

# CONVIVIUM

**Germanistisches Jahrbuch Polen**

**2021**

**begründet vom DAAD**

Łódź 2021



## **Wissenschaftlicher Beirat**

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

## **Internationales Begutachtungskomitee**

Prof. Dr. Matthias Ballod (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)  
Prof. Dr. Iwona Bartoszewicz (Uniwersytet Wrocławski)  
Prof. Dr. Zofia Berdychowska (Uniwersytet Jagielloński)  
Prof. Dr. Monika Bielińska (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Prof. Dr. Zofia Bilut-Homplewicz (Uniwersytet Rzeszowski)  
Prof. Dr. Hans-Jürgen Bömelburg (Justus-Liebig-Universität Gießen)  
Prof. Dr. Stojan Bračič (Univerza v Ljubljani, Slowenien)  
Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher (Freie Universität Berlin)  
Prof. Dr. Marek Cieszkowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)  
Prof. Dr. Waldemar Czachur (Uniwersytet Warszawski)  
Prof. Dr. Cora Dietl (Justus-Liebig-Universität Gießen)  
Prof. Dr. Christine Domke (Hochschule Fulda)  
Prof. Dr. Norbert Otto Eke (Universität Paderborn)  
Prof. Dr. Michael Elementaler (Christian-Albrechts-Universität Kiel)  
Prof. Dr. Andreas Enghart (Ludwig-Maximilians-Universität München)  
Jun.-Prof. Dr. Irina Gradinari (FernUniversität in Hagen)

Prof. Dr. Sambor Grucza (Uniwersytet Warszawski)  
Prof. Dr. Andrzej Gwóźdź (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Prof. Dr. Carola Hilmes (Goethe-Universität Frankfurt a.M.)  
Prof. Dr. Andrzej Kątny (Uniwersytet Gdański)  
Prof. Dr. Jörg Kilian (Christian-Albrechts-Universität Kiel)  
Prof. Dr. Jadwiga Kita-Huber (Uniwersytet Jagielloński)  
Prof. Dr. Sonja Kuri (Università Udine, Italien)  
Prof. Dr. Grażyna Kwieceńska (Uniwersytet Warszawski)  
Prof. Dr. Lothar van Laak (Universität Paderborn)  
Prof. Dr. Renata Makarska (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)  
Prof. Dr. Kazimiera Myczko (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
Prof. Dr. Alicja Nagórko (Humboldt-Universität zu Berlin)  
Prof. Dr. Werner Nell (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)  
Prof. Dr. Norbert Oellers (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)  
Prof. Dr. Artur Pełka (Uniwersytet Łódzki)  
Prof. Dr. Lucjan Puchalski (Uniwersytet Wrocławski)  
Prof. Dr. Andrea Rudolph (Uniwersytet Opolski)  
Prof. Dr. Schamma Schahadat (Eberhard Karls Universität Tübingen)  
Prof. Dr. Czesława Schatte (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
Prof. Dr. Brigitte Schultze (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)  
Prof. Dr. Bernd Spillner (Universität Duisburg-Essen)  
Prof. Dr. Renata Szczepaniak (Otto-Friedrich-Universität Bamberg)  
Prof. Dr. Joanna Szczęk (Uniwersytet Wrocławski)  
Prof. Dr. Zoltan Szendi (Pécsi Tudományegyetem, Ungarn)  
Prof. Dr. Shin Tanaka (Universität Chiba, Japan)  
Dr. habil. Heribert Tommek (Universität Regensburg)  
Prof. Dr. Józef Wiktorowicz (Uniwersytet Warszawski)  
Prof. Dr. Alexander Wöll (Universität Potsdam)  
Prof. Dr. Jerzy Żmudzki (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)  
Prof. Dr. Leszek Żyliński (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

## **Sprachliche Redaktion**

Yvonne Belczyk-Kohl, M.A. (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

Prof. Dr. Gudrun Heidemann (Uniwersytet Łódzki)

Dr. Alexander Jakovljevic (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)

Dr. Stephan Krause (GWZO an der Universität Leipzig)

Kai Hendrik Patri, M.A. (Universität Kassel)

Astrid Popien, M.A. (Georg-August-Universität Göttingen)

Dr. Inga Probst (Leipzig)

Dr. Heike Rohmann (Uniwersytet Warszawski)

Dr. Dennis Scheller-Boltz (Wirtschaftsuniversität Wien)

Dr. Angelika Schneider (Comenius-Universität Bratislava)

Dirk Steinhoff (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego)

Dr. Elisabeth Venohr (Uniwersytet Śląski)

Dr. Johann Wendel (Uniwersytet Warszawski)

## **Technische Redaktion**

Dr. Karolina Waliszewska

## **Herausgeberinnen**

Prof. Dr. Gudrun Heidemann, Schriftleitung

Prof. Dr. Joanna Jabłkowska

Prof. Dr. Beata Mikołajczyk

## **Redaktionsanschrift**

CONVIVIAM, Prof. Dr. Gudrun Heidemann, Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Germańskiej,  
ul. Pomorska 171/173, PL-90-236 Łódź, Tel./Fax: 0048-42-665 54 22

E-Mail: [gudrun.heidemann@uni.lodz.pl](mailto:gudrun.heidemann@uni.lodz.pl)

Linguistische Beiträge, Prof. Dr. Beata Mikołajczyk

E-Mail: [beatamik@amu.edu.pl](mailto:beatamik@amu.edu.pl)

ISSN: 2196-8403

DTP: Dr. Karolina Waliszewska

# INHALT

<b>Heinz Kneip. Ein Nachruf</b>	9
<b>Ulrich Engel. Ein Nachruf</b>	15
<b>THEMATISCHER SCHWERPUNKT: Imperien und Nationen</b>	
ALEXANDER JAKOVLJEVIĆ: Zum Schwerpunkt	19
ORSOLYA TAMÁSSY-LÉNÁRT: „Unser wichtigstes Palladium ist die Sprache“ – Zur Frage von Nation, Identität und Sprache in einem multi-lingualen Umfeld am Beispiel des Grafen JOHANN MAILÁTH	23
IRINA GRADINARI: Filmallegorien der Nationen. Über die Position der Zuschauenden	41
<b>LITERATURWISSENSCHAFT</b>	
ALEXANDER HÖLLWERTH: Das ‚Unheimliche‘ in JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ’ <i>Umschlagplatz</i> und IGOR OSTACHOWICZ’ <i>Noc żywych Żydów</i> [Nacht der lebenden Juden]	65
BASTIAN LASSE: STEN NADOLNY und die Kunst der Lebensbeschreibung	93
TORSTEN VOß: HERMANN LENZ und der Eugen Rapp-Zyklus als Narrativierung des literarischen Feldes der Bundesrepublik?	111
YVONNE DROSIHN: „[...] ging ihre Welt doch meiner voraus“: Selbst-reflexive Erzählweisen von Nachgeborenen in SUSANNE FRITZ’ <i>Wie kommt der Krieg ins Kind</i> und MONIKA SZNAJDERMANS <i>Falszerze pieprzu. Historia rodzinna</i> [Die Pfefferfälscher. Geschichte einer Familie]	131
STEFAN TIGGES: „Fangt an zu kochen – das Rezept folgt“ (nach Brian Eno). Aber das Setting, die Zutaten, der Appetit und die Experimentier-lust sollten schon gegeben sein. (Post-)dramaturgische und spielästhe-tische Positionen und Diskurspotentiale	153
<b>SPRACHWISSENSCHAFT und DaF</b>	
JIYE DUAN, JAROSŁAW APTACY: Eine vergleichende Studie zu Verwandt-schaftsbezeichnungen im Chinesischen und im Deutschen	171

YANG YAQING, JAROSŁAW APTACY: Korpusgestützte Analyse der Verben *ernennen* und 任命 (*renming*): ein fremdsprachenunterricht-orientierter deutsch-chinesischer Vergleich 189

## MISZELLEN

HENK DE BERG: Der engagierte Beobachter. Über TZVETAN TODOROV 213

## INFORMATIONEN und BERICHTE

„*Shared Heritage* – gemeinsames Erbe. Kulturelle Interferenzräume im östlichen Europa als Sujet der Gegenwartsliteratur“. Internationale Tagung des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa (BKGE) im Literaturhaus Berlin und online, 19.-21.11.2020 (CAREN BEA HENZE) 221

„Kunst.Politik.Moral“. Interdisziplinäres Online-Symposium, 01.-04.05.2021 (CHRISTIAN POIK) 226

## REZENSIONEN

FRANZ, HEIDRUN (2014): *Das Hauptwerk des Astrologen Marcus Schinnagel von 1489. Alltagsmanagement und Zukunftsdeutung an der Schwelle zur Neuzeit*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač. XXV + 441 S. (HEIKO ULRICH) 235

CARSTENSEN, THORSTEN (2019) (ed.): *Die tägliche Schrift. Peter Handke als Leser*. Bielefeld: Transcript. 383 S. (KALINA KUPCZYŃSKA) 240

CARL, MARK-OLIVER / GRIMM, SIEGLINDE / KÓNYA-JOBS, NATHALIE (eds.) (2021): *Ost-Geschichten. Das östliche Mitteleuropa als Ort und Gegenstand interkultureller literarischer Lernprozesse* (= Themenorientierte Literaturdidaktik, Bd. 3). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 262 S. (KAROLINA SIDOWSKA) 243

„Bausteine für eine Kulturgeschichte des Gettos“ DOMINIKA BOPP, SASCHA FEUCHERT, ANDREA LÖW, JÖRG RIECKE, MARKUS ROTH, ELISABETH TURVOLD (eds.) (2020): *Die Enzyklopädie des Gettos Lodz / Litzmannstadt*. Unter Mitarbeit von Nicole Widera und Martin Wiesche. Übersetzungen aus dem Polnischen von Dominika Bopp, Übersetzungen aus dem Jiddischen von Felix Tsapir und Sophie Lichtenstein (= Schriftenreihe zur Łódźer Getto-Chronik. Hg. v. der Arbeitsstelle für Holocaustliteratur (Universität Gießen) und dem Staatsarchiv Łódź). Göttingen: Wallstein. 432 S. (CAROLA HILMES) 248

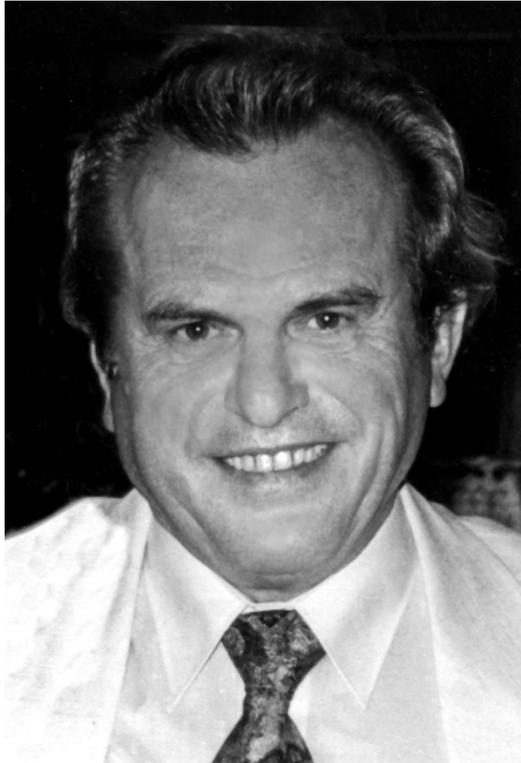
\* \* \*

<b>Verzeichnis der Autorinnen und Autoren</b>	255
<b>Veröffentlichungen in CONVIVIUM</b>	259
<b>Thematischer Schwerpunkt 2022: Gender revisted – #Krise</b>	261



## IN MEMORIAM

Heinz Kneip  
\* 1936 – † 2020



© Familie Kneip



## Heinz Kneip. Ein Nachruf

Am 22. Dezember 2020 verstarb Prof. Dr. HEINZ KNEIP, Slawist, Hochschullehrer, für viele von uns ein guter Freund.

Zum letzten Mal sah ich ihn Ende November 2018, als wir mit dem damaligen Vizerektor der Universität Łódź, Prof. Tomasz Cieślak, an den Feierlichkeitenlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums der Gründung der Universität Regensburg teilnahmen. Wir wurden bei den KNEIPS eingeladen und es war – wie immer bei Ingrid und Heinz – ein netter, entspannter Abend. Als ich wieder in Regensburg war, waren sie in Urlaub, dann kam die Pandemie und man konnte nicht reisen. Dieser Abend im Herbst sollte der letzte sein.

Kennengelernt haben wir uns in Łódź, Mitte der 1990er Jahre, als Professor KNEIP bei uns war, damals als Partnerschaftsbeauftragter der Universität Regensburg für die Universität Łódź. Er war sehr gut informiert über unser Hochschulsystem und konnte sofort vorschlagen, wie die Zusammenarbeit unserer Germanistik mit Regensburg aussehen könnte. Als ich bald danach Regensburg besuchte, wurde ich sehr herzlich von Professor KNEIP betreut – wir waren noch nicht per Du. Er verstand, dass für uns der Besuch in der Bibliothek das Allerwichtigste war und lieh mir seinen Bibliotheksausweis, weihte mich ein, zeigte mir die Uni, stellte den Germanistikprofessor\*innen vor. Seine Gastfreundschaft war immer sagenhaft. Einmal, in einem furchtbar kalten und schneereichen Winter verspätete sich der Zug so arg, dass ich erst in der Nacht in Regensburg ankam. Anstatt mir zu sagen, dass sich mein Nachtquartier in der Nähe des Bahnhofs befindet, wartete er auf mich und brachte mich ins Hotel. Ich war bei den KNEIPS oft eingeladen und man war bei ihnen immer willkommen. Obwohl wir uns manchmal ein Jahr, zwei Jahre nicht sahen, hatten wir immer gute Gespräche, als ob wir uns jede Woche getroffen hätten.

