeld verbessern. Diese partizipative Gestaltung des Raums kann nicht nur den Lernprozess fördern, sondern auch das Gemeinschaftsgefühl und das Engagement der Schüler stärken.¹⁹

Abschließend lässt sich sagen, dass die Raumgestaltung ein wesentliches Element der pädagogischen Arbeit ist, das in den Händen der Lehrperson liegt. Sie muss in der Lage sein, den Raum bewusst und zielgerichtet zu gestalten, um die bestmöglichen Lern- und Sozialerfahrungen für ihre Schüler zu schaffen. Diese Verantwortung erfordert eine Kombination aus didaktischem Wissen, sozialer Sensibilität, methodischer Flexibilität und kreativer Problemlösung. Durch ihre Gestaltungskompetenz kann die Lehrperson das Klassenzimmer in eine Lernlandschaft verwandeln, die nicht nur den Lernprozess unterstützt, sondern auch zu einem Ort wird, an dem sich alle gerne aufhalten und gemeinsam wachsen.²⁰

VIRTUELLE LERNLANDSCHAFTEN

Aufgabe 5.

Bitte tauschen Sie sich kurz mit Ihrem Partner/Ihrer Partnerin darüber aus, welche digitalen Möglichkeiten (z. B. Anwendungen, Tools) Sie während der Corona-Krise kennengelernt haben und welche Sie für empfehlenswert halten, sodass sie auch nach dem Lockdown beibehalten werden sollten, um den Lehr- und Lernprozess zu erleichtern.

¹⁸ Legutke, Michael K.: Lehr- und Lernort. In: Surcamp Carola (Hgg.): Metzler Lexikon. Fremdsprachendidaktik. Ansätze – Methoden – Grundbegriffe. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017, S. 203–206, hier S. 205.

¹⁹ Ebd., S. 205.

²⁰ Schart / Legutke, Lehrkompetenz und Unterrichtsgestaltung, S.86.

Die Lernlandschaft wird nicht unbedingt von den vier Wänden des Klassenzimmers begrenzt. Virtuelle Lernlandschaften stellen digitale Umgebungen dar, die speziell dafür entwickelt werden, Lernen zu fördern. Sie kombinieren verschiedene Lernressourcen, Tools und Methoden, um eine interaktive und flexible Lernumgebung zu schaffen. Diese Landschaften können verschiedene Formen annehmen, von Lernplattformen und MOOCs (Massive Open Online Courses) bis hin zu speziell entwickelten virtuellen Räumen, die beispielsweise 3D-Umgebungen oder Simulationen nutzen. Virtuelle Lernlandschaften ermöglichen eine moderne, flexible und oft individuell zugeschnittene Form des Lernens, die traditionelle Bildungsformate erweitern kann.²¹ Im Folgenden werden drei verschiedene Beispiele zu virtuellen Lernlandschaften kurz vorgestellt.

Lernplattformen oder LMS-Systeme

Lernplattformen, auch bekannt als Learning Management Systems (LMS), spielen eine zentrale Rolle innerhalb virtueller Lernlandschaften. Sie dienen als technische Grundlage, um Lerninhalte zu verwalten, zu verteilen und die Interaktion zwischen Lernenden und Lehrenden zu organisieren. LMS-Systeme wie Moodle, Google Classroom oder Canvas sind in vielen Bildungseinrichtungen weit verbreitet und ermöglichen eine strukturierte und effiziente Durchführung von Lehrveranstaltungen.

Ein wesentliches Merkmal von LMS-Systemen ist die zentrale Verwaltung von Lerninhalten. Lehrende können Kursmaterialien in Form von Texten, Videos, Präsentationen oder interaktiven Elementen bereitstellen und diese nach bestimmten didaktischen Prinzipien strukturieren. Zudem bieten LMS-Systeme Funktionen zur Überprüfung des Lernfortschritts, wie etwa Tests, Quizze oder das Einreichen von Aufgaben. Diese Werkzeuge ermöglichen es, den Lernerfolg der Teilnehmenden kontinuierlich zu überwachen und gegebenenfalls anzupassen.²²

Ein weiterer Vorteil von Lernplattformen besteht in der Möglichkeit der asynchronen Kommunikation. Die Diskussionsforen, Chats und E-Mail-Funktionen fördern den Austausch zwischen den Lernenden und Lehrenden, wobei

²¹ Ebd., S. 85. Tóth Mózer, Szilvia / Misley, Helga: Digitális eszközök integrálása az oktatásba. Jó gyakorlatokkal, tantárgyi példákkal, modern eszközlistával. Budapest: Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2019. Papp-Danka, Adrienn: Az online tanulási környezettel támogatott oktatási formák tanulásmódszertanának vizsgálata. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2014. Szűts, Zoltán / Lengyelne Molnár, Tünde / Racsó, Réka: Az oktatás eszközei és digitális technikái. In: Falus, Iván / Szűcs, Ida (Hgg.): A didaktika kézikönyve. Elméleti alapok a tanítás tanuláshoz. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2022, S. 585–620.

²² Christina Kuhn: Lernplattform. Learning and Content Management System. In: Barkowski, Hans / Krumm, Hans-Jürgen (Hgg.): Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2010, S. 193.

die Unabhängigkeit von Zeit und Ort gewährleistet ist.²³ Diese Flexibilität erweist sich insbesondere als vorteilhaft in Situationen, in denen Lernende aufgrund von Krankheit oder anderen Umständen nicht in der Lage sind, am Unterricht teilzunehmen. Der Zugang zu den Lernmaterialien ist für alle Beteiligten gewährleistet, sodass eine nachträgliche Beteiligung ohne Informationsverlust möglich ist. Die Verbreitung von LMS-Systemen in Schulen nach der Corona-Pandemie hat dazu geführt, dass sie heute nahezu überall eingesetzt werden und insgesamt ein unverzichtbares Werkzeug innerhalb virtueller Lernlandschaften darstellen.

Digitale Lernpfade

„Ein Lernpfad ist eine internetbasierte Lernumgebung, die mit einer Sequenz von aufeinander abgestimmten Arbeitsaufträgen strukturierte Pfade durch interaktive Materialien (z. B. Applets) anbietet, auf denen Lernende handlungsorientiert, selbsttätig und eigenverantwortlich auf ein Ziel hin arbeiten. Da die Arbeitsaufträge eine Bausteinstruktur aufweisen, können die Lernenden jeweils für ihren Leistungsstand geeignete auswählen. Durch individuell abrufbare Hilfen und Ergebniskontrollen sowie die regelmäßigen Aufforderungen zum Formulieren von Vermutungen, Experimentieren, Argumentieren sowie Reflektieren und Protokollieren der Ergebnisse in den Arbeitsaufträgen wird die eigenverantwortliche Auseinandersetzung mit dem Lernpfad explizit gefördert.“²⁴

Aus dieser Definition lässt sich ableiten, dass Lernpfade digitale, dynamische Lernumgebungen sind, die einen methodischen und sozialen Rahmen für die selbstständige bzw. kooperative Auseinandersetzung mit (fremdsprachlichen) Lerninhalten setzen. Sie eröffnen vielfältige Möglichkeiten zum kommunikativen Handeln, zur Entwicklung von Schlüsselkompetenzen, zur Differenzierung sowie zur Dokumentation und Reflexion der erarbeiteten Ergebnisse.

Drei verschiedene Typen von Lernpfaden²⁵ können für unterschiedliche Einsatzszenarien konzipiert werden. Lineare Lernwege bieten die Möglichkeit, sich neues Wissen anzueignen und neue Lerninhalte selbstständig und eigenverantwortlich zu erarbeiten. Verzweigte Lernpfade ermöglichen die Sicherung und Wiederholung von Wissen und Fertigkeiten. Lernpfade für offene

²³ Rösler, Dietmar: E-Learning Fremdsprachen. Eine kritische Einführung. Tübingen: Stauffenburg, 2007.

²⁴ Roth, Jürgen: Lernpfade – Definition, Gestaltungskriterien und Unterrichtseinsatz. In: Roth, J. et al. (Hgg.): Medienvielfalt im Mathematikunterricht. Lernpfade als Weg zum Ziel. Wiesbaden: Springer, 2015, S. 3–26, hier S. 8.

²⁵ Vgl. Sámson, Réka: Lernpfade als individuelle Wege zum gemeinsamen Ziel. In: Buchholz, Stefan / Fathy, Hebatallah (Hgg.): Deutsch als Fremdsprache in der digitalen Welt: Zu aktuellen Entwicklungen in Lehre und Forschung. Bonn: Deutscher Akademischer Austauschdienst, 2023, S. 154–161.

Arbeitsformen bieten offene Zugänge, indem Lernende je nach Bedarf und Vorkenntnissen verschiedene Lernstationen im eigenen Lerntempo durchlaufen.

Es gibt eine Vielzahl von Tools und Anwendungen, die eine kostenlose und leicht zugängliche Bereitstellung von interaktiven und multimedialen Materialien in Form von Lernpfaden gewährleisten. Die Lernenden erhalten damit eine strukturierte und nachvollziehbare Abfolge von Lerneinheiten, auf die sie unabhängig von Zeit und Ort zugreifen können.

Diese virtuelle Lernlandschaft bietet den Lehrenden die Möglichkeit, auf die individuellen Bedürfnisse der Lernenden einzugehen und differenzierte Lernwege in heterogenen Lerngruppen anzubieten. Bei der Auswahl und dem Einsatz der eingesetzten Medien ist zielorientiert vorzugehen, indem die Medien so ausgewählt werden, dass ihr Einsatz die inhaltlichen Ziele des Lernprozesses optimal und nachhaltig unterstützt.

E-Portfolios

Der Einsatz von Portfolios, insbesondere von E-Portfolios, bietet umfassende Möglichkeiten zur Förderung der Selbstständigkeit und Reflexion im Lernprozess. Traditionelle Portfolios haben sich bereits als wertvolles Instrument etabliert, um Lernende in ihrem Lernprozess zu unterstützen. Sie dienen nicht nur der Sammlung von Arbeiten, sondern fördern auch die kritische Auseinandersetzung mit dem eigenen Lernfortschritt. Durch die gezielte Auswahl und Reflexion ihrer Arbeiten lernen Lernende, ihre Stärken und Schwächen zu erkennen und daran zu arbeiten.²⁶

Der Übergang von papierbasierten zu digitalen Portfolios, den sogenannten E-Portfolios, erweitert diese Möglichkeiten erheblich. E-Portfolios sind netzbasierte Sammlungen, die nicht nur digitale Dokumente, sondern auch multimediale Inhalte wie Videos, Podcasts und Blogs integrieren können. Diese digitale Form ermöglicht eine einfache Überarbeitung und parallele Darstellung verschiedener Entwicklungsstadien von Arbeiten, was die Lern- und Reflexionsprozesse deutlich sichtbarer macht. Zudem können Lernende den Zugriff auf ihre E-Portfolios steuern und entscheiden, wer Einblick in bestimmte Teile erhält. Ein weiterer Vorteil von E-Portfolios liegt in der Möglichkeit, kontinuierlich Feedback von Lehrenden und Peers zu erhalten, was den Lernprozess transparent und nachvollziehbar macht.²⁷

Allerdings erfordert die Einführung von E-Portfolios eine sorgfältige didaktische Gestaltung, um die Lernenden dazu anzuleiten, aktiv und vernetzt mit

²⁶ Ballweg, Sandra / Bräuer, Gerd: Portfolioarbeit im Fremdsprachenunterricht. Yes, we can. In: Fremdsprache Deutsch, Heft 45, 2011, S. 3–11, hier S. 4.