Anfang 2021 schrieb mir Ingrid Kneip, dass Heinz von uns gegangen ist. Er hinterlässt seine Frau, drei Söhne, Enkelkinder und Freunde, die sich noch lange an den netten, aufrichtigen und klugen Menschen erinnern werden.

HEINZ KNEIP wurde 1936 in Grünheide, nicht weit von Groß-Strehlitz (heute Strzelce Opolskie) geboren. Bis 1957 lebte er in der Region Oberschlesien, machte Abitur in Strzelce Opolskie und begann Polonistik in Opole zu studieren. Sein Traum war Germanistik oder Außenhandel, doch im Polen der 1950er Jahre war dies für einen ‚Deutschstämmigen‘ nicht möglich, zumal seine Eltern bereits in der Bundesrepublik lebten. 1957 hat man ihm erlaubt, die Eltern zu besuchen, und er entschloss sich, sein Studium in Deutschland fortzusetzen. Er

ging nach Göttingen, wo er Slavistik, Osteuropäische Geschichte und Turkologie studierte. Bereits im Wintersemester 1959/1960 begann er als Lektor für Polnisch zu arbeiten und blieb bis 1967 an der Universität Göttingen. Mit der Dissertation *Auffassung und Darstellung der Natur im Werke von Jan Kasprowicz* promovierte er 1965, und als die Universität Regensburg gegründet wurde, bekam er das Angebot, dort die Lehrtätigkeit als Lektor für Polnisch und Tschechisch aufzunehmen. So zog er nach Regensburg. Dort engagierte er sich in der Entwicklung des Sprachlehrzentrums und des Sprachlabors, dessen Leiter er 1976 wurde. Er unterrichtete Polnisch, Tschechisch und Russisch sowie Vergleichende Literaturwissenschaft. 1985 habilitierte er mit der Studie *Regulative Prinzipien und formulierte Poetik des sozialistischen Realismus. Untersuchungen zur Literaturkonzeption in der Sowjetunion und Polen 1945-1956*. Die Habilitationsschrift erschien 1995, erweitert und korrigiert, wonach HEINZ KNEIP zum außerplanmäßigen Professor ernannt wurde.

Er konzentrierte sich in seiner Forschung auf die polnische und auf andere slawische Literaturen. Die komparatistische Studie zum polnischen und sowjetischen Sozialismus war eine Pionierleistung nicht nur in Deutschland, sondern auch in Polen und in Russland. Zu den wichtigsten Schwerpunkten seiner wissenschaftlichen Tätigkeit gehörten Rezeptionsfragen (polnische Literatur in Deutschland), die polnische Literatur der Barockzeit und der Frühaufklärung, auch die polnische sowie die tschechische Moderne und die polnische Nachkriegsliteratur. Regelmäßig verfasste er Autorenporträts und Interpretationen zum Kanon der polnischen Gegenwartsliteratur (Jastrun, Gałczyński, Pawlikowska-Jasnorzewska, Nałkowska, Szymborska u.a., auch zu jüngeren Autor\*innen wie Tokarczuk, Huelle, Stasiuk). Er publizierte seine Texte u.a. bei Kindler (Neues Literaturlexikon) oder bei Metzler und Kröner. Somit popularisierte er die polnische Literatur und warb für sie nicht nur im engen akademischen Kreis, sondern auch in der breiteren Bildungsöffentlichkeit.

Der wichtigste Autor, zu dessen Schaffen HEINZ KNEIP viele wissenschaftliche Artikel publizierte und der eine besondere Bedeutung als Dichter und Mensch für ihn hatte, war ohne Zweifel Tadeusz Różewicz. Sie waren befreundet und Różewicz besuchte oft die KNEIPS in Regensburg. Die Gespräche mit Różewicz müssen fundamentale Erlebnisse in ihrem Leben gewesen sein – dies spürte man sofort, wenn Heinz und Ingrid darüber erzählten.

An der Universität Regensburg entwickelte sich HEINZ KNEIP unbestritten zu einem Botschafter slawischer Kulturen. Er nahm an Prüfungskommissionen teil, organisierte Sommerkurse, betreute Partnerschaften und Studierendenaustausch mit dem Puschkina-Institut in Moskau, mit der Universität Odessa, der

Universität Bratislava, förderte die Zusammenarbeit mit mehreren polnischen Universitäten, u.a. mit Oppeln. Er war oft Gast an den polnischen Universitäten – sowohl in der Polonistik wie auch in der Germanistik: in Kraków, Wrocław, Warszawa, Toruń, Poznań u.a. Bis zu seiner Emeritierung war er Partnerschaftsbeauftragter für die Universität Łódź und trug wesentlich dazu bei, dass diese Partnerschaft stabil blieb und bis heute sehr gut funktioniert. Auch im Ruhestand war Professor KNEIP wissenschaftlich tätig und setzte sich für die deutsch-polnische Zusammenarbeit ein, betreute seine Freund\*innen in Regensburg und popularisierte die slavischen Kulturen in Deutschland.

Dieses Engagement für die deutsch-slavische Annäherung blieb nicht unbeachtet: HEINZ KNEIP wurden Orden und Verdienstmedaillen verliehen, u.a. L'Ordre du Merite Culturel 1974 in Polen, die Verdienstmedaille der Universität Łódź, die Verdienstmedaille der Komenius-Universität Bratislava und die Auszeichnung ‚W służbie społeczeństwu i nauce‘ [Im Dienste der Gesellschaft und der Wissenschaft]. Er erhielt das ‚polnische Humboldtstipendium‘ der NAWA-Stiftung und 2005 verbrachte er damit ein Jahr in Łódź.

HEINZ KNEIP war oft und gerne in Polen, nicht nur dienstlich. Mit seiner Frau Ingrid besuchte er jedes Jahr das Theaterfestival ‚Kontakty‘ [Kontakte] in Toruń, er las polnische Literatur, besuchte polnische Theater, erholte sich in seiner ehemaligen Heimat Oberschlesien.

Mit Professor KNEIP haben wir einen Menschen verloren, der sein ganzes Leben zwischen Deutschen und Pol\*innen, zwischen der deutschen und den slavischen Kulturen vermittelte, an der Entwicklung von Institutionen arbeitete, die helfen konnten, Brücken zu bauen. Wir gedenken HEINZ KNEIP, eines fröhlichen, warmen, offenherzigen, inspirierenden Menschen.

*Joanna Jabłkowska*



## IN MEMORIAM

Ulrich Engel  
\* 1928 – † 2020

© Hochwiler, IDS Mannheim





## Ulrich Engel. Ein Nachruf

Am 22. Mai 2020 verstarb Prof. Dr. phil. Dr. h. c. mult. ULRICH ENGEL im Alter von 91 Jahren.

Der am 20. November 1928 in Stuttgart Geborene studierte Germanistik, Geschichte und Französisch in Tübingen und (zeitweise) in Göttingen. Im Jahre 1955 promovierte er an der Universität Tübingen mit der Dissertation *Mundart und Umgangssprache in Württemberg* zum Dr. phil. Sein weiterer Weg führte ihn nach Mannheim, wo ULRICH ENGEL bis zu seiner Emeritierung am Institut für Deutsche Sprache forschte. 1970 übernahm er für sieben Jahre die Leitung des IDS. Mehrere Jahre hindurch wirkte ENGEL auch als Honorarprofessor der Universität Bonn.

Das wissenschaftliche Wirken von ULRICH ENGEL zeichnete sich sowohl in der Forschung als auch in der Lehre durch die Schwerpunkte Dependenzgrammatik, Valenztheorie und kontrastive Linguistik aus. Diese lebenslangen Forschungsschwerpunkte führten in den 1990er und 2000er Jahren zu eine Reihe von zweisprachigen Projekten, im Rahmen derer kontrastive Grammatiken (deutsch-serbokroatisch, deutsch-rumänisch und deutsch-polnisch) unter seiner Herausgeberschaft entstanden. Sowohl ENGEL grundlegende Forschung zur Dependenzgrammatik und zur Valenztheorie als auch die kontrastiven Grammatiken haben ihm international hohes Ansehen verschafft.

Mit ULRICH ENGEL verliert die Sprachwissenschaft eine außergewöhnliche Forscherpersönlichkeit, die germanistische Sprachwissenschaft in Polen verliert zudem einen großen Freund. ENGEL fühlte sich Polen sehr verbunden, hat am IDS uns, polnische Nachwuchswissenschaftler\*innen von Herzen unterstützt. Auch Gastprofessuren und Forschungsaufenthalte führten ihn oft nach Polen, er forschte und lehrte an der Universität Wrocław, hielt zahlreiche Gastvorträge und nahm an vielen Seminaren Workshops und Diskussionen an den Universitäten in Gdańsk, Poznań, Rzeszów und Warschau teil. Lange Jahre fungierte er als Mitherausgeber von CONVIVIUM. GERMANISTISCHES JAHRBUCH POLEN, das vom DAAD finanziert wurde. Für seine Leistungen erhielt er im Jahre 2000 die Ehrendoktorwürde der Universität Wrocław. ENGEL wurde auch mit der Verdienstmedaille der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań ausgezeichnet.

Mit ENGEL verliert CONVIVIUM einen ehemaligen Mitherausgeber, der diese Aufgabe mit größtem Engagement erfüllte und mit seiner außerordentlich kollegialen Art zum ertragreichen Verlauf jeder jährlich stattfindenden Sitzung der Redaktion und des wissenschaftlichen Beirats beitrug.

*Ulrich Engel. Ein Nachruf*

Wir gedenken ULRICH ENGEL, eines warmherzigen, liebenswürdigen, und humorvollen Menschen, der für uns in all den gemeinsamen Jahren ein hochgeschätzter Gesprächspartner und weiser Ratgeber war.

*Beata Mikołajczyk*

# THEMATISCHER SCHWERPUNKT: Imperien und Nationen



<https://doi.org/10.18778/2196-8403.2021.01>

ALEXANDER JAKOVLJEVIĆ

## Zum Schwerpunkt

In neueren literatur-, kultur- und geschichtswissenschaftlichen Studien ist eine zunehmende Auseinandersetzung mit Imperien bzw. mit imperialen Ordnungsmodellen zu beobachten (vgl. GROB / PREVIŠIĆ / ZINK 2013). Ob deshalb zwangsläufig von einem *imperial turn* die Rede sein kann, erscheint fraglich. Zweifelsohne hat die Konjunktur, die Imperien derzeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften erfahren, mit einer theoretisch-methodischen Hinwendung zu globalhistorisch-weltgeschichtlichen Fragestellungen zu tun (vgl. OSTERHAMMEL 2011). Die wissenschaftlich-methodische Abkehr von der Nationalgeschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhundert hat längst eingesetzt. In den meisten literaturwissenschaftlichen Studien, die sich mit Imperien und imperialen Räumen befassen, liegt der Fokus sehr stark auf ihrer integrativen Kraft und Langlebigkeit, aber auch auf der hohen Mobilität von Waren und Personen, die Imperien aufgrund ihrer halbdurchlässigen und sich permanent verändernden Grenzziehungen ermöglichten. Dem ist partiell zuzustimmen, weil sich Imperien keinesfalls ausschließlich mit Begriffen wie Gewalt, Militarismus und Imperialismus adäquat beschreiben und erfassen lassen. So lässt sich die Langlebigkeit von Imperien nicht – wie es aus der nicht minder einseitigen Perspektive der Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts erscheint – allein durch Gewalt und Unterdrückung erklären. Dies ist eine allzu einseitig-nationalstaatliche Sichtweise, die Imperien zu Völkerkernern deklariert. Auch liegt einem solchen Erklärungsmodell die These zugrunde, dass Nationalstaaten das Telos geschichtlicher Verläufe darstellen. Dafür, dass geschichtliche Prozesse auch anders hätten verlaufen können, d.h. Imperien nicht

zwangsläufig hätten untergehen müssen, ist in einem solchen Geschichtsmodell kein Platz. Imperien verfügten über ganz andere Mechanismen, die es ihnen ermöglichten, sich der Loyalität ihrer Untertan\*innen zu vergewissern als Gewalt und Unterdrückung. So war das muslimisch dominierte Osmanische Reich über Jahrhunderte hinweg gegenüber Nicht-Muslim\*innen tolerant. Dennoch wäre es allzu anachronistisch, dies mit modernen Konzepten von Religionsfreiheit und Toleranz gleichzusetzen. Und auch wenn imperiale Gebilde nicht annähernd mit Gewalt und Unterdrückung gleichgesetzt und adäquat erklärt werden können, so sind sie im 19. Jahrhundert dennoch Teil imperialer Herrschaftsformen. Im Gegensatz zu der vor allem durch die Krise, in der sich die Europäische Union derzeit befindet, motivierten Tendenz im Habsburger-Imperium ein Europa in nuce zu sehen (vgl. MÜNKLER 2005), setzt sich der Themenschwerpunkt *Imperien und Nationen* das Ziel, die mannigfaltigen Übergänge und Wechselwirkungen zwischen Nationalem und Imperialem auszuloten. Eine derartige Akzentverschiebung ist der Einsicht geschuldet, dass Imperien im 19. Jahrhundert lange Zeit nebeneinander existierten. Das lange 19. Jahrhundert war nicht nur das Jahrhundert der Nationalstaaten – auch das ist ein Narrativ der Nationalgeschichtsschreibung, sondern noch vielmehr das der Imperien (vgl. OSTERHAMMEL 2011).

So wird nicht von vornherein von der These ausgegangen, dass Imperien als übernational im Sinne eines durchweg friedlichen Miteinanders diverser Ethnien und Religionen betrachtet werden können. Vielmehr wird in historischer Perspektive u.a. die Frage aufgeworfen, wie Imperiales und Nationales als aufeinander bezogene Phänomene in Literatur und anderen Künsten mit literarisch-künstlerischen Mitteln dargestellt und vergegenwärtigt werden. Wie wird das Zusammenleben von Ethnien und Religionen aus nationalen und imperialen Blickwinkeln genau dargestellt und bewertet? Und wie werden imperiale und nationale Räume semantisiert und topografiert, d.h. mit Bedeutung aufgeladen und künstlerisch ausgestaltet?

Der Beitrag von ORSOLYA TAMÁSSY-LÉNÁRT (Andrássy Universität Budapest) widmet sich der Rolle des Grafen JOHANN MAILÁTH, einer transnationalen Vermittlerfigur zur Zeit des ungarischen Reformzeitalters. Am Beispiel MAILÁTHS, der sich als Hungarus verstand, jedoch in deutscher Sprache schrieb, wird gezeigt, wie das integrative Konzept der Staatsnation allmählich durch jenes auf Exklusion setzende Nationsverständnis der Sprachnation verdrängt wird. Dies führt letztlich zu einer Marginalisierung jener Schriftsteller, die auf Deutsch schrieben, sich aber als Hungari verstanden, und somit auch zu einer

Blüte der ungarischen Nationalliteratur und einem Verfall der deutsch-ungarischen Literaturszene.

Der Aufsatz von IRINA GRADINARI (FernUniversität in Hagen) setzt sich in kritischer Auseinandersetzung und Erweiterung feministischer Blicktheorien mit der Frage auseinander, wie das Schicksal und damit die Geschichte einzelner Figuren – im sogenannten Staatsgenre filmisch allegorisiert werden, sodass die individuelle Geschichte des Helden in ein kollektives Nationsnarrativ überführt wird. Die Autorin zeigt, dass die Helden des Staatsgenres auf diese Weise die Nation regelrecht verkörpern.

Dem Schwerpunkt des Themenhefts entsprechend zeigen die Beiträge, wenn auch aus ganz unterschiedlichen Perspektiven und mittels verschiedener methodischer Ansätze, wie vielfältig Konzepte von Nation waren – so etwa das der Sprach- und Staatsnation, aber auch, dass Nationales und Imperiales lange Zeit durchaus koexistierten.

## Literatur

GROB, THOMAS / PREVIŠIĆ, BORIS / ZINK, ANDREA (eds.) (2013): *Erzählte Mobilität im östlichen Europa: (Post-)Imperiale Räume zwischen Erfahrung und Imagination (Kultur – Herrschaft – Differenz)*. Tübingen.

MÜNKLER, HERFRIED (2005): *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*. Berlin.

OSTERHAMMEL, JÜRGEN (2011): *Die Verwandlung der Welt*. München.



© by the author, licensee Lodz University – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

---



ORSOLYA TAMÁSSY-LÉNÁRT

## **„Unser wichtigstes Palladium ist die Sprache“ – Zur Frage von Nation, Identität und Sprache in einem multilingualen Umfeld am Beispiel des Grafen JOHANN MAILÁTH**

Der vorliegende Beitrag widmet sich der Frage, wie sich das komplizierte Verhältnis von Sprache, Nation und Identität im ungarischen Reformzeitalter entwickelte. Dargestellt werden die Pest-Budaer Literaturlandschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die zu dieser Zeit im Königreich Ungarn kursierenden Auffassungen über die ‚Natio Hungarica‘ sowie das Schicksal jener Autor\*innen, die sich trotz ihrer deutschen Muttersprache als Hungarus bekannten, aber die sich als Schriftsteller\*innen nicht des Ungarischen bedienen wollten oder konnten. Als Beispiel dient Graf JOHANN MAILÁTH (1786-1855), eine transnationale Vermittlerfigur zwischen Pest-Buda und Wien und Anhänger der Idee des Staatspatriotismus im Sinne Hormayrs.

**Schlüsselwörter:** Nation, Nationsbildung, Transnationalität, Hungarus-Identität, Patriotismus, ungarische Literatur

**“Our language is our greatest treasure”– nationality, identity and language in a multilingual community through the lens of Count JOHANN MAILÁTH’s works**

The article examines the gradual development of a complex relationship between language, nation and identity in the Hungarian Reform Era. It presents the literary landscape of Pest-Buda in the first half of the 19th century; the concept of ‘Natio Hungarica’ circulating in the Kingdom of Hungary at the time; and the fate of those authors who professed to be Hungarians, but did not wish to, or could not, use

Hungarian as literary language. The work of Count JOHANN MAILÁTH (1786-1855) – a transnational mediator between Pest-Buda and Vienna, supporter of state patriotism as Hormayr understood it – serves as an example.

**Keywords:** nation, nation building, transnational, Hungarus-identity, patriotism, Hungarian literature

**„Naszym największym skarbem jest język” – problem narodowości, tożsamości i języka w multilingwalnej społeczności na przykładzie twórczości hrabiego JOHANNA MAILÁTHA**

Artykuł zajmuje się skomplikowaną relacją pomiędzy językiem, narodem i tożsamością w węgierskiej epoce reform (1825-1848). Tematem jest krajobraz literacki w Peszcie-Budzie w pierwszej połowie XIX w.: popularna w tym czasie w królestwie węgierskim koncepcja o ‚Natio Hungarica’ a także losy autorów, którzy mieli tożsamość zwaną ‚Hungarus’, ale jako pisarze nie chcieli lub nie potrafili pisać po węgiersku. Jako przykład służy hrabia JOHANN MAILÁTH (1786-1855), pośrednik między narodami, między Pesztem-Budą i Wiedniem, zwolennik idei patriotyzmu państwowego, jak rozumiał go Hormayr.

**Słowa kluczowe:** naród, tworzenie narodu, ponadnarodowość, tożsamość Hungarusa, patriotyzm, literatura węgierska

## Einleitung

Nach der im Titel zitierten Aussage (TOLDY 1833:107)<sup>1</sup> des Schriftstellers Ferenc Toldy<sup>2</sup> möchte ich meinen Beitrag mit einem weiteren Zitat einleiten, das die Lage mehrsprachiger Autor\*innen im Königreich Ungarn (und im Speziellen in Pest-Buda) um 1830 exemplarisch darstellt: „Dass der Autor zu einem deutschen Autor geworden ist, ist ihm zu verzeihen, da er kein Ungarisch spricht; aber die Tatsache, dass er, der Nachkomme einer uralten, erban-gesessenen Familie kein Ungarisch kann, ist weniger zu entschuldigen.“

<sup>1</sup> „Nekünk a nyelv fő palladiumunk [...]“ (Übers. v. OTL).

<sup>2</sup> Ferenc Toldy (geb. Franz Schedel, 1805-1875) war ein ungarischer Autor, Literaturhistoriker und der Nachkomme einer deutschsprachigen Budaer Bürgerfamilie. Nach seinen Universitätsstudien in Pest wurde er (auch als Mitglied und später als Sekretär der Akademie der Wissenschaften) zu einer zentralen Figur der Literatur des ungarischen Reformzeitalters. Er assimilierte sich völlig an das Herkunftsgemeinschafts-Bewusstsein des ungarischen Adels und hing treu an dem Namen Toldy, den er aber erst nach 1847 offiziell tragen durfte. Er vertrat eindeutig den Standpunkt, dass die beiden wichtigsten Attribute der ungarischen Dichtung die (ungarische) Sprache und die nationale Thematik (ungarische Geschichte) sei. Vgl. S. VARGA 2005:225-226.

(K...NYI 1831:116)<sup>3</sup> Mit diesen Worten kommentierte nämlich ein Rezensent der in Pest verlegten Zeitschrift *Kritikai Lapok* [Kritische Blätter] 1831 das Werk *Praktische ungarische Sprachlehre* des Grafen JOHANN MAILÁTH (1786-1855), eines deutschsprachigen Hungarus, der sich der Vermittlung der ungarischen Kultur und Literatur im deutschen Sprachraum widmete. Dieses Zitat weist nicht nur darauf hin, dass die Pest-Budaer Literaturszene in Anlehnung an Johann Csaplovics von Haus aus „polyglottisch“<sup>4</sup> war, sondern auch darauf, dass diese Mehrsprachigkeit und die Verbindung mehrsprachiger Autor\*innen zum deutschsprachigen Geistesleben im ungarischen Reformzeitalter von einem Vorteil schrittweise zu einem Hindernis geworden sind.

Die Ausgangsfrage meines Beitrags richtet sich weniger darauf, wie es dazu kam, dass der Nachkomme einer ungarischen, konservativen (d.h. Habsburg-treuen) Magnatenfamilie kein oder mangelhaft Ungarisch sprach und sich literarisch in deutscher Sprache äußerte, sondern vielmehr darauf, warum Graf MAILÁTH aufgrund seiner vermeintlich unzureichenden Kenntnisse des Ungarischen von den Herausgebern des oben zitierten Blattes scharf kritisiert wurde. Warum wurde ihm sowie seinen mehrsprachigen Schriftstellerkolleg\*innen die Zugehörigkeit zum ‚ungarischen Parnass‘ verweigert? Was stand im Hintergrund der 1831 ausgelösten Debatte, die das Ende der sogenannten ‚Hungarus Identität‘ symbolisiert? Das Ziel des Beitrags ist, auf diese Fragen einzugehen, indem 1) ein kurzer Überblick über die Pest-Budaer Literaturlandschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegeben wird; 2) der Prozess der Umstrukturierung der nationalen Identität und des Aufkommens eines modernen Nationalbewusstseins erläutert wird und 3) die Position der deutsch-ungarischen Autor\*innen in dieser Entwicklung am Beispiel MAILÁTHS ausgelotet wird.

## **Grundzüge der Pest-Budaer Literaturszene zu Beginn des 19. Jahrhunderts**

Um die Vorgänge, die hiermit geschildert werden, entsprechend zu verorten, werde ich zuerst auf die Charakterzüge des literarischen Lebens in der ungarischen

---

<sup>3</sup> „Hogy tehát a szerző német író lett, az neki megbocsátható, minek utána magyarul nem tud, de hogy magyarul nem tud: ő az ő törzsökös magyar nemzetség ivadéka, az kevésbé menthető“ (K...NYI 1831:116, übers. v. OTL).

<sup>4</sup> „Unsere Literatur ist polyglottisch, daß heißt von mehreren Sprachen [geprägt], weil die die Nation bildenden Völkerstämme in ihren Sprachen verschieden sind.“ CSAPLOVICS 1829:310.

schen Residenzstadt kursorisch eingehen. Um 1800 avancierte Pest-Buda nach einer längeren Ausbauphase unter Maria Theresia und Joseph II. nicht nur zur tatsächlichen Hauptstadt des Königreichs Ungarn, sondern auch zu einem echten kulturellen Zentrum. Sie war zudem eine multikulturelle Stadt (genauso wie Prag/Praha, Preßburg/Bratislava oder Agram/Zagreb), in der das Deutsche als Kommunikationsmittel vieler Ethnien (z. B. von Deutschen, Slowak\*innen, Serb\*innen oder Ungar\*innen)<sup>5</sup> Verwendung fand und als ‚lingua franca‘ funktionierte (vgl. RÓZSA 2015:26). In den ‚Zwillingsstädten‘ bildete sich eine vielfältige deutschsprachige Literatur heraus, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Blütezeit erlebte, ehe sich ihr ‚Verfall‘ vor dem Hintergrund zunehmender nationaler Bestrebungen im Reformzeitalter (die Periode zwischen 1825 und 1848) abzeichnete. Der Aufschwung deutschsprachiger Literatur im Königreich Ungarn steht mit der Tatsache in Verbindung, dass sich die ungarische Sprache am Ende des 18. Jahrhunderts in einer Krise befand. Zu jener Zeit, als die ungarische Literatur wegen Inhaftierung und Einschränkung der Publikationsmöglichkeiten ihrer Akteure (wie z. B. Ferenc Kazinczy und Ferenc Verseghi) der Jakobinerverschwörung zufolge so gut wie stummgeschaltet war, kam der deutschsprachigen Literatur eine kulturelle Ersatzfunktion zu (vgl. TARNÓI 1993:187). Zugleich muss angemerkt werden, dass die in den literarischen Zentren des Königreichs Ungarn tätigen deutschsprachigen Intellektuellen die Förderung der ungarischen Kultur in deutscher Sprache vorsahen (z. B. Karl Gottlieb Windisch in Preßburg/Bratislava/Pozsony oder Ludwig Schedius in Pest-Buda). Denken wir nur an Schedius’ *Zeitschrift von und für Ungarn*, die neben der Pflege der Natur-, Geschichts- und Literaturwissenschaft eine Vermittlung zwischen dem ungarischen und deutschsprachigen Geistesleben anstrebte (vgl. DOROMBY 1933:110) und die sich in der ungarischen Literaturlandschaft – als Anhängerin der Hungarus-Tradition und ihrer Deutschsprachigkeit zufolge – zwischen der sich nationalisierenden ungarischen Opposition und dem Wiener Hof positionierte (vgl. BLASKÓ 2012).

Die ungarische Literaturszene war in den ersten Jahren und Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts durch Debatten über den Fortschritt der ungarischen Kultur geprägt. Trotz der ungünstigen Verhältnisse der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts (Napoleonische Kriege, Deflation etc.) konnten die ersten Schritte zur Hebung der geistigen Kultur getan werden (z. B. Gründung der Nationalbibliothek,

<sup>5</sup> Laut der Volkszählungsakten von 1850 und 1857 entwickelte sich die nationale Zusammensetzung von Pest-Buda wie folgt: Deutsche ca. 48 %, Ungarn ca. 31 %, Slowaken ca. 4,5 %, Serben ca. 1,5 % und 15 % sonstige (Kroaten, Rumänen etc.). Vgl. KÖZPONTI STATISZTIKAI HIVATAL 1993:62.

Zeitschriftengründungen). Einen Neuanfang kündigten diverse Streitigkeiten bezüglich der Spracherneuerung und gewisser ästhetischer Auffassungen an, die eng mit dem Namen von Ferenc Kazinczy<sup>6</sup> verbunden waren. Der heftige literarische wie politische Streit um die Erneuerung der ungarischen Sprache bewirkte schließlich einen epochalen Wandel: Die ungarischen Autor\*innen wandten sich langsam vom Klassizismus der Jahrhundertwende ab und ließen sich durch die Vorstellung der Romantik inspirieren. Den Aufschwung signalisierte u.a. die Gründung des Taschenbuchs *Aurora* durch Károly Kisfaludy, um das sich eine literarische Gruppe junger Schriftsteller\*innen herauskristallisierte, die sich mit der Zeit von der sog. Kazinczy-Generation distanzierte.