²⁷ Drumm, Sandra / Mehler, Stefanie: Portfolio-Einsatz im Unterricht – „Warum digital, wenn es doch auch auf Papier geht?“ In: Fremdsprache Deutsch, Heft 53, 2015, S. 46–51, hier S. 47.

den Inhalten zu arbeiten. Besonders effektives Lernen findet statt, wenn Lernende Verbindungen zwischen verschiedenen Inhalten herstellen, in sozialen Kontexten arbeiten und sich mit unterschiedlichen Perspektiven auseinandersetzen. Am Ende des Portfolioprozesses werden ausgewählte Arbeiten zur Bewertung eingereicht oder als Grundlage für mündliche Prüfungen genutzt. Dadurch erhalten die Lernenden die Möglichkeit, aktiv an der Gestaltung ihrer Prüfungen mitzuwirken und ihre Lernfortschritte selbstbewusst zu präsentieren. E-Portfolios fördern somit nicht nur die Selbstständigkeit und Reflexionsfähigkeit, sondern auch die aktive Beteiligung der Lernenden am eigenen Bildungsprozess.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Gestaltung von Lernräumen hat eine zentrale Bedeutung im modernen Fremdsprachenunterricht. Die Lernumgebung trägt maßgeblich zur Entwicklung der sprachlichen Handlungsfähigkeit der Lernenden bei, indem sie Handlungsspielräume schafft, die kommunikative Aktivitäten im Klassenzimmer fördern und auf die Anwendung der Sprache außerhalb der schulischen Umgebung vorbereiten.

Das traditionelle Klassenzimmer, in dem der Lehrertisch dominiert und die Schüler in festen Reihen sitzen, wird den Anforderungen moderner Lehr- und Lernformen nicht gerecht. Die traditionelle Anordnung fördert eine passive Lernhaltung, die der Entwicklung von Selbstständigkeit, Kreativität und Zusammenarbeit entgegenwirkt. Hingegen werden durch die Umgestaltung der Lernumgebung hin zu flexibleren und interaktiveren Lernlandschaften die Voraussetzungen geschaffen, um kollaboratives, projektbasiertes und autonomes Lernen zu ermöglichen.

Außerdem soll sich das Klassenzimmer an die sich verändernden gesellschaftlichen und technologischen Rahmenbedingungen anpassen, die durch die Coronapandemie und die fortschreitende Digitalisierung beschleunigt wurden. Die Pandemie hat gezeigt, dass die Grenzen des physischen Klassenzimmers zunehmend verschwimmen und virtuelle Lernumgebungen an Bedeutung gewinnen. Solche digitalen Räume eröffnen neue Möglichkeiten für interaktives und individualisiertes Lernen, das den Bedürfnissen der heutigen Schüler gerecht wird.

Angehende Lehrkräfte spielen eine zentrale Rolle in der Gestaltung von Lernumgebungen. Sie sollten sich bewusst mit den räumlichen und digitalen Gegebenheiten auseinandersetzen, um effektive Lernlandschaften zu schaffen, die sowohl das Wohlbefinden als auch die Lernleistung der Schüler fördern. Die im Text vorgestellten Beispiele und Reflexionsfragen dienen dazu, künftige Lehrkräfte bei der Planung und Bewertung von Lernräumen zu unterstützen, sodass diese Räume zu aktiven, unterstützenden und motivierenden Lernumgebungen werden.

VII. STUDENTENARBEITEN

BILDER AUS DEM WIENER PRATER IN LITERARISCHEN TEXTEN¹

—◀—
DOROTTYA LEHEL

The presentation will focus on the Prater's cultural diversity and social interactions, a Viennese landmark with a history of more than 250 years. The Prater is described as a dynamic space where different cultural currents, traditions and identities meet. The rejection of cultural polyphony is seen as a disregard for the complex cultural reality of the city. Historically, many nationalities have lived in Vienna, leading to a rich cultural exchange. The Prater was a place of entertainment not only for the bourgeoisie but also for the working class, including prostitution, which was widespread there. Literary works such as Arthur Schnitzler's Reigen reflect this social dynamic. The lecture will emphasise that culture should be seen as an ongoing process of negotiating meaning. It will also address the role of literature in collective memory and the culture of remembering, as it helps shape past lifeworlds and illuminate memory conflicts. The Prater is thus seen as a symbol of Vienna's cultural complexity and a site of intercultural dialogue.

Der Wiener Prater, eine der bekanntesten Sehenswürdigkeiten der österreichischen Hauptstadt, ist weit mehr als nur ein Vergnügungspark. Mit seiner über 250-jährigen Geschichte ist der Prater ein beeindruckendes Symbol für die Vielfalt, Kultur und Geschichte Wiens. Der Park bietet eine interessante Fallstudie für die Untersuchung von soziologischen und anthropologischen Phänomenen, wie z. B. soziale Interaktionen, Klassenunterschiede oder kulturelle Praktiken in urbanen Umgebungen. Wien wird zwar oft dargestellt, jedoch in der Regel nicht erwähnt wird, dass es eine vielsprachige und „plurikulturelle“² Stadt war. In den 1900er Jahren setzte sich die Bevölkerung Wiens aus Zuwanderern zusammen. Weit über fünfzig Prozent von ihnen kamen aus Mähren, der Bukowina Tschechien, der Krajina (Slowenien) Ungarn, Galizien, Kroatien, oder Friaul.

¹ Die vorliegende Publikation bietet Auszüge aus einer Arbeit von Dorottya Lehel, die im Rahmen des Forschungsprojekts „Kulturelles Gedächtnis und narrative Identität in der deutschsprachigen Literatur Mitteleuropas“ entstanden ist.

² Csáky, Moritz: Das Gedächtnis der Städte, Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa. Köln / Weimar: Böhlau Verlag Wien, 2010, S. 13.

Der Ort wird zu einem interkulturellen Schmelztiegel des Vielvölkerstaates, in dem sich kulturelle Differenz in der kollektiven Erfahrung von Heimatlosigkeit verdampft: Egal ob Walzer, Ländler, Kreuzpolka oder Czárdás – hier, im Prater, ‚lehnt sich keiner gegen das Lied des andern auf‘.³

ZUR GESCHICHTE DES PRATERS

Der Prater liegt im 2. Bezirk vom heutigen Wien. Er wurde erstmals 1162 als *Pratum* in einer Schenkungsurkunde erwähnt.⁴ Ab dem 16. Jahrhundert nutzte man das Gebiet lange Zeit als Jagdgebiet, in dem vor allem die kaiserliche Familie und der Adel Jagdwettbewerbe veranstalteten.⁵ Der Park wurde erst 1766 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, nachdem es der österreichische Kaiser Joseph II. das Anwesen allen Wienerinnen und Wienern als Erholungsgebiet geschenkt hatte. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts marschierten alljährlich dort Arbeiter und deren Familien am Tag der Arbeit auf.

In den 1870er Jahren erlebte der Prater einen Modernisierungsschub. Kurzzeitig erhielt dann der Vergnügungspark im Volksmund einen neuen Namen: *Volksprater*. Nach nur zweijähriger Bauzeit weihte man das Riesenrad 1897, anlässlich des 50. Jahrestages der Thronbesteigung von Kaiser Franz Joseph I., ein. Bis zur Bombardierung im Zweiten Weltkrieg galt es in der Welt als das größte seiner Art. *WWW* führte man eine erfolgreiche Spendenaktion unter dem Motto „Wieder Wiener Wurstelprater“ durch und so konnte der Vergnügungspark 1947 wiedereröffnet werden. Der heutige Prater ist den meisten von uns bekannt, an die Stelle des literarischen und kulturellen Lebens ist die Unterhaltung getreten, und seine Besucher kommen aus der ganzen Welt, um sich hier zu amüsieren.

VOLKSPRATER UND NOBELPRATER

Das *Junge Wien* frequentierte den Prater in den 1890er Jahren häufig, unter ihnen waren auch Richard Beer-Hofmann, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten und Arthur Schnitzler. Der Prater war ein Ort der Begegnung geworden und spiegelte die Vielfalt der soziokulturellen Verhältnisse seiner Besucher wider. Die soziale Ordnung von Adel, Bürgertum und Proletariat, wie sie sich im Wien um 1900 manifestierte, schien im Prater auf den ersten Blick zu verschwinden. Die Soziotopographie des Praters gliederte das Areal in zwei

³ Salten, Felix: Wurstelprater. Wien: Rosenbaum, 1911, S. 76.

⁴ Vgl. Girtler, Roland: Streifzug durch den Wiener Wurstelprater. Wien: Schwarz-Böhlau Verlag, 2016, S. 14.

⁵ Vgl. Petermann, Reinhard: Wien von Jahrhundert zu Jahrhundert. 1. Teil. Wien: Gerlach und Wiedling, 1927, S. 295.

gegensätzliche Bereiche, die bereits in den Bezeichnungen *Volksprater* und *Nobelprater* zum Ausdruck kamen. Der *Volksprater*, auch Wurstelprater genannt, verdankt seinen Namen seinen ältesten Attraktionen, den Wurstel- oder Kasperltheatern. Der *Volksprater* mit seinen volkstümlichen Vergnügungsmöglichkeiten steht im Kontrast zum *Nobelprater*, und wurde größtenteils von der aristokratischen Gesellschaft gemieden. Entlang der Hauptallee, wo sich vor etwa 100 Jahren hauptsächlich die höhere Wiener Gesellschaft zeigte, und in den vornehmen Kaffeehäusern verweilte, liegt der *Nobelprater*. Besonders das *Dritte Kaffeehaus*, einst unter der Leitung des energischen Cafétiers Anton Ronacher, zog mit seiner Theater-, Musik- und Varietébühne das Interesse des *Jungen Wiens* auf sich.⁶

PRATER ALS MOTIV DES SCHMUTZES

Die Identität des Sozialraums „Prater“ definiert sich durch seine doppelte Beziehung zur bürgerlichen Wertesphäre der Stadt und seine klare Abgrenzung zum aristokratischen *Nobelprater*. Der *Wurstelprater* stellt als Ort eine Alternative zum Adel dar und untergräbt die etablierten moralischen und sozialen Werte, indem er die bürgerlichen Normen in Frage stellt. Dies betrifft insbesondere den Bereich der Sexualität, wo die einfachen menschlichen Triebe auf unverblünte Weise zum Vorschein kommen: „Einfach, wie nirgendwo sonst, enthüllen sich hier die einfachen menschlichen Triebe. Die Lust des Weibes am Manne. Die Lust des Mannes am Weibe [...]. Unschuld gibt es hier nicht, wenigstens nicht in unserem Sinne, nicht im gesellschaftlichen Sittlichkeitsbegriff.“⁷

Während Liebe und Erotik innerhalb der bürgerlichen Ehe strengen moralischen Regeln unterliegen, wird die Sexualität von Menschen aus der Unterschicht, dem Kleinbürgertum und der Arbeiterschicht aus der Sicht bürgerlicher Männer oft als freier, anarchischer und „animalischer“ wahrgenommen. Um die Jahrhundertwende lag die Zahl der offiziell registrierten Prostituierten bei 15.000 Frauen und Mädchen, was mehr als zwei Prozent der weiblichen Bevölkerung entsprach.⁸ Der Prater war ein beliebter Arbeitsplatz für Prostituierte. Das beste literarische Beispiel ist Arthur Schnitzlers Drama *Reigen*. In den 10 Dialogen haben Männer und Frauen unabhängig von ihrem sozialen Status sexuelle Beziehungen.

⁶ Vgl. Österle, David: „Freunde sind wir ja eigentlich nicht“. Hofmannsthal, Schnitzler und das Junge Wien. Wien, 2019, S. 55.

⁷ Salten, Felix: Wurstelprater. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne. Hg. von Siegfried Mattl, Klaus Müller-Richter und Werner Michael Schwarz. Wien, 2004, S. 76–77.

⁸ Vgl. Schrank, Josef: Die Prostitution in Wien in historischer, administrativer und hygienischer Beziehung. Wien, 1886, S. 242.

MULTIKULTURALITÄT IM PRATER

Das Konzept von Kultur als Kommunikationsraum besagt, dass Kultur nicht als statisches Gebilde betrachtet werden sollte, das von einer bestimmten Gruppe geteilt wird. Vielmehr wird Kultur als dynamischer Raum verstanden, in dem Menschen miteinander interagieren, Bedeutungen austauschen und Sinn konstruieren. In diesem Verständnis ist Kultur ein fortwährender Prozess, in dem Bedeutungen verhandelt, verändert und neu interpretiert werden. Sie entsteht und entwickelt sich durch soziale Interaktion und Kommunikation. Die Verneinung der kulturellen Polyphonie einer Stadt impliziert, dass die Fülle und Komplexität der kulturellen Ausdrucksformen und Identitäten in einer Stadt ignoriert oder zurückgewiesen wird. Es bedeutet, die Vielfalt an kulturellen Strömungen, Traditionen, Sprachen und Praktiken innerhalb einer Stadt nicht anzuerkennen oder herunterzuspielen. Zusammengefasst bedeutet die Ablehnung der kulturellen Polyphonie, die reiche kulturelle Vielfalt einer Stadt zu verleugnen oder zu verbergen.