Die Mehrsprachigkeit der Pest-Budaer Literaturszene zeigte sich allerdings am deutlichsten in den 1820er Jahren: Obwohl es im Presse- und Literaturwesen der ungarischen Residenzstadt schrittweise zu einer Akzentverschiebung in Richtung der Ungarischsprachigkeit kam, konnten sich deutschsprachige Zeitschriften ebenfalls durchsetzen (z. B. *Pannonia*, *Iris*, *Der Spiegel*), die dann nicht nur die deutschschreibenden Hungari, sondern auch Schriftsteller\*innen aus dem binnendeutschen Sprachraum anzogen (z. B. Ignaz Castelli, Franz Grillparzer, Adalbert Stifter). Die Situation spitzte sich dann in der Pyker-Debatte in der Zeitschrift *Kritikai Lapok* [Kritische Blätter] zu (vgl. T. ERDÉLYI 1996), die als ein Streit konkurrierender Auffassungen über die Nation gelesen werden kann.

## **Zwischen Imperialem und Nationalem – Gedanken zur Umstrukturierung des Nationsbegriffs im Königreich Ungarn im 19. Jahrhundert**

Der Begriff der Nation war im Königreich Ungarn von drei miteinander korrespondierenden, aber voneinander doch abweichenden Konzeptionen geprägt, die sich parallel entwickelten. Nation wurde gelesen 1) als Staatsnation, deren

---

<sup>6</sup> Ferenc Kazinczy (1759-1831) war ein Vertreter der Literatur der ungarischen Aufklärung und Organisator der ungarischen Spracherneuerung. Er korrespondierte mit den meisten Schriftsteller\*innen seiner Zeit und initiierte Debatten über den Fortschritt der ungarischen Sprache und Literatur. Er vertrat die ‚ältere Generation‘ ungarischer Autor\*innen im Zeitalter des Übergangs von der Aufklärung zur Romantik. Nachdem die ‚jüngere Generation‘ (z. B. Toldy) stärker zu Wort gekommen war, Pest zu einem literarischen Zentrum geworden war und sich der Geschmack der Romantik durchgesetzt hatte, wurde er immer mehr isoliert. Vgl. SZINNYEI (1891-1914, 1897) 5:1279-1291.

Basis das Untertanenverhältnis und die gesellschaftlichen Institutionen bildeten; 2) als ständische ‚natio‘; und 3) als Sprachnation, basierend auf ethnischen Bindungen, Traditionen und der sprachlichen Einheit (vgl. SZÜCS 1974:252). Mit anderen Worten: Nation bezog sich auf eine 1) Staatsgemeinschaft; 2) auf eine Herkunftsgemeinschaft; bzw. 3) auf eine Traditionsgemeinschaft. Was heißt das genau? Das erste Konzept (Staatsgemeinschaft) inkludierte alle Untertanen der ungarischen Krone, ohne Rücksicht auf ihre Muttersprache oder ihren gesellschaftlichen Rang. Es war demnach für eine Intelligenzschicht von nicht-ungarischer Muttersprache (sog. Hungari) charakteristisch. Im zweiten Konzept (Herkunftsgemeinschaft) ging man vom gemeinsamen Ursprung aus, der zugleich als Macht-Legitimation des Adels galt. Dieses Konzept definierte die Adelsschicht als Trägerin der Staatsmacht: Dementsprechend bestimmte es das Nationalbewusstsein des ungarischen Adels bis ins 19. Jahrhundert. Dem dritten Konzept lag eine Gemeinschaft zugrunde, deren Mitglieder an einer gemeinsamen Sprache und daran angeknüpft an gemeinsamen Erfahrungen, Traditionen und Wissen teilhatten. Dieser auf der kollektiven Tradition beruhende Nationalbegriff begann aber erst zu Ende des 18. Jahrhunderts das Bewusstsein ungarischer Intelligenz zu prägen, die später in Anlehnung an Herder, die Brüder Grimm und Friedrich Schlegel eine spezifische sprachlich-kulturelle Matrix als Basis der Nation definierte (vgl. S. VARGA 2010:13-14). Diese Konzeption stellte eine Konkurrenz zur auf Staatsgemeinschaft basierenden Auffassung dar, die eine Eingliederung ins österreichische Imperium, also in ein gesamtmonarchistisches Nationalbewusstsein (geprägt durch Freiherr Joseph Hormayr<sup>7</sup>) vorsah (vgl. S. VARGA 2005:159, vgl. DERÉKY 1980:12). Jene Mitglieder der ‚Natio Hungarica‘, die sich unabhängig von ihrer Muttersprache als Hungari bekannten, behandelten nämlich die Mehrsprachigkeit und Multiethnizität im Königreich Ungarn als eine Bereicherung und nicht als ein zu behandelndes Problem (vgl. VELKEY 2016:204).

---

<sup>7</sup> Freiherr Joseph von Hormayr (1781-1848) war ein österreichischer Historiker, Publizist und Freiheitskämpfer. Aus ungarischer Sicht ist er vorwiegend durch seine diversen Journale (z. B. *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* und *Taschenbuch für vaterländische Geschichte*) bekannt, an denen auch Ungarn mitwirkten. Hormayr wollte durch die Popularisierung nationaler Themen zum Interesse an der Nationalgeschichte, zur Vaterlandsliebe, sogar zum Staatspatriotismus anfeuern. Für sein Oeuvre war die Förderung des österreichischen Nationalbewusstseins und des ethnischen Zusammenhalts im Kaiserstaat charakteristisch. Zwischen 1816 und 1828 entfaltete Hormayr eine rege publizistische Tätigkeit, die durch die Verherrlichung der Idee der Gesamtmonarchie geprägt war (vgl. DERÉKY 1980:12).

Es steht also fest, dass sich das ungarische Nationalbewusstsein zum Ende des 18. Jahrhunderts maßgeblich veränderte: Intellektuelle erarbeiteten eine Idee von der Nation, die ihre Mitglieder nicht mehr aufgrund ihrer Staatszugehörigkeit oder Herkunft, sondern aufgrund der Sprache vereinigte. Dies zeigt sich bereits an den Bestrebungen des in Wien tätigen Leibgardeautoren György Bessenyei. Das Ungarische ist bei ihm das größte Indiz des nationalen Daseins und das wichtigste Mittel der Verbürgerlichung der Gesellschaft. Sein berühmter Spruch, „Jede Nation kam in ihrer eigenen Sprache zur Wissenschaft“ (BESSENYEI 2007:428)<sup>8</sup> signalisierte bereits 1778 die Notwendigkeit der Hinwendung zur Nationalsprache, die nach einer zwangsläufigen Pause (wie oben geschildert) erst in den 1810ern wiederaufgegriffen wurde: Die ungarische Sprache wurde mit etwa 10.000 Wörtern bereichert, und damit wurde ermöglicht, in ihr wissenschaftliche Ergebnisse präsentieren und Literatur verbreiten zu können. Der Gedanke von Bessenyei kehrte dann in der Form eines ebenfalls bekannten, von vielen István Széchenyi zugeschriebenen Ausspruches zurück: „In ihrer Sprache lebt die Nation“ (SHERWOOD 2019), der zur Leitidee des ungarischen Reformzeitalters wurde (vgl. KLEIN 2007:103).

Der Übergang zum Nationalbewusstsein auf der Basis der Staats- und der Sprachnation war vorübergehend durch die gleichzeitige Präsenz beider Konzepte geprägt: Als z. B. Kazinczy für die Verwendung des Ungarischen als Amtssprache plädierte, erwartete er keine Ablehnung der eigenen Sprache von den nicht-ungarischen Hungari. Wie er in seiner *Tübinger Preisschrift* 1808 schrieb:

Nein! Hier ist keins das erste, vorzüglichste, herrschende. Das Volk ist eins und dasselbe, wenn die konstituierenden Glieder dem Herkommen und der Sprache nach gleich voneinander verschieden sind. Alles was im Lande lebt ist Hazafi: (Sohn des Vaterlandes) oder fremd; ausser diesen zweien ist nichts drittes da. Alle die hier geboren sind oder die hier durch ein mehrjähriges Verbleiben, Besitz- oder Bedienung zu Gliedern der Nation geworden sind, sind Hazafiak, sind Ungarn. (vgl. HEINRICH 1916:68)

Bei ihm war die Erneuerung und Entwicklung der ungarischen Sprache von höchster Priorität, ohne aus der ‚Natio Hungarica‘ die Bevölkerung von ‚fremder Zunge‘ auszuschließen, und er mahnte bereits 1817 vor einem aggressiven Sprachnationalismus, der sich dann in den Blättern der *Kritikai Lapok* [Kritische Blätter] und in der Tätigkeit von József Bajza, Ferenc Toldy, Mihály Vörösmarty usw. eindeutig zum Ausdruck kam (vgl. FRIED 2009:46-47).

---

<sup>8</sup> „Minden nemzet a maga nyelvén lett tudós [...]“ (Übers. v. OTL).

## „Sakralisierung der ungarischen Sprache“ und die Position des Kulturvermittlers MAILÁTH

Aufgrund dieser Entwicklungen gelangen deutschsprachige Hungari, die sich trotz ihrer Muttersprache zur Stephanskronen bekannnten, zur Zeit des nationalen Aufblühens auf einen Scheideweg. Wie S. VARGA (2010:18) treffend zusammenfasste:

Der Zwang bestand darin, eine nationale Identität entweder aufgrund der Muttersprache oder aufgrund des traditionellen Hungarus-Patriotismus zu wählen, der von nun an von der ungarischen Sprache („Sprache der Nation“) nicht mehr zu trennen war. Diejenigen, die sich für die deutsche Sprache und Kultur entschieden, wurden früher oder später zu Fremden in der eigenen Heimat.

Es gab jedoch eine Handvoll Schriftsteller\*innen im Königreich Ungarn, die sich (auch im Zeichen des Gesamtmonarchie-Konzeptes des Freiherrn Joseph Hormayr) als Vermittler der ungarischen Kultur und Literatur für das deutschsprachige Ausland einsetzten. Die Vertreter\*innen dieser Gruppe deutschsprachiger Intellektueller (damit sind vorwiegend die „drei ungarische Gefolgsleute Hormayrs“ (DERÉKY 1980:11-13): Georg Gaal, JOHANN MAILÁTH und Alois Mednyánszky gemeint, die hinsichtlich ihrer nationalen Identität an der Grenze der Staatsgemeinschaft und Herkunftsgemeinschaft standen, schrieben vorwiegend in deutscher Sprache und waren durch ihre enge Vernetzung mit den deutschsprachigen Literaturszenen im Stande, die Geschichte der ungarischen Adelsnation und die ungarische Literatur dem österreichischen und deutschen Publikum zugänglich zu machen.

Graf JOHANN MAILÁTH war ein prominenter Vermittler zwischen den Kommunikations- und Kulturräumen Wien und Pest-Buda, der um 1820 die Entwicklung der ungarischen Literatur begrüßte und förderte. Einer seiner wichtigsten Verdienste für die ungarische Literaturvermittlung war die Veröffentlichung der Anthologie *Magyarische Gedichte* bei dem renommierten Stuttgarter Cotta-Verlag im Jahr 1825, in der er einen Querschnitt über die ungarische Lyrikgeschichte vorlegte. Er wollte mit dem Band in Deutschland „eine Sensation erregen“, und den Leser\*innen „eine *terra incognita* erschließ[en]“ (KAZ. LEV. 17:553).<sup>9</sup> Ein ähnliches Unternehmen des Grafen war die Zusammenstellung des Bandes *Magyarische Sagen und Märchen*, die 1825 als Adaptation des ungarischen Märchenschatzes in Brünn erschien. Diese Sammlung diente ebenfalls der Repräsentation der ungarischen Kultur im deutschsprachigen Ausland, genauso wie die Übersetzung der sogenannten Himfy-Lieder von Sándor Kisfaudy, die

---

<sup>9</sup> Hervorhebung im Original.

als *Himfy's auserlesene Liebeslieder* 1829 in Pest publiziert wurden. Durch diese rege Übersetzungstätigkeit, die sein ständiger Briefpartner und Förderer, Ferenc Kazinczy, ausgesprochen unterstützte, kam er mit einer Reihe ungarischer Dichter\*innen in Verbindung: Er hatte regelmäßigen Briefwechsel mit Dániel Berzsenyi, Gábor Döbrentei, Sándor Kisfaludy, János Kis, László Ungvárnémeti-Tóth usw.

Durch diese Bekanntschaften und Korrespondenzen fand MAILÁTH einen (wohl temporären) Eingang in die ungarische Literaturszene. Obwohl er sich auch als ungarischer Schriftsteller und Dichter erprobte, überließ er die Übertragung seiner eigenen lyrischen und epischen Texte seinen oben erwähnten Schriftstellerkolleg\*innen, welche die Werke eines Autors adeliger Herkunft und mit deutscher Erstsprache anfangs mit einem gewissen Engagement aufnahmen. Insbesondere begeisterte sich Kazinczy für die Projekte MAILÁTHS. Wie er Sándor Prónay im Zusammenhang mit der Anthologie *Magyarische Gedichte* schrieb: „Schön, dass ein Ungar so gut Deutsch schreibt wie nur manche in Österreich“ (KAZ. LEV. 17:472).<sup>10</sup> Die in seiner eigenen Anthologie als *Gedichte* 1825 in Wien veröffentlichten Texte sowie seine Märchen erschienen dann dank der Mitwirkung von u.a. Gábor Döbrentei, Ferenc Kazinczy, Sándor Kisfaludy, Pál Szemere in diversen in- und ausländischen Almanachen wie in der Wiener *Hébe* oder in der Pester *Aurora* (z. B. die Gedichte *Ferdinand II, Ungerns Wappen*, die Märchen *Willi-Tanz* oder *Die Salzgewerke*). An der Übersetzung der *Magyarischen Sagen* war insbesondere Kazinczy interessiert. So schrieb er Toldy: „Ich möchte meinem Mailáth die Freude bereiten, ihn, der uns mit den Deutschen vertraut machte, mit den Ungarn vertraut zu machen“ (KAZ. LEV. 20:461).<sup>11</sup>

Dieses Bestreben Kazinczys wurde von der jungen Schriftstellergeneration jedoch nicht unterstützt, die von Kazinczy und MAILÁTH vertretenen Bestrebungen galten als überholt. Toldy subsummierte seine Meinung über die Vermittlertätigkeit des Grafen in einem Brief an seinen Weggefährten Bajza wie folgt:

---

<sup>10</sup> „Gróf Mailáth János a maga Anthológiája által a Magyar Költőket megismerteti a' Németekkel, s szép az, hogy eggy Magyar íra olly jól németül, a' hogy az Aus-triai Németek között kevés.“ Hervorhebung im Original (Übers. v. OTL).

<sup>11</sup> „Mailáthomnak szeretném inkább adni azt az örömet, hogy a' ki bennünket a' Németekkel ismertete-meg, én viszont őtet ismertethessem a' Magyarokkal“ (Übers. v. OTL).

Da ist das Buch *gerade keine Anthologie* und kann keinesfalls den Zweck erfüllen, ein positives Bild über unsere Poesie im Ausland zu zeichnen und ihre Besonderheiten mit dem Ausland vertraut zu machen. [...] unser Ruf verschlechtert sich durch dieses Buch maßgeblich. (OLTVÁNYI 1969:297)<sup>12</sup>

Im Hintergrund dieser Aussage steht nicht nur die Tatsache, dass Toldy zu dieser Zeit bereits an seinem *Handbuch der ungarischen Poesie* (Pest/Wien, 1828) arbeitete, sondern in ihr zeichnet sich eine Abgrenzung von der Kazinczy-Generation ab. Zu einem eindeutigen Bruch kam es dann mit seinem Plädoyer für ein dem Konzept der Staatsnation gegenüberstehendes herkunftsgemeinschaftliches Narrativ. Dieser Appell artikuliert sich auf literarischer Ebene (ein Paradebeispiel für die Vermischung von Belletristik, Politik und öffentlichen Lebens) in der Debatte um die Übersetzung von Johann Ladislaus Pyrkers *Perlen der heiligen Vorzeit* (Buda, 1821) und um ihre Zugehörigkeit zur ungarischen Nationalliteratur (vgl. S. VARGA 2005:228-231).

Wenn schon die *Perlen*-Übersetzung Kazinczys (*A' szent hajdan' gyögyei*, Buda 1830) so heftige Reaktionen bewirkte, ist es kein Wunder, dass MAILÁTH von dem Streit ebenfalls betroffen war. Es war nämlich allgemein bekannt, dass MAILÁTH ein Anhänger der Idee des Staatspatriotismus im Sinne Hormayrs war. Als Paradebeispiele dafür gelten gerade jene oben erwähnten Anthologien, deren Zustandekommen von der Kazinczy-Generation gefördert wurde. Die *Magyarischen Gedichte* und die vorangestellte literaturhistorische Zusammenfassung *Uebersicht der Geschichte der magyarischen Poesie*, die an sich als ein bahnbrechendes Unternehmen und als Vorläufer des *Handbuchs* von Toldy angesehen werden kann (vgl. LÉNÁRT 2019b:121), machten nämlich nicht nur eine Anthologie ungarischer Gedichte in deutscher Sprache aus, sondern sie galten auch als ein Bekenntnis für das staatsgemeinschaftliche Prinzip der Nation (FENYŐ 2017). Noch eindeutiger kommt MAILÁTHS Auffassung über die Nation in seinem Aufsatz über die Bezeichnungen zwischen ‚Magyaren‘ und ‚Ungarn‘ in der Zeitschrift *Tudományos Gyűjtemény* [Wissenschaftliche Sammlung] zum Ausdruck. Er äußerte sich über den deutsch-ungarischen Dichter Johan Paul Köffinger wie folgt: „Köffinger ist zwar von seiner Geburt

---

<sup>12</sup> „Azért a könyv épen *nem anthológia* és semmiképp sem szolgálhat arra, hogy a külföld előtt poesisünkről kedvező véleményt támasszon, sem arra, hogy poesisünk sajtóságát megismertesse. [...] hírünk ezen könyv által igen romlik“ (Übers. v. OTL).

her ein Deutscher, er ist aber aufgrund seiner Erziehung, seines Wohnorts und Amtes einer von uns“ (MAILÁTH 1820:112).<sup>13</sup>

Obwohl MAILÁTH nicht direkt in den Streit involviert war, tauchte sein Name in den polemisierenden Zeilen Toldys über Kazinczys Pyrker-Übersetzung auf: „Kzczy [Kazinczy] kann die Übersetzungen der ‚Perlen‘ und der ‚Sagen‘ des MAILÁTHS vor der wissenschaftlichen Tribüne nie rechtfertigen. Es [die Übersetzung beider Werke; Anm. von OLT] ist ein Gebettel, ihm [Kazinczy] unwürdig und wir brauchen es auch nicht“ (G [TOLDY] 1831:16-17).<sup>14</sup> Toldy brachte also in seiner Rezension die Texte Pyrkers und MAILÁTHS unter einen Hut und er stufte beide als unnötig ein. Auch von der 27-seitigen, ebenfalls in den *Kritikai Lapok* [Kritische Blätter] veröffentlichten Rezension zur *Praktischen ungarischen Sprachlehre* MAILÁTHS, in der jenes schwerwiegende Urteil getroffen wurde, das am Anfang vorliegenden Artikels zitiert ist, kann abgelesen werden, dass die Arbeit MAILÁTHS nicht nur als unnötig, sondern auch als unwürdig wahrgenommen wurde (K...NYI 1831:116).

An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass Toldy ebenfalls mit der deutschen Sprache aufwuchs und seine Familie durch den oben erwähnten Hungarus-Patriotismus geprägt gewesen sein durfte. Er hat aber während seiner Studien u.a. in Cegléd und Pest zur ungarischen Sprache gewechselt und hat zugleich im Sinne der neusten Entwicklungen die Hungarus-Identität der Vorfahren zugunsten einer herkunftsgemeinschaftlichen Identität aufgegeben. Er deklarierte die Sprache als zentrale Komponente der Herkunft, als das wichtigste Signal der Zusammengehörigkeit, als ‚Palladium der Nation‘. Toldy begab sich also literarisch auf den Weg der Ungarischsprachigkeit, assimilierte sich völlig und hätte die sprachliche Anpassung von seinen deutschen Schriftstellerkolleg\*innen auch wohl erwartet (vgl. DÁVIDHÁZI 2004:58-59). Seine Devise war eindeutig: Diejenigen, welche die ungarische Sprache nicht beherrschen, können nicht als ungarische Dichter\*innen bezeichnet werden. Damit war das Schicksal der deutschsprachigen Hungari entschieden. Wie PÁL S. VARGA (2010:22) zutreffend formulierte, schlossen die Narrative Toldys und die der deutschsprachigen Hungari wie etwa MAILÁTHS, Pyrkers, Rumys einander letztendlich aus.

---

<sup>13</sup> Köffinger „született német ugyan, de nevelése lakhelye tisztsége által a' mienk [...]“ (Übers. v. OTL).

<sup>14</sup> „Kzczy a' Gyöngyök 's a Majláth regéji fordításaiért soha a' tudományos tribunal előtt magát nem igazolhatja! Mind a' kettő koldulás, mely hozzá méltatlan 's nekünk nem kell!“ (Über. v. OTL).

Inwiefern prägten diese Vorgänge, wodurch die Berechtigung der deutschsprachigen Literatur in Ungarn in Frage gestellt wurde (vgl. T. ERDÉLYI 1997:19), die Deutsch schreibenden Autor\*innen des Königreichs Ungarn? Die Reaktionen waren unterschiedlich: Es gibt genauso Beispiele für die Assimilierung deutschsprachiger Hungari (z. B. Ferenc Pulszky) wie für das ‚Fremdsein‘ durch die Deutschsprachigkeit (z. B. Leopold Petz). Das Problem des Entscheidungszwanges hat übrigens PETZ (1847:5) sehr zutreffend geschildert: „Hier umgibt uns ein Volk, das der Deutschen Zunge verfolgt, / Endlich vom Schlummer erwacht selber ein Pantheon baut. / Deutschland mag uns als Fremdlinge nicht! Nun sollen wir schweigen? / Oder stammeln ein Wort, dem sich die Zunge versagt?“ Darüber hinaus gab es aber eine Handvoll deutschsprachiger Intellektueller im Königreich Ungarn, die sich weiterhin der Vermittlung literarischer Werte eines multikulturellen Landes (z. B. Karl Georg Romy) widmeten. Alles in allem teile ich diesbezüglich die Meinung von Szabolcs Boronkai:

Das Zurückdrängen von Kis, die Missachtung von Petz und das Missverstehen von Romy waren tragische Begleiterscheinungen des Aufstiegs der ungarischen Literatur auf Weltniveau. Das Auflösen des deutschsprachigen Lesepublikums [...] entzog einer selbständigen ungarndeutschen Literatur jede Chance. [...] Der einzige Bereich, wo die Ungarndeutschen etwas auf sehr hohem Niveau in der Belletristik leisteten, ist die Übersetzung. (BORONKAI 1997:144)

Es lag allerdings nicht an diesen Autoren, dass ihre Vermittlertätigkeit nur eine geringere und eher negative Resonanz seitens der ungarischen sowie der deutschsprachigen Literaturszene fand.

Aber wo hat sich MAILÁTH in dieser Matrix unterschiedlicher Reaktionen auf die sich verstärkende Magyarisierung sowie auf die „Sakralisierung der ungarischen Sprache“ (vgl. GÖRÖMBEI 2011:43) positioniert? Inwieweit die Änderungen des literarischen Umfeldes in Pest und überhaupt die oben zitierten kritischen Stimmen das literarische Schaffen des Grafen JOHANN MAILÁTH beeinträchtigten, ist schwer einzuschätzen. Es steht allerdings fest: MAILÁTH wandte sich nach 1825 von der ungarischen Literatur ab und der Geschichtsschreibung und generell dem österreichischen Geistesleben zu. Im Mittelpunkt seiner schriftstellerischen Tätigkeit standen ab 1830 vorwiegend historiographische Abhandlungen und Monographien, aber er erprobte sich auch als Dramenautor und Verfasser einer Biographie der Hofschauspielerin Sophie Müller. Er kehrte zwar zwischen 1839 und 1848 zur literarischen Organisationsarbeit und der früheren Vermittler- und Übersetzungstätigkeit zurück, aber das Ausmaß dieser Aktivitäten ist mit seinen früheren Leistungen nicht zu vergleichen. Eines seiner bedeutendsten Unternehmen war die Herausgabe des Taschenbuchs *Iris*, das er anfangs zusammen mit Sigismund Saphir beim Pester Heckenast-Verlag heraus-

brachte. In diesem Almanach waren zwar neben einigen deutschsprachigen Autor\*innen auch ungarische Schriftsteller\*innen vertreten, aber sein Profil wurde durch die Texte österreichischer Autor\*innen dominiert. Die Vermittlung der ungarischen Literatur spielte offensichtlich eine geringere Rolle, demnach lässt sich der Almanach auch als ein eindeutiges Signal der Zuwendung MAILÁTHS zur Welt der österreichischen Literatur lesen. Diese Aussage lässt sich auch auf Grund der unterschiedlichen Rezeption der *Iris* im Erzherzogtum Österreich und im Königreich Ungarn untermauern: Während das Taschenbuch in den Buchbesprechungen der Wiener Journalen grundsätzlich positiv aufgenommen wurde, kritisierten ungarische Rezensenten das Unternehmen des Grafen MAILÁTH in einem scharfen Ton (vgl. LÉNÁRT 2019a). Aufgrund seiner engen (literarischen sowie politischen) Vernetzung mit Wien und aufgrund seines politischen Engagements als kaiserlicher Gesandter an den ungarischen Landtagen wurde die Tätigkeit „des zweizüngigen Gräfleins“ (OLTVÁNYI 1969:492)<sup>15</sup> von den Zeitgenossen, die MAILÁTH laut MAXIMILIAN FALK (1903:413) für einen „fő-főpecsovics“ (für einen untertänigen Diener des Hauses Habsburg) hielten, mit Missgunst betrachtet. Schließlich verließ er nach dem Ausbruch der Märzrevolution die ungarische Residenzstadt, und nachdem er in Wien auch keine Anstellung gefunden hatte, ließ er sich in München nieder, wo er 1855 Selbstmord beging.