Im historischen Überblick habe ich erwähnt, dass in der Hauptstadt viele Nationalitäten lebten und arbeiteten. Während die deutschsprachigen literarischen Werke über den Wiener Prater, insbesondere diejenigen von Vertretern des *Jung Wien*, vor allem dessen Bedeutung für die Wiener Bourgeoisie und Aristokratie betonen, assoziiert der Beobachter Machar den Prater stattdessen als einen Ort der Unterhaltung für die arme, insbesondere auch tschechische, Arbeiterschaft und das Proletariat. Josef Svatopluk Machar, ein tschechischer Schriftsteller und Dichter, der im österreichischen Kaiserreich geboren wurde, betrachtete den Wiener Prater also aus einer sozialkritischen Perspektive. Er sah ihn als einen Ort, an dem die arme Arbeiterschaft, einschließlich der tschechischen Bevölkerung, vorübergehend ihrer Not und Unterdrückung entfliehen konnte. Für Machar war der Prater ein Symbol für die sozialen Ungerechtigkeiten seiner Zeit und ein Ort, an dem die einfachen Menschen Trost suchten und ihre Sorgen für kurze Zeit vergessen konnten. Die Tschechen, die in großer Zahl in Wien lebten, unternahmen mehrere Versuche, ihre eigene Identität im Ausland zu retten und zu bewahren. Frühzeitig bemühte man sich, ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu schaffen, das sich über kulturelle Grenzen hinwegsetzte, die auf sozioökonomischen Unterschieden basierten und verschiedene individuelle sowie kollektive Identitäten widerspiegeln. Dabei strebte man zunächst nicht explizit eine „nationale“ tschechische Identität an.⁹ Dies geschah unter anderem durch von böhmischen Aristokraten unterstützte Ballveranstaltungen, die von Vertretern aller Gesellschaftsschichten besucht wurden. Aus diesem Grund war der Prater die beste Wahl für die

⁹ Vgl. Csáky, Moritz: *Das Gedächtnis Der Städte, Kulturelle Verflechtung – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2010, S. 156.

Veranstaltungen, da er nicht nur ein Ort für verschiedene soziale Schichten, sondern auch für Menschen unterschiedlicher Sprachen und Kulturen war. Sie repräsentierten ein Wien, das nicht ausschließlich deutsch geprägt war, sondern sprachlich und kulturell vielfältig. Sogar Vertreter des Hofes und Angehörige der Dynastie nahmen an den Slawen-Bällen teil.¹⁰

NATIONALE VORURTEILE IM PRATER

Antisemitismus hat eine lange Geschichte und war in verschiedenen Gesellschaften und Zeiten verbreitet. Das tragische Schicksal der Juden in Wien trug zur wachsenden Ablehnung und Feindseligkeit gegenüber Juden bei. Der Antisemitismus um 1900 spiegelte soziale, wirtschaftliche, religiöse und rassistische Vorurteile wider und hatte verheerende, oft tödliche Folgen. Plötzlich besetzten ‚Fremde‘ und Einwanderer Räume, die zuvor von Einheimischen bewohnt wurden, was zu Angriffen und Versuchen, sie zu vertreiben, oder zumindest zu Beschimpfungen führte.¹¹ Plötzlich wurden Menschen, die zuvor als Gleichberechtigte behandelt worden waren, mit Häme bedacht, wie die in dieser Zeit veröffentlichten Werke belegen, darunter der österreichische Schriftsteller Johann Pezzl in seiner *Skizze von Wien*:

Die indischen Fakire abgerechnet, gibt es wohl keine Gattung von sein sollenden Menschen, welche dem Orang-Utan näher kommt, als einen polnischen Juden. [...] Von Fuß bis zum Hals voll Kot, Schmutz und Lumpen, in einer Art von schwarzem Sack steckend, der um die Mitte mit einem Gürtel gebunden ist, woran ein schmieriges Stück Riemen und einige Schnüre hängen, die, ich weiß nicht, welche göttliche Gebote und Geheimnisse bedeuten sollen [...]¹².

In der Vergangenheit war es nicht unüblich, sich über Menschen jüdischer Herkunft lustig zu machen. Jüdische Volksfiguren, die weit über die Grenzen des guten Geschmacks hinausgehen, sind Teil des Wiener Lebens. Hepp Hepp! war ein gängiger Ausruf vor Juden. Der Kasperl ist eine beliebte Marionette des Prater-Puppentheaters, die in ihren Aufführungen oft den Wucherer Jude erschlägt. Der Kasperl wurde mit typischen Stereotypen dargestellt: eine krumme Nase mit großen Ohren und eine für orthodoxe Juden typische Kopfbedeckung. Nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene sahen sich solche Aufführungen gerne an. Gleichzeitig wurden die Tschechen oft spöttisch dargestellt, und in ihren Rollen übten sie Tätigkeiten wie Wäscherin, Köchin und

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Csáky, Moritz: Das Gedächtnis Der Städte, Kulturelle Verflechtung - Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2010, S. 261.

¹² Pezzl, Johann: Skizze von Wien. Wien, 1787, S. 170.

Soldaten aus.¹³ Wenig später setzte sich diese Feindseligkeit nicht nur gegenüber Juden und Tschechen, sondern auch gegenüber den Türken, „Türkenstechen“ in Stifters Werk fort. Dieses neue „Spiel“ tötet nicht den Juden, sondern den Türken: Z. „[...] zu dem Geschwirre fliegen Reiter in einem Kreise auf hölzernen Rossen herum, und stoßen Türkenköpfe herab und anderes. Da freut sich nicht nur der Knabe des fliegenden Kreises, sondern auch der Handwerksgehilfe hat seine Geliebte mitgebracht und sie prangt in einem der kreisenden Wagen, und er sticht Türken [...]“.¹⁴

PRATER ALS GARTENMOTIV DER WIENER MODERNE

Die Wiener Moderne war geprägt von einem avantgardistischen Geist, der sich gegen traditionelle Normen und Konventionen richtete. Sie zeichnete sich durch eine Vielfalt an künstlerischen Ausdrucksformen aus, die oft von Symbolismus, Expressionismus und Jugendstil geprägt waren. Die Bewegung war auch eng mit intellektuellen Diskursen verbunden, insbesondere mit dem Aufkommen neuer philosophischer und psychoanalytischer Ideen, die das Verständnis von Identität, Gesellschaft und Wirklichkeit herausforderten. Insgesamt war die Wiener Moderne eine Zeit der kreativen Blüte und des intellektuellen Aufbruchs, die das kulturelle Leben in Wien und darüber hinaus nachhaltig beeinflusste. Das Gartenmotiv der Wiener Moderne ist eine vielschichtige Metapher, die in der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik dieser Zeit eine bedeutende Rolle spielte. Es symbolisiert oft eine Sehnsucht nach Harmonie, Naturverbundenheit und einem Rückzugsort vor den Belastungen des modernen städtischen Lebens. Der Garten wird als Ort der Ruhe, der Schönheit und der inneren Einkehr dargestellt, der einen Kontrast zur Hektik und Komplexität der urbanen Umgebung bildet. Gleichzeitig kann er auch als Allegorie für die Suche nach persönlichem Wachstum, Erneuerung und Selbstfindung interpretiert werden. Er reflektiert die ambivalente Beziehung der Menschen zur Natur und zur modernen Welt und spiegelt die kulturellen und philosophischen Strömungen der Wiener Moderne wider. Zu den Autoren, die diese Form gerne verwendeten, gehören Arthur Schnitzler, Leopold Andrian und Hugo von Hofmannsthal.

¹³ Pressler, Gertraud: Jüdisches und Antisemitisches in der Wiener Volksunterhaltung, musau.org/assets/Uploads/OEGMW/MusAu-Printausgabe/MusAu-17-1998/MusAu-17-1998-6-Pressler.pdf [03.12.2024]

¹⁴ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Beiträge zu einem Sammelwerk: Der Prater, S. 324.

SCHLUSSFOLGERUNG

Literarische Texte durchdringen das kollektive Gedächtnis in all seinen Facetten. Egal ob lyrische Gedichte, Groschenromane, historische Erzählungen, Werke aus allen Gattungen und Genres, dienen als Träger des kollektiven Gedächtnisses. Sie erfüllen eine Vielzahl von Funktionen im Bereich der Erinnerungskultur, indem sie helfen, Vorstellungen vergangener Lebenswelten zu formen, Geschichtsbilder zu vermitteln, Erinnerungskonflikte auszuloten und über Prozesse und Probleme des kollektiven Gedächtnisses nachzudenken. Literatur spielt somit eine bedeutende Rolle im Kontext der Erinnerungskultur.¹⁵ Der Prater ist ein sehr wichtiges Wahrzeichen im kollektiven Gedächtnis Wiens. Aus historischer Sicht hat er viel erlebt. Die kulturelle Komplexität, die sich überschneidenden und überlappenden kulturellen Kommunikationsräume, die Verflechtungen und Überschneidungen, die ein wesentliches Merkmal von Wien und des Wiener Praters geworden sind, gelten auch noch heute als populärer Gegenstand der Forschung.

¹⁵ Vgl. Astrid, Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Eine Einführung. J. B. Metzler, 2005, S. 143–166.

MATERIALISIERTE FORMEN VOM GEDÄCHTNIS

Erinnerungsobjekte in den Werken
von Saša Stanišić und Marica Bodrožić

—◀▶—
NÓRA RADICS

In this essay I will examine Saša Stanišić's novel Herkunft (Origin) and Marica Bodrožić's Kirschholz und alte Gefühle (A Cherrywood Table), drawing on the theoretical foundations of cultural studies and memory research. Both of these works explore the relationship between the past, present and future, focusing on the themes of memory and the search for identity. The protagonists of the two novels use two different strategies to come to terms with the trauma of war and to find their way back to themselves. Both options are a good solution, as they eventually fare with their memories of the war, their emotions about leaving their homes and their answers to the questions of who they were in the past, who they are now in the present and who they want to be in the future. The traumatic events of the Yugoslavian war are often withheld from a wide audience, and I wanted to show the importance of this topic by focusing on these literary works, since, thanks to the novels, communicative memory eventually becomes cultural memory, which is a fundamental determinant of the identity of a community. The way we remember past events is crucial for our future.

DIE VORSTELLUNG DER ANALYSIERTEN ROMANE

In meiner Forschung habe ich zwei literarische Werke anhand literaturwissenschaftlicher Konzepte analysiert: *Kirschholz und alte Gefühle*¹ von Marica Bodrožić und *Herkunft*² von Saša Stanišić. In beiden Romanen geht es um die Zeit des Ausbruchs vom Jugoslawienkrieg und die Zeit danach, die 1990er Jahre, mit besonderer Rücksicht auf die Traumata des Krieges. Die Protagonisten der zwei Romane verarbeiten und bewältigen ihre traumatischen Erfahrungen mit Hilfe zwei unterschiedlicher Strategien und kommen damit auf ganz unterschiedliche Weise zum „Ziel“, d. h. durch die narrative Erinnerung verstehen und verarbeiten sie ihr Kriegsschicksal, die schrecklichen Ereignisse,

¹ Bodrožić, Marica: *Kirschholz und alte Gefühle*. München: Luchterhand Literaturverlag in der Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH, 2012.