## Fazit

Zusammenfassend kann am Beispiel der schriftstellerischen Karriere des Kulturvermittlers Graf JOHANN MAILÁTH festgestellt werden, dass es parallel zum Aufblühen der ungarischen (National)Literatur zu einem Verfall der deutsch-ungarischen Literaturszene kam, was an die Änderung des Denkens über die Nation gekoppelt war. Die Idee der Staatsnation, die viele deutschsprachige Hungari vor allem im Umfeld Hormayrs als ein gesamtösterreichisches Prinzip artikulierten, wurde von der Idee der Sprachnation abgelöst, die alle nicht-unga-

---

<sup>15</sup> „Vor einigen Tagen hat mich Kisfaludy MAILÁTH vorgestellt und MAILÁTH begann mit mir gleich nach der Vorstellung über das Wiegand-Lexikon zu diskutieren (es ist zu wissen, dass MAILÁTH ein Döbrentei-Anhänger ist) [...]. nach langen Reden haben wir es diesem *zweizüngigen* Gräflein richtig gegeben.“ [„Néhány nap elött gróf Majláthtal ismertett-meg Kisfaludy, s Majláth a bemutatás után mingyárt disputációba keveredett velem a Wigand lexinona felett (mert tudnod kell, hogy Majláth Döbrianus) [...] sok beszédek után végre jól megraktuk ezt a *kéttakú* [Hervorh. im Orig.] grófocskát [...]“ (Übers. v. OTL).

rischen (oder besser nicht-magyarischen) Elemente exkludierte. Die Vorstellung Kazinczys von einer Nation, deren primäre (Amts)Sprache das Ungarische war, aber deren ethnische und sprachliche Vielfalt akzeptiert und begrüßt wurde, wurde von den Vertretern der jüngeren Schriftstellergeneration unter der Prägung der Romantik kategorisch abgelehnt. Die Reaktionen drauf waren vielfältig: Wie Johann Csaplovics in einem Brief an MAILÁTH 1843 schrieb: „Die Magyaromanen fahren in ihrem Delirium fort“ (CSAPLOVICS 1843:1). Eine ähnliche, aber mildere und bildhafte Zusammenfassung der Situation findet man auch bei KARL MARIA KERTBENY (1846:8): „Während die ungarischen Schriftsteller das Haus bauen, wollen wir den Wald lichten um eine freie Aussicht zum nächsten Nachbar zu haben.“ Spätestens in den 1840ern mussten aber deutschsprachige Hungari (wie auch MAILÁTH) merken, dass sie aus diesem Haus so gut wie ausgeschlossen wurden, nach dem Motto: ‚Unser wichtigstes Palladium ist die Sprache.‘ Denen, die sich in der ungarischen Sprache, die 1844 zur ausschließlichen Amtssprache des Königreichs deklariert wurde, literarisch nicht betätigen konnten oder wollten, wurde kein Zugang zum ungarischen Parnass gewährt.

## Quellen

CSAPLOVICS, JOHANN (1843): *Brief an Johann Mailáth*. Österreichische Nationalbibliothek Sign. Autogr. 79/11-1. Bl. 1.

## Literatur

BESSENYEI, GYÖRGY (2007): *Magyarság (1778)* [Magyarentum 1778]. In: BÍRÓ, FERENC (ed.): *Programírások, vitairatok, elmélkedések. 1772-1790* [Programmatische Schriften, Streitschriften, Überlegungen]. Budapest (= Bessenyei György összes művei. Filozófia, publicisztika, történetírás [Gesammelte Werke von György Bessenyei. Philosophie, Publizistik, Historiographie]), 425-432.

BLASKÓ, KATALIN (2012): „*Aus inniger Überzeugung von der Nützlichkeit und Nothwendigkeit einer solchen Anstalt für Ungern.*“ *Ludwis Schedius' Zeitschrift von und für Ungern*. In: KRIEGLEDER, WYNFRID / SEIDLER, ANDREA / TANCER, JOZEF (eds.): *Deutsche Sprache und Kultur im Raum Pest, Ofen und Budapest. Studien zur Geschichte, Presse, Literatur und Theater, sprachlichen Verhältnissen, Wissenschafts-, Kultur- und Buchgeschichte, Kulturkontakten und Identitäten*. Bremen (= *Presse und Geschichte – Neue Beiträge* 63), 169-188.

BORONKAI, SZABOLCS (1997): *Bedeutungsverlust und Identitätskrise der ungarndeutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* 1997:131-148.

CSAPLOVICS, JOHANN (1829): *Gemälde von Ungarn*. Pesth.

DÁVIDHÁZI, PÉTER (2004): *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet* [Die Geburt einer nationalen Wissenschaft. Ferenc Toldy und die ungarische Literaturgeschichte]. Budapest.

DERÉKY, PÁL (1980): *Der Hormayr-Kreis*. Wien.

DOROMBY, KAROLA (1933): *Schedius Lajos mint német-magyar kultúráközvetítő* [Ludwig Schedius als deutsch-ungarischer Kulturvermittler]. Budapest (= *Német Philologiai Dolgozatok* [Arbeiten zur deutschen Philologie] 56).

FALK, MIKSA (1903): *Kor- és jellemrajzok* [Zeitalter- und Charakterbilder]. FALK, ERNŐ (ed.). Budapest.

FENYŐ, ISTVÁN (2017): *Az irodalom reszpublikájáért* (Digitális kiadás) [Zur Republica der Literatur. Digitale Ausgabe]: <https://doi.org/10.1556/9789630598989> (18.01.2021).

FRIED, ISTVÁN (2009): *Egy pálya alkonya. (Az 1820-as esztendők Kazinczy Ferencé)* [Der Verfall einer Karriere. Ferenc Kazinczy in den 1820er Jahren]. In: *Kisebbségkutatás* [Minderheitenforschung] 3:34-51.

G. [TOLDY, FERENC] (1833): *Rumy ellen* [Wider Rumy]. In: *Kritikai Lapok* [Kritische Blätter] 2:94-111.

GÖRÖMBEI, ANDRÁS (2011): *Az irodalom szerepe a magyar nemzeti tudat alakításában* [Die Rolle der Literatur in der Herausbildung des ungarischen Nationalbewusstseins]. In: JANKOVICS, JÓZSEF / NYERGES, JUDIT (eds.): *Kultúra és identitás. A VI. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus (Debrecen, 2006. augusztus 22–26.) plenáris előadásai* [Kultur und Identität. Plenarvorträge des VI. Internationalen Hungarologiekongresses (Debrecen, 22-26. August 2006)]. Budapest, 41-59.

HEINRICH, GUSZTÁV (1916): *Kazinczy Ferenc tübingai pályaműve a magyar nyelvről 1808* [Die Tübinger Preisschrift von Ferenc Kazinczy über die ungarische Sprache 1808]. Budapest (= *Régi magyar könyvtár* 37).

K...NYI (1831): *Praktische ungarische Sprachlehre für Deutsche in Fragen und Antworten* [Rezension]. In: *Kritikai Lapok* [Kritische Blätter] 1:90-117.

KERTBENY [BENKERT], KARL MARIA (1846): *Jahrbuch des deutschen Elements in Ungarn*. Budapest.

KLEIN, ÁGNES (2007): *Ungarn in Europa – Europa in Ungarn*. In: SEEBAUER, RENATE (ed.): *Europa. Nachdenken und Vordenken: regionale, nationale und europäische Identitäten. Persönlichkeiten im europäischen Bildungswesen*. Wien / Berlin, 100-114.

KÖZPONTI, STATISZTIKAI HIVATAL (1993): *Az 1850 és 1857 évi népszámlálás* [Volkszählungen in 1850 und 1857]. Budapest.

LÉNÁRT, ORSOLYA (2019a): *Der Almanach „Iris“ und sein Herausgeber Graf Johann Mailáth als Beispiel des Kulturtransfers zwischen Wien und Ofen-Pest*. In: KRIEGLEDER, WYNYFRID / SEIDLER, ANDREA (eds.): *Kulturelle Zirkulation im Habsburgerreich. Der Kommunikationsraum Wien*. Wien (= *Verflechtungen und Interferenzen* 4), 130-154.

- LÉNÁRT, ORSOLYA (2019b): „Uebersicht der Geschichte der magyarischen Poesie“ – Graf Johann Mailáth als Literaturgeschichtsschreiber. In: *Jahrbuch für Mitteleuropäische Studien* 2018/19:107-122.
- MAILÁTH, JÁNOS (1820): *Megzáfoglalások és Igazítások* [Widerlegungen und Richtigstellungen]. In: *Tudományos Gyűjtemény* [Wissenschaftliche Sammlung] 6:110-112.
- OLTVÁNYI, AMBRUS (ed.) (1969): *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése* [Briefwechsel von József Bajza und Ferenc Toldy]. Budapest (= *A Magyar irodalomtörténetírás forrásai* [Quellen der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung] 9).
- PETZ, LEOPOLD (1847): *Die Muttersprache*. In: PETZ, JULIUS (ed.): *Nachgelassene Gedichte*. Sopron, 5.
- RÓZSA, MÁRIA (2015): *Pesti német nyelvű lapok a kultúráközvetítés szolgálatában a reformkorban és az 1850-es években* [Deutsche Zeitschriften in Pest im Dienst der Kulturvermittlung im Reformzeitalter und in den 1850er Jahren]. Budapest.
- S. VARGA, PÁL (2005): *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban* [Säle der nationalen Poesie. Terminologien der Nationalliteratur im literaturhistorischen Denken in Ungarn des 19. Jahrhunderts]. Budapest.
- S. VARGA, PÁL (2010): *Deutschsprachige Schriftsteller in Ungarn am Scheideweg*. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie* 15:11-33.
- SHERWOOD, PETER (2019): *Adalékok a Nyelvében él a nemzet szállóige kialakulásához* [Beiträge zur Herausbildung des Spruches In ihrer Sprache lebt die Nation]. In: *Magyar Nyelv* [Ungarische Sprache] 1:78-87.
- SZINNYEI, JÓZSEF (1891-1914): *Magyar írók élete és munkái* [Leben und Werk ungarischer Autoren]. 14. Bde. Budapest.
- SZÜCS, JENŐ (1974): „Nemzetiség” és „nemzeti öntudat” a középkorban. *Szemponok egy egységes fogalmi nyelv kialakításához* [„Nationalität” und „Nationalbewusstsein” im Mittelalter. Aspekte zur Herausbildung einer einheitlichen Begriffssprache]. In: SZÜCS, JENŐ (ed.): *Nemzet és történelem. Tanulmányok* [Nation und Geschichte. Beiträge]. Budapest, 189-280.
- T. ERDÉLYI, ILONA (1996): *Egy kései kiengesztelés kísérlete (Néhány megjegyzés a „Pyrker-pör” kapcsán)* [Versuch einer verspäteten Versöhnung. Anmerkungen zur „Pyrker-Debatte“]. In: *Irodalomtörténeti közlemények* [Beiträge zur Literaturgeschichte] 5-6: 630-648.
- T. ERDÉLYI, ILONA (1997): *Deutschsprachige Dichtung in Ungarn und ihre Gegner um 1820-1830*. In: *Jahrbuch der Ungarischen Germanistik* 1997:12-21.
- TARNÓI, LÁSZLÓ (1993): *Historische, kulturelle und politische Voraussetzungen für die Entstehung deutschsprachiger Hungarica-Drucke in Ofen und Pest um 1800 und ihre Bedeutung in der Geschichte des Königreichs Ungarn*. In: *Hungarológia* [deutsch] 4:173-215.

„Unser wichtigstes Palladium ist die Sprache“

VÁCZY, JÁNOS (ed.) (1917): *Kazinczy Ferenc összes művei. Harmadik osztály. Levelezés* [Sämtliche Werke von Ferenc Kazinczy. Dritte Abteilung. Briefwechsel]. Bd. 17 [Kaz. Lev. 17] Budapest.

VÁCZY, JÁNOS (ed.) (1920): *Kazinczy Ferenc összes művei. Harmadik osztály. Levelezés* [Sämtliche Werke von Ferenc Kazinczy. Dritte Abteilung. Briefwechsel]. Bd. 20 [Kaz. Lev. 20] Budapest.

VELKEY, FERENC (2016): *Nemzetértelmezések/hungarus-érvek a „sprachkampf“ két vitahelyzetében* [Definitionen der Nation und Argumente der Ungari in der Debatte „Sprachkampf“]. In: HÖRCHER, FERENC / LAJTAI, MÁTYÁS / MESTER, BÉLA (eds.): *Nemzet, faj, kultúra a hosszú 19. században Magyarországon és Európában* [Nation, Ethnic und Kultur im langen 19. Jahrhundert in Ungarn und in Europa]. Budapest (= *Magyar Történelmi Emlékek. Tanulmányok a nacionalizmus kultúrtörténetéből* [Erinnerungen an die ungarische Geschichte. Studien über die Geschichte des Nationalismus] 2), 192-237.



© by the author, licensee Lodz University – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

---



IRINA GRADINARI

## Filmallegorien der Nationen. Über die Position der Zuschauenden

Das Kino hat neue Formen der Kollektivität geschaffen, nämlich einen identitätspolitischen und affektiven Anschluss der Zuschauenden an einen Staat, eine Nation und die Macht der Geschichte. Dieser Anschluss wird zunächst mit dem Neologismus Staatsgenre diskutiert, um die sozialpolitische Hierarchisierung der Genres und deren Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu konzeptualisieren. In Anlehnung an feministische Theorien der Zuschauenden wird daraufhin versucht, eine Schperspektive zu erfassen, die an der Gemeinschaftsbildung beteiligt wird. In diesem Zusammenhang wird zum einen der narratologische Ansatz von Teresa de Lauretis interessant, mit dem Identifikationsprozesse mit dem Bild beschrieben werden. Zum anderen wird die Allegorie als eine affektive Figur gedacht, mit der die Zuschauenden performativ eine exzentrische Position erlangen bzw. mit der Abstrahierung des Bildes zur Allegorie die Umwandlung mitvollziehen. Diesen Prozessen können sich die Zuschauenden nicht entziehen, weil es um deren affektive Überwältigung durch die Bilder geht, die u.a. durch die Auflösung der Gendersemantiken bedingt wird. Als Beispiel fungiert der oscarprämierte Blockbuster *Saving Private Ryan* (USA 1998).

**Schlüsselwörter:** Staatsgenre, nationale Allegorien, Affektbild, Erinnerungskulturen, feministische Blicktheorien

### **National allegories in film. The viewers' perspective**

Cinema has created new forms of collectivity, namely identity-political and affective connections between the viewers and the state, nation, and the power of history. The article discusses this connection using the “state genre” neologism. This enables the Author to place the film genre within the socio-political hierarchy and in the context of film production and reception. Based on feminist theories of spectatorship, an attempt is then made to capture a viewer’s perspective as part of community formation. In this context, Teresa de Lauretis’ narratological approach is of interest, as it describes the process of building identity through the image. As an affective figure, the allegory also seems relevant, as it enables the viewers to attain some perspective on the projected images

– or to modify their opinions, as they perceive the images to form an allegory. The viewers allow for this process to happen, and to be overpowered by the images (this is conditioned, among others, by the dissolution of gender semantics). The Oscar-winning blockbuster *Saving Private Ryan* (USA 1998) is presented as an example.