² Stanišić, Saša: *Herkunft*, 3. Aufl., München: Luchterhand Literaturverlag in der Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH 2019.

die sie erlitten haben, und integrieren diese in ihre Lebensgeschichte. Die zwei Autoren verwenden dabei zwei einander völlig entgegengesetzte Strategien, um sich in der Welt zurechtzufinden und auch mit ihrer eigenen inneren Welt zurechtzukommen. In den folgenden Kapiteln werden diese Strategien auf den Grundlagen der Gedächtnisforschung sichtbar gemacht. Stanišić stürzt sich nach dem Krieg in die neue Welt seiner Wahlheimat und beginnt ein freies und frohes Leben zu leben, er fängt erst später an, auf die Vergangenheit zu reflektieren, sich über seine Herkunft Gedanken zu machen. Der Verlust seiner Großmutter hinterlässt tiefe Spuren in ihm, und regt diesen Erinnerungsprozess an. Es bringt ihn zum Nachdenken und er merkt, dass er wirklich wissen will, was passiert ist und wie es passiert ist.³ Er geht von einem Zustand des Bewusstlosen zum Bewusstsein über, und er versucht seinen eigenen Weg zu finden, indem er in sein Herkunftsland reist und Erinnerungen sammelt. Sein Ziel ist es, die noch erreichbaren Erinnerungen, die er für seinen Sohn bewahren möchte, aufschreibend zu archivieren, da seine Großmutter bald nicht mehr in der Lage sein wird, sie ihm mitzuteilen. Aufgrund ihrer fortgeschrittenen Demenz war es eigentlich auch für Stanišić zu spät, die Vergangenheit vollkommen rekonstruieren zu können. Die Archivierung ist ein Prozess, den er bewusst Schritt für Schritt aufbaut, obwohl der Roman dies chronologisch nicht dokumentiert, jedoch darauf immer wieder hinweist. Er greift die verschwindenden Erinnerungen auf, die er von seiner Großmutter erfahren hat, oder das, was seine Eltern ihm über sie noch haben erzählen können. Seine Motivation besteht darin, so viele verschwindende Erinnerungen wie möglich zu sammeln und in der Schrift zu archivieren, mit anderen Worten Inhalte aus dem kommunikativen Gedächtnis ins kulturelle Gedächtnis eines Kollektivs hinüberzuretten und damit an der Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses einer Gemeinschaft Teil zu haben, die für ihn und seinen Sohn Gemeinschaft stiften kann.⁴

Der Autor führt einerseits seine eigenen Erinnerungen in seinem Roman an, andererseits thematisiert er Themen wie Emigration, Mehrsprachigkeit, soziale Ausgrenzung, sozialer Aufstieg mittels Literatur und Erfindung. Wenn man das Werk aus gattungstheoretischer Sicht betrachtet, könnte es auch ein theoretischer Essay sein, der beschreibt, wie er in die Vergangenheit eintaucht, wenn er gerade erfährt, dass seine Großmutter an Demenz erkrankt und gestorben ist. Sein Ziel mit diesem Werk ist, dass das, was verschwindet, festgehalten und im literarischen Text aufgehoben wird. Gleichzeitig wird ein Versuch unternommen, die Kontinuität seiner Biografie, und seine Identität zu sichern. Die größte Wirkung in Hinblick auf seine Identität übte zweifelsohne seine

³ Vgl. ebd., S. 44–53.

⁴ Vgl. Herkunft, S. 66–72.

Großmutter aus.⁵ Sein schulischer und universitärer Werdegang in Heidelberg haben seine Persönlichkeit ebenfalls entscheidend geformt.⁶ Stanišić' Erzählstil wirkt eigenartig, er erzählt assoziativ, immer was ihm plötzlich einfällt, Episoden aus der Vergangenheit, die er sehr detailliert umschreibt, aber auch einzelne Momente, die tiefgreifende Bedeutungen haben. Es ist auch typisch für ihn, wenn er etwas erzählt, dass er inmitten der Erzählung plötzlich über etwas anderes redet, und dann wendet er sich wieder seinem ursprünglichen Thema zu. Er hat auch die Fähigkeiten dazu, manche Situationen märchenhaft vorzustellen und dabei glänzende sprachliche Verschiebungen und poetische Verücktheiten zu präsentieren.⁷ An seiner Erzählkunst ist es zudem speziell, dass er die Fantasiewelten von Drachen, Brunnen- und Bergmythen aus Bosnien unmerklich in seinen Geschichten aufscheinen lässt.⁸

In Marica Bodrožićs Roman können wir eine ganz andere Strategie erkennen: Es handelt sich auch hier um eine Ich-Erzählung. Die Protagonistin ist Arjeta Filipo, die sich im Gegensatz zu Stanišić Protagonisten eben nicht an die schrecklichen Traumata des Krieges erinnern will, die sie offenbar noch nicht verarbeiten kann. Es ist eine Aufgabe, die ihr von Anderen auferzungen wird und mit der sie sich nicht bewusst auseinandersetzen oder auch nur darüber nachdenken will. Sie fühlt sich schwach und kraftlos, als ihre Mutter mit Vorkriegsfotos auftaucht, die sie in Plastiktüten statt in Alben gestopft hat, und sie darum bittet, sich diese anzuschauen und in Ordnung zu bringen. Arjeta weigert sich, sich in die Vergangenheit zurückzudenken, sie will keine Gedächtnisbilder, keine Erinnerung an die Vergangenheit, sie will nur die Leere, die ihr vielleicht einen neuen Anfang geben könnte.⁹

Arjeta Filipo wünscht sich nämlich nichts sehnlicher als die Leere in ihrer geistigen Welt anstatt Erinnerungen des Krieges, aber es fällt ihr schwer, diese loszuwerden, und ein langer Kampf liegt vor ihr. Sie war die Einzige in ihrer Familie, die das Land noch vor Kriegsende verließ und in Paris ein „neues Leben“ beginnen konnte. Mehrere Verwandte lebten in der Gegend von Paris, aber sie fühlte sich in der Stadt nie wirklich zu Hause, fast 20 Jahre lang fühlte sich verloren und fand erst im Alter von 40 Jahren zu sich selbst, zu ihrem Seelenfrieden, was auch die Verarbeitung der Traumata des Krieges bedeutet. Die Handlung des Romans erstreckt sich über sieben Tage, in denen sie in ihrer neuen Wohnung, vor allem durch die Plastiktüten voller Fotos ermutigt, Vergessen und Erinnern lernt, sich wieder aufbaut und eine neue Chance im Leben bekommt, mit der sie endlich leben kann.

⁵ Vgl. ebd., S. 61–65.

⁶ Vgl. ebd., S. 123–131.

⁷ Vgl. ebd., S. 44–53.

⁸ Dieses Thema wurde ausführlich in meiner BA-Diplomarbeit über Saša Stanišić bearbeitet.

⁹ Vgl. Bodrožić, Marica: Kirschholz und alte Gefühle. München: Luchterhand Literaturverlag in der Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH, 2012, S. 23.

MATERIALISIERTE FORMEN VOM GEDÄCHTNIS

Erinnerungsobjekte: Aby Warburg, der *Bilderatlas Mnemosyne*

Der Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg entwirft in den 1920er Jahren die zweite bedeutende Konzeption des kollektiven Gedächtnisses. Zu seiner Zeit galten seine interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Ansätze als modern und zukunftsweisend. Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg bewahrt heute diese wichtigen Dokumente auf. Seine Sammlung ist nach verschiedenen kulturwissenschaftlichen Themen geordnet. Diese bilden seiner Ansicht die Grundlage für ein kollektives Bildgedächtnis und eröffnen auch Diskussionen zwischen den Kulturwissenschaftlern. Später wurden zu dieser Sammlung mehrere Begleitmaterialien erstellt, darunter auch eine kommentierte deutsche Ausgabe aus dem Jahr 2000. Bis zu Warburgs Tod bestand die Bibliothek aus 60.000 Bänden, von denen der wichtigste der *Bilderatlas Mnemosyne* war, den er nach der griechischen Göttin der Erinnerung benannte. Seine kulturgeschichtliche Erweiterung der Kunstgeschichte ist besonders bedeutsam. Diese Sammlung entstand aus Fototafeln und markierte auch die Gründung der Bildwissenschaft. Sein Atlas enthält Bilder antiker Tierkreiszeichen, Schachbretter aus dem 15. Jahrhundert, Briefmarken, Toilettenpapier-Werbung und politische Fotografien. Diese Schätze hatte er auf schwarze Holztafeln geklebt und so konnte er die Bildzusammenstellungen ganz einfach variieren. Er wollte auch das Fortdauern kollektiver Gedächtnisprozesse seit der Antike veranschaulichen. Seiner Meinung nach zeigen die sichtbaren Oberflächen der Bilder das vertiefte Verständnis der menschlichen Psyche und die erinnerungskulturellen Phänomene. Die Gedächtnisprozesse sind in diesem Fall medial vermittelt, die Tafeln existieren nur in fotografischer Form.¹⁰ Sein Werk wirkte intensiv auf die jüngere Forschergeneration, z. B. Erwin Panofsky, Ernst Cassirer und Hellmut Ritter. Sie haben Warburgs ikonologische Ideen hochgeschätzt und erweitert.¹¹

Warburg interessierte sich für zwei kunsthistorische Probleme: Sternsymbolik und das Nachleben der Antike in der Frührenaissance. Er untersuchte bildhafte Details in verschiedenen Zeitepochen und Kulturräumen. Seine kunsthistorische Forschung verband er mit einer Theorie des kollektiven Gedächtnisses. Er behauptete, dass künstlerische Formen wiederkehren, z. B. Gewandmotive antiker Fresken in Renaissancegemälden von Botticelli oder auf Briefmarken aus den 1920er Jahren. Nach Warburgs Konzept gibt es eine

¹⁰ Drechsel, Benjamin: Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne. In: Leggewie, Claus; Zifonun, Darius; Lang, Anne; Siepmann, Marcel; Hoppen, Johanna: Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag, 2012, S. 150–153.

¹¹ Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017, S. 16–20.

erinnerungsauslösende Kraft der kulturellen Symbole. Dabei spielt die Bedeutung von Pathosformeln eine große Rolle. Die Künstler der Renaissance griffen auf die Symbolik antiker Vorbilder zurück, in denen sich das antike Pathos widerspiegelte. Warburg bezeichnete diesen Vorgang daher als Pathosformel. Nach Warburg enthalten Pathosformeln kulturelle Engramme oder Dynamogramme, in denen mnemotechnische Energie enthalten ist, und das Symbol stellt eine kulturelle Energiekonserve dar. Kultur beruht also auf dem Gedächtnis der Symbole. Sein Konzept des kollektiven Bildgedächtnisses nannte er auch soziales Gedächtnis und verband es mit sozialen Aspekten. Er argumentierte, dass das antike Pathos ein Gedächtnis sei, das Künstler entweder überwinden oder nutzen könnten. Es gibt zwei Grundaspekte der Wirkung der Kultur: Ausdruck und Orientierung. Kulturelle Symbole bieten den Künstlern die Chance für einen intensiven und prägnanten bildhaften Ausdruck. Sie sind jedoch gleichzeitig auch eine Bedrohung, die aus primitiven Schichten der Kultur stammt. Die Kunst existiert immer in der gefährlichen Zone zwischen Magie und Logik, sowie zwischen primitiver Ekstase und zivilisierter Selbstbeherrschung. Der Künstler kann entscheiden, ob die überlieferte Symbolik in sicherer Distanz stehen sollte oder ob er eine ausgewogene Balance zwischen Klarheit und Schönheit herstellen möchte. Die künstlerische Sophrosyne nach Warburg bedeutet die Mäßigung und moralische Selbstbehauptung des modernen Menschen, aber die bestimmte Erinnerung an die tiefen Schichten seiner Kultur spielt auch eine prägende Rolle. Zu den künstlerischen Techniken der Sophrosyne gehört z. B. die Grisaille-Technik oder zeitgemäße Neuinterpretationen. Aby Warburg akzentuiert die Aktualisierungen des sozialen Gedächtnisses, das ermöglicht die Untersuchung des spezifischen Zusammenspiels von Kontinuität und Umdeutung von kultureller Symbolik in Kunstwerken und lässt Rückschlüsse auf die mentale Dimension der Kultur ziehen¹²: „Die Abweichungen der Wiedergabe, im Spiegel der Zeit erschaut, geben die bewußt oder unbewußt ausgewählte Tendenz des Zeitalters wieder und damit kommt die wunschnbildende, idealsetzende Gesamtseele der Menschheit an das Tageslicht.“¹³

In seinem Werk *Mnemosyne* zeigt er die Zentralität des Gedächtnisbegriffs und auch des Gedankens der künstlerischen Erbgutverwaltung, sowie eines epochen- und länderübergreifenden Bildgedächtnisses. Ebenso konzentrierte er sich darauf, was dieses Werk Europa und Asien übergreifend zusammenhält, sodass eine Verbindung von „Erinnerungsgemeinschaft“ entsteht, wie zum ein europäisches Kollektivgedächtnis. Seiner Meinung nach bildet das Kunstwerk,

¹² Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017, S. 16–17.

¹³ Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg, Eine intellektuelle Biographie*. Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt, 1992 [orig.: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London: Warburg Institute 1970], S. 359.

welches lange Zeiten und weite Räume durchquert, das zentrale Medium des Kollektivgedächtnisses und nicht die mündliche Rede.¹⁴

Beziehung zwischen den Theorien von Warburg und Halbwachs

Die Beziehung zwischen Literatur und Gedächtnis bzw. kollektivem Gedächtnis ist ein faszinierendes Forschungsfeld, das auf verschiedene Weise untersucht werden kann. Literatur und Memoria verbinden sich, was in der Literaturwissenschaft bemerkenswert ist. Hier geht es um verschiedene Aspekte, die man in drei Hauptbereiche gliedern kann, die in diesem Zusammenhang untersucht werden können. Erstens im Bezug vom ‚Gedächtnis der Literatur‘, das sich durch intertextuelle Bezüge in bestimmten Texten äußert, die durch ein Regelsystem und Schreibung von literarischen Texten von der Gesellschaft akzeptiert werden. Texte beziehen sich häufig auf andere Texte oder historische Ereignisse, und diese intertextuellen Bezüge bilden ein Gewebe des literarischen Gedächtnisses. Der Kanon und die Literaturgeschichtsschreibung spielen dabei eine entscheidende Rolle, denn sie bestimmen, welche Werke als wichtig für das literarische Gedächtnis angesehen werden.

Zweitens enthalten sie zusammengesetzte Themen ‚das Gedächtnis in der Literatur‘, die den verschiedenen Aspekten von Memoria und Gedächtnis als individuelle Fähigkeit darstellen. Durch Gedächtnis kann man sich an Vergangenes erinnern. Das kann auch als soziale Konstruktion betrachtet werden, das durch ästhetische Verfahren und Funktionen des Erinnerns in der Literatur vermittelt wird. Individuen und Gruppen können durch literarische Darstellungen von Erinnerungen in soziales Handeln eingebunden werden.

Drittens kann man ‚Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses‘ erwähnen, wie sie als Medium fungiert, das kollektive Erinnerungen bewahrt, formt und verbreitet. Literatur kann dabei helfen, kollektive Identitäten zu stiften, bestimmte Vergangenheitsmodelle zu etablieren und Erinnerungskulturen zu formen. Es dient als eine Art Mnemotechnik, die Erinnerungen konserviert und für zukünftige Generationen zugänglich macht. Diese drei Untersuchungsfelder bieten einen Rahmen, um die komplexe Beziehung zwischen Literatur und Gedächtnis sowie die Rolle von Literatur beim Formen des kollektiven Gedächtnisses zu verstehen. Durch die Analyse von Texten, literarischen Traditionen und kulturellen Kontexten kann man tiefer in dieses Thema eintauchen und ein besseres Verständnis für die Mechanismen des Gedächtnisses in der Literatur gewinnen.¹⁵

¹⁴ Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017, S. 17–18.

¹⁵ Müller, Dorit: Grenzen der Literatur? Kulturwissenschaftliche Orientierungen. In: Anz, Thomas: Handbuch Literaturwissenschaft. Band 3., Stuttgart: Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2013, S. 183–185.

Maurice Halbwachs und Aby Warburg waren bedeutende Denker, die sich mit dem Konzept des kollektiven Gedächtnisses und der kulturellen Überlieferung auseinandergesetzt haben. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Vorstellung, dass Kultur und ihre Weitergabe das Ergebnis menschlichen Handelns sind, nicht selbstverständlich. Viele Wissenschaftler versuchten, das Überleben von Kulturen mit Konzepten wie vom Rassengedächtnis zu erklären, die von Ideen des Darwinismus und Biologismus beeinflusst waren. Halbwachs und Warburg trugen zu der Erkenntnis bei, dass der Schlüssel zum Fortbestand der vergänglichen sozialen und mentalen Aspekte der Kultur nicht in einem genetischen Gedächtnis liegt, sondern in ihrer Vermittlung durch soziale Interaktion und ihrer Fixierung in materiellen Objektivationen. Ihre Arbeitsweise hat gezeigt, dass das Phänomen des kollektiven Gedächtnisses nur durch eine interdisziplinäre Methodik verstanden werden kann, die die Grenzen einzelner Disziplinen überschreitet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Vorstellungen von Maurice Halbwachs und Aby Warburg über das kollektive Gedächtnis grundlegend unterscheiden. Während Halbwachs' Schriften als theoretisch fundiert gelten können und sich auf die soziale Dimension des kollektiven Gedächtnisses konzentrieren, hat Warburg keine allgemeine Theorie oder Systematik hinterlassen. Warburg geht induktiv vom Material aus und betont die materielle Dimension der Kultur. Im Mittelpunkt steht die Frage nach der erinnerungsauslösenden und kulturkontinuierlichen Wirkung kultureller Objektivationen, insbesondere der visuellen Kultur, die eng mit unbewussten psychischen Prozessen verknüpft ist. Dabei betrachtet er Objektivationen der Alltagskultur, Feste und literarische Quellen in einem weiten, medien- und disziplinenübergreifenden Sinn. Demgegenüber geht Halbwachs von der sozialen Dimension der Kultur aus. Sein Hauptinteresse gilt der aktiven, bewussten und konstruktiven Aneignung einer identitätsstiftenden Vergangenheit durch soziale Gruppen entsprechend den Bedürfnissen der Gegenwart.

Die 1920er Jahre hatten eine Vielzahl von Denkern hervorgebracht, die sich intensiv mit dem Konzept des kollektiven Gedächtnisses und verwandten Themen auseinandersetzten. Halbwachs und Warburg sind zwei wichtige Figuren in dieser Diskussion. Während Halbwachs die soziale Dimension des Gedächtnisses betonte und dafür argumentierte, dass individuelle Erinnerungen durch soziale Interaktionen geformt werden, interessierte sich Warburg hingegen für den Zusammenhang zwischen Bildern und kollektivem Gedächtnis. T. Reiks Arbeit über kollektives Vergessen aus dem Jahr 1920 und Arnold Zweigs von Freuds Psychoanalyse inspirierter Essay *Caliban* aus dem Jahr 1927 bieten unterschiedliche Perspektiven auf kollektive Phänomene wie Vergessen und kollektive Leidenschaften. Diese Ansätze können wichtige Einsichten in die Dynamik des kollektiven Gedächtnisses liefern. Siegfried Kracauers Essay *Die Photographie* aus dem Jahr 1927 scheint sich auf die Unterschiede zwischen

fotografischen Bildern und Erinnerung zu konzentrieren und verweist auf die Frage, wie verschiedene Medien das kollektive Gedächtnis formen und beeinflussen können. Frederic Bartletts Arbeiten, die gegen Ende des Jahrzehnts begannen und sich mit kulturspezifischen Schemata und konstruktiven Prozessen des Erinnerns befassten, könnten zu einem tieferen Verständnis der individuellen und kollektiven Funktionsweise des Gedächtnisses beigetragen haben. Die Arbeiten von Wilhelm Pinder und Karl Mannheim über Identitätskonzepte, Zeitwahrnehmung und das Gedächtnis der Generationen legen nahe, dass das kollektive Gedächtnis eng mit historischen, kulturellen und sozialen Kontexten verbunden ist und sich im Laufe der Zeit wandelt.

Zuletzt soll noch Walter Benjamin im Kontext seiner Ansichten zur Moderne und zur Geschichtsschreibung diskutiert werden. Benjamin bezweifelt, dass in der modernen Welt, insbesondere nach den traumatischen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges, noch indirekte Erfahrungen und sinnstiftende Erinnerungen möglich sind. Vor allem in seinem Werk *Der Erzähler* von 1936 setzt er sich mit dieser Problematik auseinander. In seinem späteren Essay *Über den Begriff der Geschichte* von 1940 kritisiert Benjamin die traditionelle historische Auffassung des 19. Jahrhunderts. Er argumentiert, dass diese Art der Geschichtsschreibung immer nur die Perspektive der Sieger einnehme und damit die Geschichte der Unterdrückten und Vergessenen vernachlässige. Benjamin plädiert stattdessen dafür, die Geschichte „gegen den Strich zu bürsten“ und die Erinnerung an die Opfer und Namenlosen wachzuhalten. Er bedient sich dabei des Begriffs des „Eingedenkens“, den er der jüdischen Tradition entlehnt. Der Vergleich der Symbolkonzeptionen von Warburg und Benjamin gibt einen weiteren Einblick in das Denken dieser beiden herausragenden Denker ihrer Zeit.¹⁶

ERINNERUNGSOBJEKTE IM WERK *KIRSCHHOLZ* UND *ALTE GEFÜHLE* VON MARICA BODROŽIĆ

Nach der Theorie von Aby Warburg können die materialisierten Erinnerungsobjekte später für die ganze Gesellschaft oder nur für einzelne Personen aufbewahrt werden. Warburg versuchte die visualisierten Dinge für die Zukunft zu bewahren, diese sind lebendiger als er dachte. Die Visualisierung und Objekte, die wir berühren können, schaffen Beständigkeit. Wenn jemand eine Zeichnung entschlüsselt, kann er den Inhalt der Zeichnung sehen und darüber nachdenken. Bestimmte Objekte können als materialisierte Formen vom Gedächtnis funktionieren und ihren Sinn für alle Rezipienten einer Gemeinschaft öffnen. Diese Sinnkonstruktion ist jedoch nicht immer gleich abzurufen,

¹⁶ Vgl. ebd., S. 18–19.

sie ändert sich im Laufe der Zeiten und hängt auch immer von den jeweiligen Rezeptionsrahmen ab. Nach Aby Warburg gibt es solche Erinnerungsobjekte, die leblos sind (Konserven), aber dahinter steht die Verbindung zwischen den Menschen, und das ist das Wichtigste. Es gibt solche leblosen Objekte, Konserven, die Menschen geschaffen haben. Sie können sich mit diesen Objekten verbinden, indem sie eine Verbindung zu einer anderen Person herstellen, die für sie besonders wichtig ist. Es gibt Menschen, die sich damit erkennen lassen, aber für andere ist es nicht so einfach.

In dem Werk *Kirschholz und alte Gefühle* können die verschiedenen Erinnerungsgegenstände der Protagonistin Arjeta Filipo in verschiedene Kategorien eingeteilt werden. Die Autorin hat nicht über ihre eigenen Erfahrungen geschrieben, aber es gibt viele Ähnlichkeiten zu ihrem Schicksal. Arjeta will sich nicht mehr an ihre Vergangenheit erinnern, hat aber dennoch Interaktionen mit den Objekten aus ihrem früheren Leben und kann die damit verbundenen Erinnerungen nicht aus ihrem Geist und Kopf verdrängen. Die Natur und mit ihren Tieren und Pflanzen taucht im Werk immer wieder auf. Sie erwähnt bestimmte Vogelarten wie Elster, Meise, Rotkehlchen, Amsel, Feldlerchen und zählt die Schwalben, wie viele an ihrem Fenster vorbeigeflogen sind. Nicht nur die Vögel begleiten sie ein Leben lang, sondern auch die Bäume. Auch bestimmte Baumarten sind für sie wichtig, wie die Espe, die Weide, der Maulbeerbaum, der Mandelbaum, besonders die Laubkrone hat es ihr angetan. Die Berge im ehemaligen Jugoslawien bildeten damals eine Grenze zwischen zwei Welten, wo Krieg war und woher der Krieg kommt. Von den umliegenden Bergen schossen die Soldaten auf die Städte. Die Berge hatten keine Ohren, sie hörten die Schreie und Schüsse nicht. Immer wieder erinnerte sie sich an die Zeit vor dem Krieg, als die ganze Familie die Sommermonate in Istrien bei der Großmutter verbrachte. Sie vermisste das Getöse der Wellen, wenn sie im Sand auf den weißen Felsen am Meer lagen. Die Familie war die ganze Zeit zusammen, sie lachten viel, aßen leckere Speisen von der Großmutter im Schatten der Mandelbäume, die als eine gebürtige Deutsche in Istrien lebte. Sie hatte mit ihrem Ex-Freund einen Hund, er hieß Gustav, für beide war der Hund wichtig. Später verlor er den Hund auf einer Reise und Arjeta war enttäuscht. Der wichtigste Gegenstand von allen ist der Kirschholztisch ihrer Großmutter, den auch ihre Tante, von der sie ihn später geerbt hat, besonders behütete.