**Keywords:** State genre, national allegories, affect image, memory cultures, feminist theories of the gaze

### **Narodowe alegorie filmowe. O perspektywie widza**

Kino stworzyło nowe formy wspólnotowe: związek z państwem, narodem i historią opierający się na politycznej i emocjonalnej tożsamości widzów. Związek ten rozpatrywany jest w artykule za pomocą neologizmu „gatunek narodowy“. Umożliwia to usytuowanie gatunku filmowego w hierarchii społeczno-politycznej oraz w kontekście produkcji i recepcji dzieła filmowego. W oparciu o teorię feministyczne podjęta zostaje próba uchwycenia perspektywy widza w procesie tworzenia wspólnoty. Interesująca w tym kontekście okazała się propozycja interpretacji narratologicznej Teresy de Lauretis, opisującej proces budowania tożsamości pod wpływem mowy obrazów. Z drugiej strony jako figura afektywna rozumiana jest alegoria, dzięki której widzowie nabierają dystansu do oglądanej treści lub też modyfikują swą postawę, ponieważ traktują obraz jako alegorię. Widzowie ulegają temu procesowi, ponieważ chodzi w nim o afektywne poddanie się obrazom, co jest między innymi uwarunkowane rozpadem semantyki płci. Jako przykład służy nagrodzony Oscarem hit filmowy *Szeregowiec Ryan* (*Saving Private Ryan*, USA 1998).

**Słowa kluczowe:** gatunek narodowy, alegorie narodowe, obrazy afektywne, kultury pamięci, feministyczne teorie postrzegania

### **Was haben feministische Blicktheorien vergessen?**

Feministische Debatten zur Position der Zuschauenden gehören eigentlich in die Wissenschaftsgeschichte, scheinen mir jedoch produktiv erweiterbar und aktualisierbar zu sein. Vor allem haben die feministischen Blicktheorien das zentrale strukturierende Moment des Hollywood-Cinema vergessen: seine Genrehaftigkeit. Diese wurde in der Regel in verschiedenen theoretischen Ansätzen en passant erwähnt, jedoch in Bezug auf entsprechende Blickstrukturen nicht differenziert (vgl. z. B. MULVEY 1994; DOANE 1985). Bevorzugt wurden einzelne Genres, die das Individuelle verhandeln. Als analytisches Instrumentarium diente dabei die Psychoanalyse, deren Perspektive auf (De-)Subjektivierungsprozessen liegt und die diesen Fokus teilweise vorbestimmt haben mag. Im Kontext der Filmwissenschaften schlug die Psychoanalyse sich in der Konzipierung individueller Rezeptionshaltungen nieder. Dadurch wurden jene Prozesse außer Acht gelassen, mit denen Individuen an gesellschaftliche Diskurse, zum Beispiel an die Geschichte des Staates oder an die Macht der Insti-

tutionen, angeschlossen werden, die vor allem durch Massenmedien möglich werden.

BENEDICT ANDERSON (1996) zeigt in seiner berühmten Studie, dass die Nation u.a. dank der Zeitung als Einheit vorstellbar wurde. Die Zeitungen stellten einen gemeinsamen Wissenshorizont her, der sich auf den Staat und seine Bürger\*innen bezog und diese so miteinander verband (vgl. ANDERSON 1996:68).<sup>1</sup> Darüber hinaus wurden Zeitungen rituell, also immer zur gleichen Zeit, in der Regel abends und morgens gelesen, sodass die nationale Gemeinschaft als Gemeinschaft der Lesenden performativ und in der Zeit produziert wurde. Im Laufe des 20. Jahrhunderts werden diese Funktionen mehr und mehr durch den Film und das Fernsehen übernommen. Filme haben aufgrund ihrer spezifischen Medialität Erinnerungskulturen in der aktuellen Form hervorgebracht, die den Staat neu zu denken ermöglichen – in Form einer Art kompakten, affektiven, zu handhabenden Biografie, an die sich Individuen anschließen können (vgl. GRADINARI 2020). Mehrere Studien heben die Wirksamkeit des Films als Gedächtnismedium hervor (vgl. KAES 1987:208; ROSENSTONE 1993:200; ELSAESSER 2002:20; WELZER / MOLLER / TSCHUGGNALL 2002; WELZER 2005), beschreiben jedoch nicht, wie es nun möglich ist, das Individuelle und das Kollektive zusammenzudenken: Wie also kann die kollektive Historie in das eigene Selbstbild integriert werden?

Dieser Frage möchte ich mich zunächst mit dem Begriff des Staatsgenres annähern, dem jene Filme mit großer politischer Wirkung und in der Regel auch mit einem großen Budget zugeordnet werden. Die zentrale Strategie dieser Filme ist dabei, Figuren zu allegorisieren, womit sie über ein individuelles Schicksal erhoben werden und so als Verkörperung der Nation fungieren. Durch Allegoriebilder lässt sich daher die Position der Zuschauenden neu denken, die in Anlehnung an TERESA DE LAURETIS (1990) und in Bezug auf Affekttheorien diskutiert wird. Allerdings geht es in diesem Beitrag nicht um eine empirische Rezeptionserfahrung, sondern – ganz im Sinne früherer feministischer Theoriebildung – um eine Beschreibung filmischer Strukturen, die eine solche Position der Zuschauenden medienästhetisch herausbilden. Als Beispiel fungiert der mehrfach ausgezeichnete, viel gepriesene und Oscar-gekrönte Kriegsfilm *Saving Private Ryan* [Der Soldat James Ryan] (USA 1998, R.: Steven Spielberg).

---

<sup>1</sup> In diesem Beitrag verwende ich Nation und Staat synonym, da beide im Film oft zusammenfallen. Grundsätzlich bedarf es allerdings einer genaueren und differenzierten Untersuchung, die hier vernachlässigt werden muss.

## Staatsgenre und Staatsfilm

Um das Verhältnis zwischen einem Staat und Genres zu beschreiben, möchte ich in Anlehnung an den barocken Staatsroman den Begriff des *Staatsgenres* vorschlagen. Mit diesem Begriff kann ebenso eine gesellschaftliche Priorisierung der Filme wie deren politisches Potenzial durch den Staat beschrieben werden, da er es ermöglicht, auf die kulturelle Relevanz der Genres aufmerksam zu machen. RAPHAËLLE MOINE (vgl. 2008:189) schreibt in diesem Kontext von Genre-Regimen. Sie organisieren Produktion und Rezeption von Genres hierarchisch. Einige politisch oder gesellschaftlich bevorzugte Genres werden entsprechend besser finanziert oder sogar direkt durch den Staat gefördert; diese beeinflussen aufgrund der angewachsenen Bedeutsamkeit alle weiteren Genres. Es geht also um die ideologische Wirksamkeit der Genres (vgl. GAMPER 2010:68), die jedoch nicht (allein) über die ‚Botschaft‘ auszumachen ist – filmische Genres verdichten vorherrschende Ideologeme (vgl. JAMESON 1988) und transformieren diese in Affekte, die Subjektstrukturen prägen, zum Beispiel in Form des prophetischen Gedächtnisses (vgl. LANDSBERG 2016:20f).

Genreregime totalitärer Staaten unterscheiden sich dabei grundsätzlich von demokratisch-kapitalistischen Genreregimen, vor allem durch eine strukturelle Zentralisierung der Filmindustrie und somit eine staatspolitische Hierarchisierung der Genres. Zum Beispiel wurden in der UdSSR eine Zeit lang diejenigen Filme mehr anerkannt und daher besser finanziert, die sich stärker mit dem Schicksal des (sowjetischen) Kollektivs als dem der einzelnen Individuen beschäftigten. So wurde der Kriegsfilm nach 1945 zu einem solchen Staatsgenre, in dem sich sowjetische Identitäten nach 1945 formiert haben und aktualisiert wurden (vgl. GRADINARI 2020). Ähnlich verhält es sich mit dem DEFA-Antifaschismusfilm, der ostdeutsche Identität vor dem Hintergrund des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus gestaltete. Dieses Genre ist jedoch nicht allein auf den Kriegsfilm begrenzt, sondern umfasste zum Beispiel auch den Gegenwartsfilm. In der Bundesrepublik haben die Kriegsfilme gelegentlich eine Konjunktur, konnten bis jetzt aber keine vergleichbare Bedeutung erlangen. Die *Tatort*-Filmreihe, die den Föderalismus der Republik und deren aktuelle soziale Probleme verhandelt, erhebt in den 1970er und 1980er Jahren den Anspruch, als Staatsgenre zu fungieren. Auch die Heimatfilme der 1950er Jahre können als ein solches Staatsgenre in jener Periode betrachtet werden, beantworten die Werke doch mit Entwürfen einer in dieser Form nie existierten Heimat politische Bedürfnisse der Zeit (vgl. TRIMBORN 1998:33). So möchte ich das Staatsgenre als eine Meta-Definition verstehen, zu der potenziell jede Filmgattung

aufsteigen könnte, sobald diese als kollektiv und national wertvoll diskursiviert wird.

Der barocke Staatsroman ist in diesem Zusammenhang insofern interessant, als dass er eines der frühesten Beispiele der politischen Genres darstellt, das die Formierung des modernen Staates reflektiert und bedient. Der Staatsroman war in der Regel eine Utopie, bei der ein Staatsideal im Kontext einer Reise oder ausgehend von einem Dokumentennachlass aus einer idealen Welt entworfen wurde. Eines der früheren Beispiele stellt *Utopia* (1516) von Thomas Morus dar (zu verschiedenen Formen vgl. REICHERT 1965; JEBING 2007; JORDHEIM 2007). Nach einer der früheren Definitionen dieses Genres handelt es laut Johann Christoph Gottsched vor allem von Helden und fürstlichen Personen, die in einer erhabenen Form, „in einer edlen Schreibart“, erscheinen (GOTTSCHED 1962:154). Helge Jordheim verbindet diese Gattung mit der Herrschaftsform des Absolutismus, da der Staatsroman die Grenzen zwischen der Literatur und dem Fürstenspiegel verwischt und sich an die herrschende Elite, den höfischen Adel, wendet (vgl. JORDHEIM 2007:6). In diesem Zusammenhang definiert er den Staatsroman als jene Form, die „politische und poetologische Fragestellungen“ narrativ verknüpft und entfaltet (JORDHEIM 2007:6). Die zentralen Topoi des Staatsgenres, an denen entlang auch die Narration entwickelt wird, sind nach Jordheim „der verborgene Prinz“, der „redliche Mann am Hofe“, die „Fürstenerziehung“, die „Hofkritik“, der „Geheimbund“ und die „Staatsaktion“ (JORDHEIM 2007:6). Der Staatsroman ist nicht nur in Bezug auf seinen Inhalt politisch, sondern vor allem durch seine didaktischen Implikationen (JORDHEIM 2007:11). Von all den Merkmalen scheinen einige noch heute von zentraler Bedeutung zu sein: Der Staatsroman dient erstens als Stabilisierung des Staates, indem seine (bestehenden) Formen weitergedacht werden und so aus der Zukunft heraus legitimiert werden. Zweitens scheint dieses Genre eine andere Wirkung zu haben als andere Genres, nämlich theoretisch-philosophische Konzeptionen in seine Gestaltung zu integrieren und in seiner erzieherischen Dimension zugleich als eine Anleitung zur Handlung zu fungieren. Es überschreitet ästhetisch den Rahmen des Romans und nimmt sich dadurch das Recht heraus, sozusagen in das ‚Leben‘ hineinzugreifen, wenngleich es durchaus auch eine Unterhaltungsqualität haben kann. Drittens sind seine Figuren mit der Macht verknüpft – sie handeln also als Machtsubjekte, die durch ihre gesellschaftliche Position eine gemeinschaftliche Bedeutung haben und mit ihren Handlungen auf die Gesellschaft einwirken können.

Das Kino als Massenkunst wurde bereits früh als machtvolleres didaktisches und politisches Medium erkannt, wenn man zum Beispiel an Eisensteins intellektuelle Montage im Hinblick auf die Erschaffung neuer Menschen bis hin zur Reflexion neuer, durch den Film unwiderruflich veränderter Denk- und Wahrnehmungsprozesse denkt, die zunächst Béla Balász und dann Gilles Deleuze beschrieben hat. Spätestens seit dem Zweiten Weltkrieg wird die politische Dimension des Kinos anerkannt (vgl. ELSAESSER 1999). Es wird als Propaganda- und Aufklärungsmedium verwendet, vor allem aber als proto-dokumentarisches, ja mimetisches Medium verstanden, das imstande ist, ‚Realität‘ ein Stück festzuhalten, also etwa als kollektives Speicher- und Erinnerungsmedium zu fungieren.