Die alten Fotos, die sie später von ihrer Mutter bekam, waren solche Gegenstände, die sie zwangen, sich an die Vergangenheit zu erinnern. Sie hatte nicht die Kraft, diese Fotos anzuschauen. Die Fotos waren in Plastiktüten, ihre Mutter vermischte alles, woran sie sich nicht erinnern wollte, und das tat sie auch mit den alten Fotos. Ihre Mutter hatte eine Kodak Brownie Kamera aus Amerika, schon die Linse machte ihr Angst, was immer sie „anstarrte“. Die alten Fotos waren braun geworden, also fragte sie sich, wer bin ich jetzt, wer war ich damals. Sie wollte die Polaroidfotos in den Müll werfen, aber wegen

der Interaktion zwischen ihr und den Bildern konnte sie das nicht tun. Die alten Fotos sind solche Erinnerungsobjekte, die ihre Gefühle mit ihren Erinnerungen an die Vorkriegszeit verbinden. In Anlehnung an die Theorie von Aby Warburg kann man sagen, dass es sich um solche „Konserven“ handelt, die für sie eine Bedeutung haben, die aber für die Gesellschaft nicht selbstverständlich sind, sondern nur für diejenigen, die den Krieg ähnlich erlebt haben.

Man kann in diesem Werk auch solche Erinnerungen finden, die nicht für den Einzelnen, sondern für die ganze Gesellschaft von Bedeutung sind. Der Onkel von Arjeta hat solche antifaschistischen Denkmäler entworfen, die so groß wie Raumschiffe waren. Das sind solche Denkmäler, die damals für die ganze Gesellschaft eine Bedeutung hatten, auch in Bezug auf die damalige politische und kriegserische Situation. Ihre Großmutter in Istrien wurde einmal von einem Bekannten bestohlen, der ihr eine Streichholzschachtel gestohlen hatte, worauf die Olympischen Winterspiele 1984 waren. Diese kleine Schachtel war damals für die ganze Nation wichtig, eigentlich die Olympiade, bei der die Jugoslawen gewonnen haben. Laut Aby Warburg sind diese Erinnerungsobjekte solche Konserven, die für die ganze Gesellschaft, für eine Gemeinschaft Bedeutung hatten.

ERINNERUNGSOBJEKTE IM WERK *HERKUNFT* VON SAŠA STANIŠIĆ

Im Gegensatz zu Bodrožić will sich Saša Stanišić erinnern, aber er bleibt fern davon. Er hat verschiedene Erinnerungen aus der Vorkriegszeit, und an diese Ereignisse erinnert er sich mit freudigen Gefühlen. Im Fall des Romans *Herkunft* gibt es auch Erinnerungsgegenstände, die visuell im Gedächtnis von Stanišić geblieben sind. Er philosophiert über viele Ereignisse aus der Vorkriegszeit und versucht, sie zu sammeln. In diesem Werk konnte er seine Erinnerungen nicht chronologisch niederschreiben, sondern einfach was ihm in den Sinn kam. Es gibt für ihn auch keinen logischen Zusammenhang, er wird von Anfang an zerstört. Er hat nicht so viele eigene Erinnerungen, oft hat er eher die Erinnerungen seiner Großmutter erwähnt. Die Oma war an Demenz erkrankt, deswegen möchte er, dass diese Erinnerungen, die für ihn besonders wichtig sind, weiterleben und auch seine Zugehörigkeit zu einer Nation formen. Sein Ziel mit dieser Arbeit ist es, diese Erinnerungen gleichzeitig für seinen eigenen Sohn zu archivieren. Die Erinnerungsobjekte bauen oft eine Interaktion zwischen Personen auf, diese können Familienmitglieder oder enge Bekannte sein. Das Wichtigste ist, dass diese visuellen Dinge eine Beständigkeit haben, und so muss man sie auch festhalten.

In dem Werk *Herkunft* gibt es viele Erinnerungsobjekte, die eigentlich zum Bereich Gastronomie gehören, es gibt bestimmte Speisen, die für ihn wichtig

sind. Er verbindet unterschiedliche Geschmackrichtungen mit verschiedenen speziellen Gerichten, die er mit bestimmten Erinnerungen verknüpfen kann. Seine Großmutter hatte oft gefüllte Paprikaschoten zubereitet und dabei hatte er aus einem Glas Wasser getrunken, an dem ein kleiner Sprung war. Wenn sie krank war, kochte seine Mutter das Gleiche für sie. Ein sehr kleines Dorf, Oskoruša im Vijarac-Gebirge, hatte er mehrmals besucht, zuerst mit seiner Großmutter. Nach dem ersten Ausflug hatte er sich zum ersten Mal mit seiner Herkunft beschäftigt. Damals begann er Erinnerungen zu sammeln, weshalb er 9 Jahre später mit seinen Eltern, aber schon ohne seine kranke Großmutter, an diesen Ort zurückkehrte. Viele wichtige Momente haben sich hier abgespielt, die für ihn besonders wichtig sind, auch das, was sie dort gemeinsam als Familie gegessen haben. Es gab Polenta und Pfirsiche, dazu tranken sie Schnaps. Er musste auch Wasser trinken, aus dem Brunnen seines Urgroßvaters. Es war das sauberste und am besten schmeckende Wasser, das er je getrunken hatte. Beim zweiten Besuch kochten sie Kaffee, was für seine Mutter unter diesen Umständen eine Herausforderung war. Zum Essen gab es Sandwiche, die eine wichtige Rolle bei der Freundschaft spielten. Schon auf dem Weg mit dem Polizisten und später auch bei einem alten Familienmitglied, Stretoje, haben sie das gegessen.

Im Laufe seines Lebens hatte er immer wieder Angst und Frucht, in bestimmten Situationen und vor verschiedenen Dingen. In seiner Kindheit hatte er Angst vor Gebäcke, weil seine Großmutter ihn mit dem Nudelholz geschlagen hatte. Die Großmutter Nena Mejrema (mütterlicherseits) hatte ihm von Nierenbohnen wahrgesagt, wovor er noch heute Angst hat. Das Motiv des poskok (Schlange) taucht im Laufe des Romans immer wieder auf und verkörpert den Tod. Auch als Kind, auch später als Erwachsener hatte er Angst vor Schlangen, es kam immer wieder. Damals sammelte er auch Autokennzeichen und Katzenaugen, dafür haben ihn seine Eltern nur einmal geschlagen. Es gab auch einen Nationalfeiertag im ehemaligen Jugoslawien, er sollte eine Stafette holen, das war eine Ehre. Gefühle von Stolz, Angst und Ehre mischten sich in ihm, er hatte Angst, was passieren würde, wenn die Stafette auf den Boden fallen würde.

In diesem Roman tauchen Erinnerungsobjekte auf, die für die gesamte Gesellschaft und Nation von Bedeutung sind. Die damaligen politischen Ansichten und die Umstände des Krieges bestimmen diese Objekte, die auch für den Einzelnen von Bedeutung sind, für manche mehr, für manche weniger. Es gibt viele Phantasiegeschichten, kleine Figuren und Motive im ganzen Land über Drachen, die typisch für die ganze Nation und ihre Abstammung sind. In seiner Kindheit trug er einen rot-weiß gestreiften Schal, der in seinem sportlichen Leben ein Erkennungszeichen war. Stanišić war ein Fan dieser Fußballmannschaft, es hatte für ihn und noch für viele Fans eine Bedeutung. In der Wohnung seiner Großmutter hing ein Porträt von Tito an der Wand,

was auf seinen Personenkult hinweist, der damals für seinen Großvater Pero wichtig war. Hier gab es noch viele Bilder, Urkunden und Gegenstände, die eigentlich die Zugehörigkeit zu einer Nation und einer Herrschaft definierten. Die Produkte und die sportlichen Leistungen von Jugoslawien waren nicht gut, aber genug, das wurde mehrmals im Roman erwähnt. Unter der Herrschaft von Tito war alles nach seinem Willen geregelt, was die ganze Nation bestimmte, wie sie lebte, welche Sitten sie hatte, was sie aß, was sie kaufen konnten usw.

FAZIT

In beiden Romanen wird Gedächtnisbildung dokumentiert und die identitätsbildende Kraft der Erinnerung vor Augen geführt. Die zwei Protagonisten wählen zwei unterschiedliche Strategien, um sich einen Rückblick in die Vergangenheit und die Auseinandersetzung mit verlorenen, vergessenen oder verborgenen Erinnerungen zu ermöglichen. Beide Optionen erweisen sich als mögliche Wege, denn sie kommen an den Punkt an, wo sie ihre Vergangenheit, die Traumata des Krieges und auch ihre Emigrationsgeschichte verarbeiten können. Mit ihrer Strategie kommen beide in der Gegenwart an und sind bereit, ihre Vergangenheit zu umarmen und sie sich eigen zu machen.

Stanišić begibt sich auf Reisen in seine ehemalige Heimat, besucht Verwandte und Bekannte und schreibt alles, was er noch findet, in seinem Gedächtnisbuch auf. Sein dreijähriger Sohn verkörpert die Zukunft, ihm möchte er das bereits erworbene Wissen über seine Herkunft weitergeben. Wenn er den Nachnamen Stanišić überall auf den Grabsteinen in Oskoruša liest, fragt er sich, ob er der letzte Stanišić sein wird. Jetzt weiß er schon, dass sein Familienname weiterleben wird. Das Schreiben des Buches und das Kind ist die Motivation für die bewusst ausgeführte Erinnerungsarbeit.¹⁷

Erinnerung und Gedächtnis spielen auch in Bodrožićs Roman eine zentrale Rolle, sie wählt jedoch den Weg in die Einsamkeit, den Weg nach Innen. Sie zieht sich im Vögelchenzimmer von der Außenwelt zurück, und unternimmt eine Reise erst in die Leere, dann in das Unterbewusste. Sie durchzieht die Vergangenheit nicht aktiv, bewusst, sondern passiv, indem sie sich und ihrem Körper einfach erlaubt, alles wieder zu erleben. Die radikale Selbstreflexivität der Erinnerungsarbeit lässt sich vielleicht auch damit erklären, dass Arjeta keine Nachkommen hat. Nach einer Abtreibung wird das zweite Kind zur

¹⁷ Vgl. Stanišić, Saša: *Herkunft*. 3. Aufl., München: Luchterhand Literaturverlag in der Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH, 2019, S. 18–35.

Adoption freigegeben. Sie will Vergangenheit und Zukunft nicht miteinander verbinden, sie traut sich nicht einmal die Bilder ihres Sohnes anzusehen.¹⁸

Das Ende von Stanišićs Roman bleibt offen, er entscheidet sich sozusagen für einen kreativ- interaktiven Abschluss, bei dem der Leser selbst entscheiden kann, wie die Geschichte weitergehen soll. Die Offenheit des Textes und die Einbeziehung der Aktivität des Lesers schaffen die soziale Verbindung mit dem gegenwärtigen Leben und Öffnen den Weg in die Zukunft.¹⁹ Die Heldin von Bodrožić, Arjeta, erlebt eine Wiedergeburt, einen Neuanfang gefüllt vom überströmenden Lebenspathos. Es gelingt ihr, die bittere Vergangenheit hinter sich zu lassen, und sie erkennt, dass sie für alles Erlebte dankbar sein sollte. Leben heißt Veränderung.

Die Theorien von Aby Warburg und Maurice Halbwachs befassen sich mit der Frage, wie soziale Interaktionen zwischen Menschen funktionieren können, inwiefern sie die Objekte und das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft bestimmen. Halbwachs betont die soziale Dimension der Kultur und meint damit die aktiven, bewussten und konstruktiven Bedürfnisse der Gegenwart, wie die identitätsstiftende Vergangenheit durch soziale Gruppen. Diese individuellen Erinnerungen werden durch soziale Interaktionen geformt. Nach Aby Warburg leben die visuellen Dinge länger, und sie müssen gespeichert werden. Sie können zu lebendigen oder leblosen Objekten werden, die von Menschen geschaffen werden und eine Bedeutung für die Gesellschaft oder das Individuum haben.

Die Wechselwirkungen zwischen den Erinnerungsobjekten und der Gesellschaft oder dem Individuum sind mehr oder weniger wichtig. Für die Protagonistin in Marica Bodrožićs Werk sind die materialisierten Erinnerungsobjekte wichtiger. Sie will sich aus eigenem Willen nicht erinnern, sie kann jedoch ihren Erinnerungen nicht entfliehen, ihre verkörperte Erinnerung ist immer latent präsent. Die Erinnerungsobjekte haben eine größere Bedeutung für sie, als sie denkt. Es gibt Beziehungen zwischen Menschen und Menschen, auch zwischen Menschen und der Natur, die in Arjeta Filipos Fall sehr wichtig sind. Sie hat eine enge Beziehung zur Natur, zu den Vögeln und Bäumen, die auch ihre Identität und ihre Interaktionen mit Menschen bestimmen. Einerseits fühlte sie sich in Paris allein, niemand verstand sie und ihre Situation. Sie hat bestimmte Erinnerungsobjekte, die sie geschaffen hat (z. B. mit ihrem Ex-Freund Arik) oder die für ihre Familie wichtig sind (Kirschholztisch und Polaroidfotos) mit dabei. Auf der anderen Seite konnte sie den Krieg allein nicht verarbeiten, sie konnte mit niemandem in ihrer Umgebung wirklich

¹⁸ Vgl. Bodrožić, Marica: Kirschholz und alte Gefühle. München: Luchterhand Literaturverlag in der Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH, 2012, S. 83–84.

¹⁹ Vgl. Stanišić, Saša: Herkunft. 3. Aufl., München: Luchterhand Literaturverlag in der Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH, 2019, S. 301–360.

darüber sprechen. Ihr verkörpertes Gedächtnis und ihre Symptome ließen immer wieder von sich hören. Als sie nach Berlin zog, konnte sie in ihrem Vögelchenzimmer (ein leeres Zimmer) ihr Gedächtnis befreien und ihre Erinnerungen aus einer anderen Perspektive sehen.

Saša Stanišić hatte bewusst Interaktionen mit Menschen, die ihm wichtig sind, organisiert, vor allem seine Großmutter und ihre Erinnerungen, die er bewahren möchte. Was die menschlichen Interaktionen noch verbindet, ist die Gastronomie, die in seinem Fall sehr wichtig ist. In seinem autobiografischen Roman erwähnt er mehrere traditionelle Gerichte, die er mit bestimmten Personen und Momenten verbindet. Er möchte seine Herkunft verstehen, hat aber nicht genug Erinnerungen, um alles zu verstehen, deshalb sucht er nach Antworten auf seine Fragen. Als er mit seiner Großmutter in Oskoruša war, las er auf dem Friedhof auf vielen Grabsteinen den Namen seiner Familie. In diesem Moment fühlte er sich zu Hause. Er kann schon seine Erinnerungen an seinem Sohn weitergeben und mitteilen, damit sie sich beide an ihre Abstammung erinnern können.

Man kann beobachten, dass die Verarbeitung von Traumata von vielen Faktoren beeinflusst wird, wobei das ‚Gedächtnis der Literatur‘, das sich durch intertextuelle Bezüge in bestimmten Texten äußert, eine zentrale Rolle spielen kann. Texte beziehen sich auf andere Texte, die etwas vom literarischen Gedächtnis enthalten und gleichzeitig als Modelle erfolgreicher Problemlösung wahrgenommen werden. Es könnte eine Fähigkeit sein, wie sich jemand an etwas Vergangenes erinnert, wobei das ästhetische Verfahren und die Funktionen des Gedächtnisses in der Literatur eine wichtige Rolle spielen. Beide Protagonisten haben ihr Trauma auf unterschiedliche Weise verarbeitet. Was in ihrem Gedächtnis als Erinnerung an ihre Vergangenheit bleibt, taucht später als Erinnerungsgegenstand in ihrem Leben auf. Das können Erinnerungen aus ihrer Kindheit sein, die sie mit einem guten Gefühl in die Vergangenheit zurückkehren lassen.

Es war nicht einfach, während des Krieges in einem anderen, fremden Land ein neues Leben zu beginnen, mit oder ohne die Eltern. Die Erinnerungsobjekte repräsentieren auch ihre Gefühle, ihre Erinnerungen, ihr Gedächtnis und das, was sie in ihrem Leben erlebt haben. Diese Objekte haben eine intensive Wirkung auf sie, können ihre Gefühle durcheinanderbringen und tiefe Spuren hinterlassen.

Im Fall von Arjeta Filipo kann man das am besten beobachten, sie kann ihr verkörpertes Gedächtnis nicht kontrollieren, sie leidet unter unterschiedlichen körperlichen Symptomen. Wegen der Traumatisierung findet sie aber auch keinen bewusst erlebbaren Zugang zu den Erinnerungsbildern, sie flieht vor der Begegnung mit der Vergangenheit und vor den Objekten der Vergangenheit. In widersprüchlicher Weise kann sie jedoch die impliziten

Erinnerungsspuren und das Auftauchen der Erinnerungsbilder nicht unter Kontrolle bringen. Diese sind tief in ihrem Unterbewusstsein verankert und lassen sie nicht los.

Im Gegensatz dazu befindet sich der Protagonist bei Stanišić eben auf der Suche nach Erinnerungsobjekten, die die Bilder der Vergangenheit aufholen und beleben können. Bei beiden Protagonisten tauchen auch vom Kollektiv geschaffene Objekte auf, die ihre Nation, das ehemalige Jugoslawien, definiert haben. Es gibt auch Erinnerungsobjekte, die nur für eine oder wenige Personen eine Bedeutung haben, die nicht jeder verstehen kann. Als Leser versucht man die Zeichen zu entschlüsseln, d. h. diese Objekte mit einem konstruktivistischen Blick zu betrachten, um zu sehen, ob sich alle diese „Bild-und-Gefühl-Konserven“ noch heute öffnen lassen.

AUTORENVERZEICHNIS

BALÁZS ARATÓ ist habilitierter Universitätsdozent an der Fakultät für Rechtswissenschaften der Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Budapest und praktizierender Rechtsanwalt. Sein Forschungsgebiet umfasst das Zivilrecht und die rechtlichen Grenzgebiete. Seit über einem Jahrzehnt befasst er sich sowohl theoretisch als auch praktisch mit Familienunternehmen. Seine Habilitationsschrift verfasste er ebenfalls zu diesem Thema, und auch im Mittelpunkt seines wissenschaftlichen Vortrags standen Familienunternehmen.

MARIANNA BAZSÓNÉ SÓRÉS, Universität Miskolc, Lehrstuhl für Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft, Lehrstuhlleiterin.

ALICE BOLTERAUER, Studium der Germanistik und Romanistik in Graz; Dozentin am Grazer Institut für Germanistik; Forschungsschwerpunkte: Literatur des 19. Jahrhunderts, Wiener Moderne, Ästhetik und Ritualforschung.

ANITA CZEGLÉDY, habilitierte Dozentin am Institut für Deutsche und Niederländische Kulturen an der Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn. Forschungsschwerpunkte: österreichische und deutsche Gegenwartsliteratur mit den Schwerpunkten Gedächtnis- und Identitätsforschung, Mehrsprachigkeit, Inter- und Transkulturalität, Literatur der Ungarndeutschen. Letzte Publikationen zum Thema poetische Identitätskonstruktionen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bei mehrsprachigen Autoren.

KÁROLY CSÚRI ist Professor emeritus für neuere deutsche und österreichische Literatur an der Universität Szeged (Ungarn). Verfasser von Aufsätzen zu interpretationstheoretischen Fragen und Textanalysen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann, Gottfried Benn, Georg Heym, Arthur Schnitzler, Wolfgang Borchert und vor allem von Georg Trakl. Herausgeber der Sammelbände *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung* (1996) und *Georg Trakl und die literarische Moderne* (2009). Mitherausgeber des Bandes *Prinzip Wiederholung. Zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht* (2015). Autor der im Aisthesis Verlag erschienenen Bände *Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen*

Textwelten (2016) und *Wolfgang Borcherts Geschichten. Grundschemata, Varianten, Feinstrukturen* (2022).

RAPHAEL FENDRICH seit Herbst 2020 als DAAD-Lektor an der Universität Szeged tätig. Zuvor Lehraufenthalte in gleicher oder ähnlicher Funktion in Marokko, Frankreich und China. Forschungsinteressen und -schwerpunkte: Literatur von Minderheiten (v.a. Elsass) sowie Literatur- und Kultureinflüsse von China nach Europa.

ENDRE HÁRS, Leiter des Lehrstuhls für deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft am Institut für Germanistik der Universität Szeged, Präsident der Gesellschaft Ungarischer Germanisten. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte Österreich-Ungarns (1867–1918), deutschsprachige und ungarische Fantastik. Veröffentlichungen aus dem Umfeld des Beitrags: *Freunde mit Fell*. Dietmar Daths „Die Abschaffung der Arten“ (2008) als Evolutionsromanze (2023); *Ein Posthumanist avant la lettre*. Über die fantastischen Schriften von Heinz Riedler (2023); Wie Gyula Hernádi dem Zeitreisenden begegnete. Eine Episode aus der Geschichte der ungarischen Fantastik (2022).

ERNEST W. B. HESS-LÜTTICH, Ordinarius emeritus (Germanistik: Sprach- u. Literaturwissenschaft) Univ. Bern (CH) [1991–2014], Hon. Prof. (Allg. Linguistik) TU Berlin (D) [seit 2015], Hon. Prof. (German Studies) Stellenbosch Univ. (ZA) [2007–2017], Gastprof. MHB Fontane (D) [seit 2016]; Dr. phil. (Philologien), Dr. paed. (Sozialwiss.), Dr. habil. (Germanistik + Allg. Linguistik), Dr. h.c. [Budapest 2009]. Forschungsschwerpunkte: Diskurs- u. Dialogforschung (soziale, literarische, ästhetische, intermediale, interkulturelle, intra-/subkulturelle, institutionelle, fachliche, öffentliche, politische, urbane Kommunikation). Publikationen: ca. 70 Bücher u. Editionen sowie ca. 380 Aufsätze, Monographien u. a. zur Dialoglinguistik, Kommunikation in der Literatur, Semiotik des Dramas und Theaters, Literaturtheorie und Medienpraxis, Grammatik der deutschen Sprache. Herausgeber von diversen Zeitschriften und Buchreihen, u. a. *Kodikas/Code*. *Int'l. Journal of Semiotics* und *Kodikas Supplement Series* [seit 1978], *Cross Cultural Communication* [seit 1994], *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* [bis 2015].

GÉZA HORVÁTH, Literaturhistoriker, literarischer Übersetzer, Dekan der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften und Leiter des Instituts für Deutsche und Niederländische Kulturen an der Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn. Forschungsgebiete: Sturm und Drang, Romantik, Moderne, *Fin de Siècle*, Friedrich Nietzsche, Thomas Manns und Hermann Hesses Lebenswerk, Literatur des 20. Jahrhunderts.

LÁSZLÓ KLEMM, Dozent am Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur der Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn. Forschungsgebiete: Literatur von der Aufklärung bis zur Goethezeit; Franz Kafka; Christine Lavant; Literatur und Medialität; Literatur und Sakralität.

DIETRICH KORSCH, geboren 1949, Dr. theol., war bis 2014 Professor für Systematische Theologie und Geschichte der Theologie an der Philipps-Universität Marburg und Direktor des Hans-von-Soden-Instituts für theologische Forschung, von 2016–2021 Gastprofessor am Istituto di Studi Ecumenici S. Bernardino in Venedig. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der reformatorischen Theologie, der klassischen deutschen Philosophie, der Dialektischen Theologie und der theologischen Ästhetik.

DOROTTYA LEHEL, Bachelorstudium der Germanistik an der Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche Ungarns, ab September 2024 Erasmus-Mundus-Masterstudium der Lexikografie in Spanien.

HENRIETT LINDNER promovierte in Neuerer Deutschen Literatur und arbeitet zurzeit am Institut für Germanistik der Universität Pécs. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Literatur der deutschsprachigen Romantik, Literatur und Psychologie im 19. Und 20. Jahrhundert.

CSILLA MIHÁLY, Oberassistentin am Lehrstuhl für Österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged. 2013 Promotion über das Werk von Franz Kafka. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Romantik und des Expressionismus, Franz Kafka, Fragen der literarischen Interpretation.

ZOLTÁN MIKOLY, Universitätsassistent im Institut für Germanistik an der Universität Debrecen.

TÜNDE PAKSY ist als wissenschaftliche Oberassistentin am Lehrstuhl für Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Miskolc, Ungarn tätig. Sie promovierte über Doppelgängermotiv und Raumpoetik in E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels*. Ihre Forschungsschwerpunkte bilden die Geschichte der deutschsprachigen Literaturen des 19. Jahrhunderts, E.T.A. Hoffmanns Erzählwerk, Narratologie und Literaturverfilmung.

NIKOLETA PERIĆ ist Doktorandin im vierten Jahr an der Doktorandenschule für Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Debrecen, Ungarn. Ihr Dissertationsprojekt trägt den Titel Poetik der Dinge in Werken von Adalbert Stifter und W. G. Sebald.

NÓRA RADICS ist Studentin im zweiten Jahr an der MA-Germanistik an der Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche. Ihr Forschungsthema ist Gedächtnisforschung, Verarbeitung vom Trauma in literarischen Werken. Sie hat am 36. OTDK-Wettbewerb teilgenommen, und hat mit ihrem Werk einen Sonderpreis bekommen. Im Benda-Kálmán-Fachkolleg ist sie auch tätig, und aktive Mitglie­derin in Hüperiön Übersetzungswerkstatt (KRE).

SZILVIA RITZ ist Universitätsdozentin am Lehrstuhl für österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Literatur und Kultur der Wiener Moderne und der österreichische Roman der Gegenwart.

RÉKA SÁMSON, Lehrtätigkeit an der Károli Gáspár Universität in Ungarn: Sprach- und Stilübungen, Methodik-Didaktik: Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts, Unterrichtsplanung, Lehrersprache, Informations- und Kommunikationstechnologien im Fremdsprachenunterricht, Organisation und Begleitung des schulischen Unterrichtspraktikums
Forschungsinteressen: Fremdsprachenlehr- und Lernforschung, Informations- und Kommunikationstechnologien im Fremdsprachenunterricht, Entwicklung digitaler Kompetenz von (angehenden) Lehrkräften, Lernerautonomie und Lernstrategien, Gamification.

ELFRIEDE WILTSCHNIGG, Studium der Kunstgeschichte in Graz, Dissertation zum Thema „Das Bild der Frau in Wien um 1900“. Lehrtätigkeit in der Erwachsenenbildung an der Urania Graz. Forschungstätigkeit und Publikationen zur europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts, klassischen Moderne, österreichischen Kunst und Genderforschung.

L'HARMATTAN FRANCE-HONGRIE, COLLECTION KÁROLI



Anikó Ádám, Enikő Sepsi, Stéphane Kalla (eds.): *Contempler l'infini*

Tibor Fabiny, Sára Tóth (eds.): *The King James Bible 1611–2011.
Prehistory and Afterlife*

Katalin G. Kállay, Mátyás Bánhegyi, Ádám Bogár,
Géza Kállay, Judit Nagy, Balázs Szigeti (eds.): *The Arts of Attention*

Katalin G. Kállay, Nóra D. Nagy, Elizabeth Walsh, Ádám Fónai,
Béla Erik Haga, Péter Káplár, Krisztina Milovszky, Gergely Molnár,
Dorina Obrankovics,

Tamás Szanyi (eds.): *This is Just to Say. A Collection
of Creative Student-Responses*

György Kurucz (ed.): *Protestantism, Knowledge
and the World of Science*

Brigitte Geißler-Piltz, Éva Nemes, Sijtze de Roos (eds.): *Inspire and
Be Inspired. A Sample of Research on Supervision and Coaching in Europe*

Johanna Domokos: *Endangered Literature. Essays on Translingualism,
Interculturality, and Vulnerability*

Tímea Kovács: *Code-Switching and Optimality. An Optimality-
theoretical Approach to the Socio-pragmatic Patterns of Hungarian-English
Code-switching*

Viktória Semsey (ed.): *National Identity and Modernity 1870–1945.
Latin America, Southern Europe, East Central Europe*

Anita Czeplédy, Géza Horváth (Hg.): *Inspirationen III. Wege*

Renáta Raáb: *Austria's Schleswig Policy 1848–1852*

Anita Czeplédy, Anikó Szilágyi-Kósa (Hg.) unter Mitarbeit von József
Fülöp: *Geopoetische Reisen in Mitteleuropa. Studien zur Sprache und Kultur*

Krisztina Kovács: *La relation poétique entre l'oeuvre d'Yves Bonnefoy
et celle de Paul Celan*

Ádám Bethlenfalvy: *Living Through Extremes in Process Drama*

Marcus Kracht: *Knowledge and Material Culture.
How much Knowledge can we Afford?*

Anikó Daróczi, Enikő Sepsi, Miklós Vassányi (eds.): *Initiation into the Mysteries. A Collection of Studies in Religion, Philosophy and the Arts*

Judit Mudriczki: *Shakespeare's Art of Poesy in King Lear. An Emblematic Mirror of Governance on the Jacobean Stage*

Zoltán Literáty: *Rhetorical Preaching. Studies in Rhetoric, Homiletics & Preaching*

László Tarnói: *Schnittpunkte. Band 1. Literarisches Leben des deutschsprachigen Ungarn um 1800*

Anita Rákóczy, Mariko Hari Tanaka, Nicholas E. Johnson (eds.): *Influencing Beckett / Beckett Influencing*

Johanna Domokos, Enikő Sepsi (eds.): *Poetic Rituality in Theater and Literature*

Miklós Vassányi, Judit Nagy, Mátyás Bánhegyi, Dóra Bernhardt, Enikő Sepsi (eds.): *Minorities in Canada. Intercultural Investigations*

Anita Czeglédy, József Fülöp, Géza Horváth (Hg.): *Inspirationen IV. Klänge*

Pál Heltai: *Hungarian–English Contrastive Linguistic Studies*

Anita Czeglédy, József Fülöp, Géza Horváth (Hg.): *Streben und Dienst 25 Jahre Germanistik an der Károli*

Péter Furkó: *An Interdisciplinary Approach to Discourse-Pragmatic Variation in English*

Árpád Kékesi Kun: *Ambiguous Topicality. A Philther of State-Socialist Hungarian Theatre*

Tamás Juhász (ed.): *Art in Urban Space. Reflections on City Culture in Europe and North-America*

Ágota Fóris, Andrea Bölcskei (eds.): *Linguistic Research in the Fields of Content Development and Documentation*

Anita Rákóczy: *Samuel Beckett's Endgame and Hungarian Opening Gambits*

Ágota Fóris: *Translation and Terminology. Theory and Practice in Hungary*

Takács Izolda: *Through a Glass Darkly*

Horváth Géza, Fülöp József, Czeglédy Anita (Hg.): *Inspirationen V.*

Marianna Deganutti, Johanna Domokos, Judit Mudriczky (eds.):
Code-Switching in Arts

Johanna Domokos, Marianna Deganutti: *Literary Code-Switching
and Beyond*

Balázs Fajt: *Extramural English Activities and Individual
Learner Differences*

Imre Lázár: *Social and Cultural Psychoimmunology*

Pál Heltai: *Hungarian-English Linguistic Contrasts*

Jana Hanuliaková, Dáša Porubčanová: *Positive Education*

Julia Fodor: *The Road to Obamacare*

Judit Nagy, Anikó Ádám, Mátyás Bánhegyi, Dóra Bernhardt,
János Kenyeres, Mária Palla, Miklós Vassányi (eds.): *Canadian Landscapes/
Paysages canadiens*

Edit Gálla, Zsuzsanna Péri-Nagy, Mária Adorján (eds.): *Myth, Image,
Narrative. Critical Studies*

STRUCTURES ÉDITORIALES DU GROUPE L'HARMATTAN

L'HARMATTAN ITALIE
Via degli Artisti, 15
10124 Torino
harmattan.italia@gmail.com

L'HARMATTAN HONGRIE
Kossuth L. u. 14-16.
1053 Budapest
harmattan@harmattan.hu

L'HARMATTAN SÉNÉGAL
10 VDN en face Mermoz
BP 45034 Dakar-Fann
senharmattan@gmail.com

L'HARMATTAN MALI
Sirakoro-Meguetana V31
Bamako
syllaka@yahoo.fr

L'HARMATTAN CAMEROUN
TSINGA/FECAFOOT
BP 11486 Yaoundé
inkoukam@gmail.com

L'HARMATTAN TOGO
Djidjole – Lomé
Maison Amela
face EPP BATOME
ddamela@aol.com

L'HARMATTAN BURKINA FASO
Achille Somé – tengnule@hotmail.fr

L'HARMATTAN GUINÉE
Almamy, rue KA 028 OKB Agency
BP 3470 Conakry
harmattanguinee@yahoo.fr

L'HARMATTAN RDC
185, avenue Nyangwe
Commune de Lingwala – Kinshasa
matangilamusadila@yahoo.fr

L'HARMATTAN CONGO
67, boulevard Denis-Sassou-N'Guesso
BP 2874 Brazzaville
harmattan.congo@yahoo.fr

L'HARMATTAN CÔTE D'IVOIRE
Résidence Karl – Cité des Arts
Abidjan-Cocody
03 BP 1588 Abidjan
espace_harmattan.ci@hotmail.fr

L'HARMATTAN ALGÉRIE
22, rue Moulay-Mohamed
31000 Oran
info2@harmattan-algerie.com

L'HARMATTAN MAROC
5, rue Ferrane-Kouicha, Talaâ-Elkbira
Chrableyine, Fès-Médine
30000 Fès
harmattan.maroc@gmail.com

NOS LIBRAIRIES EN FRANCE

LIBRAIRIE INTERNATIONALE
16, rue des Écoles – 75005 Paris
librairie.internationale@harmattan.fr
01 40 46 79 11
www.librairieharmattan.com

LIBR. SCIENCES HUMAINES & HISTOIRE
21, rue des Écoles – 75005 Paris
librairie.sh@harmattan.fr
01 46 34 13 71
www.librairieharmattansh.com

LIBRAIRIE L'ESPACE HARMATTAN
21 bis, rue des Écoles – 75005 Paris
librairie.espace@harmattan.fr
01 43 29 49 42

LIBR. MÉDITERRANÉE & MOYEN-ORIENT
7, rue des Carmes – 75005 Paris
librairie.meditteranee@harmattan.fr
01 43 29 71 15

LIBRAIRIE LE LUCERNAIRE
53, rue Notre-Dame-des-Champs – 75006 Paris
librairie@lucernaire.fr
01 42 22 67 13

Drucklayout: Károli Könyvműhely
Fachkoordinator: Katalin Gáspár
Technischer Redakteur: Gábor Kardos
Cover-Designer: László Kára
Druck: Prime Rate Ltd.
Verantwortlicher Manager: Péter Tomcsányi