Für Hollywood ist das Konzept des Staatsgenres eventuell doch ‚totalitär‘, so konnten einzelne Produktionen als Staatsfilme identifiziert werden, wenn sie ein großes Budget bekamen und es ihnen dabei geglückt ist, erfolgreich an aktuelle Fragen der Gegenwart anzuknüpfen und auf diese Weise eine große politische Wirkung oder zumindest öffentliche Resonanz zu erzielen. Daher können einzelne Western, Biopics und historische Dramen als Staatsfilme angesehen werden, wenn sie der Staatsmythologie (‚Ursprung‘ des Staates, wichtige politische und historische Ereignisse, Reflexion der Staatsstrukturen usw.) zuarbeiten. Dazu können der rassistische Film *The Birth of a Nation* (USA 1915, R.: D.W. Griffith) und aktuelle kritische Antworten darauf wie *The Birth of a Nation* (USA 2016, R.: Nate Parker), dann *JFK* (USA 1991, R.: Oliver Stone), *Malcolm X* (USA 1992, R.: Spike Lee), *Schindlers List* (USA 1993, R.: Steven Spielberg), *Django Unchained* (USA 2012, R.: Quentin Tarantino), *Lincoln* (USA 2012, R.: Steven Spielberg) oder *The Post* (USA 2017, R.: Steven Spielberg) gezählt werden, um einige wenige Werke als potenzielle Staatsfilme zu nennen. Dabei erweist es sich in Hollywood als aufschlussreich, einzelne Regisseur\*innen zu identifizieren, die einen besonderen erhabenen Drehstil entwickelten, sodass sie von Produktionsfirmen mit großem Budget unterstützt werden. Auffällig häufig gelangen Filme unter der Regie von Steven Spielberg zu einer breiten öffentlichen Resonanz. Auch im Film *Saving Private Ryan*, den ich ebenfalls als Staatsfilm betrachte, übernahm der bewährte Meister der historischen Epen die Regie. Mit einem Budget von 70 Millionen Dollar spielte *Saving Private Ryan* bereits am ersten Wochenende in den USA über 30 Millionen Dollar ein. Insgesamt erzielten die Kinokassen in den USA Einnahmen von ca. 217 Millionen Dollar und international insgesamt über 480 Millionen Dollar mit diesem Film. Er bekam viele Auszeichnungen, darunter fünf Oscars. Die Einnahmen wie die Preise zeigen seine politische Relevanz, die auch auf das Thema des Films zurückzuführen ist: *Saving Private Ryan* handelt von einem

internationalen, historisch und politisch relevanten Ereignis im Zweiten Weltkrieg, der Landung der US-amerikanischen Soldaten in der Normandie. Die USA wird als eine Weltmacht inszeniert, die internationale Geschichte beeinflusst. Die Besonderheit der Hollywood-Staatsfilms liegt dabei auch in der Häufung der Stars in einem Werk; allein die Besetzung unterstreicht somit die Relevanz des Themas. In den Hauptrollen spielen der bereits weltweit berühmte Tom Hanks und der damals noch junge Matt Damon. Auch viele Schauspieler in den Nebenrollen waren teilweise bekannt oder Spielbergs Film hat ihnen zum Aufstieg verholfen. Spielbergs Filme versammeln in der Regel zahlreiche Stars, um die persuasive Kraft des Kinos zu entfalten. Denn die Ansammlung von Stars überschreitet die ökonomische Logik der etablierten Hollywood-Produktion – berühmte Schauspieler\*innen übernehmen hier Rollen gerade wegen der besonderen Bedeutung des Filmthemas. So wird der Film zum Ereignis, bei dem die Stars performativ die Historie beleben und diese in Vertretung fürs Publikum erleben, was einen besonderen Wahrheitsgehalt erzeugt. Auch wenn es sich historisch nicht so ereignet hat, wie die Filme es durchspielen, haben zumindest die Schauspieler\*innen es miterlebt und als Stars für Zuschauende bezeugt.

Der Film hat also das Staatsgenre neu definiert: Im Gegensatz zum elitären, intellektuell-philosophischen, barocken Staatsroman, gehören Filme zum Staatsgenre oder werden zu Staatsfilmen, indem sie sich gerade nicht auf ein elitäres Publikum oder eine elitäre Klasse beschränken. Die Filme zielen auf eine massenhafte Rezeption ab – über soziale Differenzen hinweg. Um das Publikum anzuziehen, wird der Film mit einem großen Budget produziert, um historische Authentizität und somit die Qualität des Kinoerlebnisses zu erhöhen. Auch viele Stars fördern eine breite Rezeption und einen Bedeutungszuwachs, die dann an der Kasse und ferner an Auszeichnungen abzulesen sind. In ihrer großen Wirkung überschreiten die Staatsfilme ihre ästhetischen Dimensionen und ihre geschichtliche Fiktionalität – an dieser Stelle ähneln sie dem Staatsroman – da sie oft auch als proto-dokumentarisch und ‚wahrhaft‘ rezipiert werden. Diese Filme behandeln dabei den ‚Ursprung‘ des Staates oder zumindest einen historischen Aspekt des Staates, der durch eine in der Regel als episch gestaltete Inszenierung in seiner Bedeutsamkeit (bis hin zum Ursprungsereignis) angehoben wird. Hat der Staat eine Biografie und somit das Kollektiv eine gemeinsame Geschichte, so wird die Nation nicht mehr in Bezug auf die Zukunft, sondern aus der Vergangenheit heraus legitimiert, weil eben nun die Vergangenheit als audiovisuelles Dokument präsent und evident ist und so eine starke Beweiskraft resp. Rechtfertigung der Existenz des Staates liefern kann. Eine

Traditionslinie in der Vergangenheit zu stiften, legitimiert die Gegenwart, da die bestehende Staatsform nun aus der historischen Kontinuität heraus als eine bewährte und entwicklungslogische erscheint. Es geht also nicht mehr um konzeptionelle, symbolisch-logische Reflexionen zum Staatswesen, wie es im barocken Staatsroman der Fall war, sondern um affektive und emotionale Ereignisse, wobei beide doch teleologisch ausgerichtet sind – auf das zukünftige Bestehen des Staates. Weiterhin geht es dabei nicht mehr um einen Idealstaat, sondern um eine Krisenbewältigung. Der Staat wird einer Bewährungsprobe unterzogen und besteht diese erfolgreich, wodurch die aktuelle Ideologie oder politische Agenda den Opfern einen Sinn verleiht und so umgekehrt der Staat, für den die Opfer erbracht wurden, gestärkt wird.

Da es um Filmbilder geht, werden allerdings Gemeinschaften womöglich nicht mehr primär durch die Sprache konstituiert und nicht als begrenzt und souverän vorgestellt, wie es Anderson einst begründete, und vielleicht geht es gar nicht mehr um nationale Gemeinschaften überhaupt, sondern eher um einen Anschluss der Individuen an eine Geschichte und somit an die Macht imaginer Traditionen, an ein Politisches-Imaginäres (vgl. CASTORIADIAS 1990; DOLL / KOHNS 2014). Dieser Anschluss wird durch eine affektive Bildlichkeit produziert, und genau deshalb bleibt dieser Prozess symbolisch offen. Die Bilder sind auf Erleben und Mitfühlen, nicht unbedingt auf einen Sinn ausgerichtet. Der Film ermöglicht so die Partizipation an einer anderen politischen Kollektivform bzw. führt er dazu, dass diese als Ereignis emotional erlebbar wird. Ein nationales Bewusstsein wird daher nicht mehr auf ein Territorium oder bestimmte Traditionen begrenzt, sondern erscheint als generisches Bilderrepertoire, auf das auch die reale Politik zurückgreift. Das funktioniert nur insofern, als dass wir die Geschichte eines Staates, einer Nation oder einer Gemeinschaft als eine für uns zur Identifikation angebotene individuelle Geschichte akzeptieren, wofür der Film Figuren allegorisiert. Die Allegorisierung entsteht aus der Verbindung der Figuren mit dem Kollektiv, das der Figur intradiegetisch historische und politische Macht verleiht – die Figur macht so eine global wirkende Geschichte und bestimmt die historische Entwicklung des gezeichneten Kollektivs. Es geht also um die Historie einer (oft nicht weniger imaginären) Gemeinschaft, zu deren Vertreter\*innen die Zuschauenden werden sollen und die über filmische Strukturen international vermarktbar wird.

## **Allegorien und Position der Zuschauenden**

Die Allegorie ist eine Stilfigur der uneigentlichen, metaphorischen Rede, die im Falle der Personifikationen in einer Figur zum Ausdruck kommt, welche auf eine andere Bedeutung verweist. Als gängiges Beispiel dient Justitia. Die lange Tradition der Nationalallegorien stammt aus der Kunstgeschichte. In der Regel handelt es sich um Frauenfiguren, wie die feministische Forschung überzeugend ausgearbeitet hat (vgl. WAGNER 1989). Männliche Figuren präsentieren oft reale historische Persönlichkeiten; sie treten als historisch und politisch handlungsfähige Subjekte auf. Weibliche Allegorien besitzen dagegen nach Aleida Assmann keinen individuellen Charakter und keine Geschichte (vgl. ASSMANN 1994:25). Das heißt, dass die Nation über das Andere – eine idealisierte, reine, in der Regel jungfräuliche Weiblichkeit – als Natürliches, zugleich für das männliche handelnde historische Subjekt verfügbar und seinem Willen unterworfen inszeniert wird.

Als Vorläuferin der filmischen Allegorien könnte u.a. die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts verstanden werden, da sie eine empathische Involvierung der Betrachtenden in das historische Geschehen zu erzielen suchte, was eigentlich schon als profilmisches Verfahren beschrieben werden kann. Der Kunsthistoriker HEINZ-TONI WAPPENSCHMIDT (1984:61) hat darauf hingewiesen, dass im ausgehenden 19. Jahrhundert die Wände einiger Rathaussäle, zum Beispiel in München, Worms, Hildesheim und Bochum, mit historischen Ereignissen und mit weiblichen Allegorien bemalt wurden. Die Allegorien an den Wänden wurden derart nach Wappenschmidt in die Struktur des Versammlungsraums integriert, sodass in der Regel der Vorsitzende vor der Wand mit Allegorien im Rücken saß und so beide Zeiten verbunden wurden – die mythische Zeit der Bilder und die Zeit politischer Entscheidungen in der Gegenwart (Abb. 1-2).



Abb. 1: Die Nordwand des Bochumer Rathaussaales: Von links nach rechts sind das ‚Feme-Gericht‘, ‚Kraft – Wahrheit – Recht‘ und die ‚Verleihung des Stadtrechts‘ dargestellt, von Fritz Neuhaus aus dem Jahr 1898/1901 (vgl. WAPPENSCHMIDT 1984:71-75).



Abb. 2: In der Mitte über und hinter dem Vorsitzenden befinden sich die weiblichen Allegorien: Links sitzt die Allegorie *Kraft* mit einem Schwert, in der Mitte steht die Allegorie *Wahrheit* mit einer Fackel in der Hand und rechts sitzt die Allegorie *Recht* mit einem Buch (vgl. WAPPENSCHMIDT 1984:71-75).

Der Vorsitzende wurde auf diese Weise selbst zum Bestandteil der historischen Bilder und vor diesem Hintergrund zur Allegorie der Gegenwart, zugleich sollten mythische Bildallegorien seine Entscheidungen legitimieren. Zusammen wurden sie zu einer visuellen Einheit, die als politische Praxis identifizierbar ist und die weiterhin in der bildlichen und damit filmischen Propaganda tradiert wurde (vgl. WAPPENSCHMIDT 1984:71-75). Damit wird schon hier deutlich, dass auch Männer durch die Architektur des Raums allegorisiert werden können.

Der Film veränderte Allegorien weitgehend. Aufgrund der Blicklenkung und der narrativen und ästhetischen Strukturen, die die Zuschauenden dazu einladen, sich mit der Hauptfigur zu identifizieren, werden Allegorien im Film nicht oder zumindest nicht ausschließlich über das Andere produziert, sondern über die Hauptfigur. So sind zum einen im Film zahlreiche männliche Allegorien zu finden, da in historischen und biografischen Filmen vor allem männliche Hauptfiguren vorkommen. Die Produktion von Allegorien im Film ist zum anderen stärker an die Rezeption gebunden – die Zuschauenden werden gemeinsam mit der Hauptfigur performativ zur Allegorie. Das wird insofern möglich, als dass sich die Zuschauenden narrativ dazu ‚verführen‘ lassen bzw. diese Identifikation, darauf verweist STEPHEN HEATH (vgl. 1981:53), aktiv angenommen werden muss: Die Zuschauenden müssen sich darauf einlassen, in die filmischen Bilder und Bewegungen einbezogen zu werden. Identifikatorische Strukturen funktionieren dabei nicht geschlechtsanalog, sonst wäre eine breite Rezeption der Genrefilme nicht möglich. Das liegt nach TERESA DE LAURETIS (vgl. 1990) daran, dass die Involvierung der Zuschauenden über zwei Figuren erfolgt, über die „Figur der Bewegung“, also das Subjekt der Erzählung, und die „Figur ihres Abschlusses“, das abschließende „Erzählbild“ (narrative closure), in dessen Richtung sich die Narration entwickelt und das die Handlung zu einem Ende bringt:

Beide sind figurliche Identifikationen, beide sind gleichzeitig möglich; mehr noch: sie werden gleichzeitig vom narrativen Prozeß hervorgebracht und wechselseitig miteinander verwoben. Diese Art der Identifikation würde beide Positionalitäten des Begehrens, sowohl aktive als auch passive Strebungen tragen: das Begehren nach dem Anderen, und ein Begehren, von anderen begehrt zu werden. (LAURETIS 1990:13)

De Lauretis zeigt damit, dass die Frauenfiguren sowohl als Objekte des Blickes in Identifikationsprozesse involviert werden als auch die Position des Subjektes besetzen können. Das kann auch für männliche oder queere Figuren behauptet werden, sobald mit ihnen historische Ereignisse inszeniert werden. Generell ist die sozialhistorische, typisierende oder allegorische Codierung der Figur im Film aufgrund seiner spezifischen Eigenschaft, Figuren durch das *Mise en*

Scène zu semantisieren, kaum zu vermeiden (vgl. RITZER 2017). In diesem Zusammenhang bewirkt die generische Darstellungspraxis jene Abstrahierung der Figuren vom Individuellen ins Allgemeine, sodass sie auf diese Weise zur Vertretung des Kollektivs werden.

Der Allegorisierung geht zunächst eine Typisierung voraus: Im ersten Schritt bedeutet dies eine Abstrahierung der Figur vom individuellen Kontext. Im zweiten Schritt, bei dem Erlangen des Abschlussbildes, wird die Figur dann durch deren Abstrahierung aus einem konkreten historischen Kontext allegorisiert, was ja gerade eine für die Allegorie typische Zeittranszendenz bedeutet. Um die Allegorisierung der Figuren zu erreichen, werden sie also zunächst in kollektiven Handlungsbelangen oder kollektivrelevanten Kontexten situiert, indem sie an öffentlichen Schauplätzen auftreten und von staatsrelevanten Symbolen und historischen Zitaten bekannter Personen begleitet werden. In der Regel nehmen die Figuren dabei an erinnerungsrelevanten Ereignissen teil. Dies alles bewirkt, dass Figuren, ihre Identität und Begehren, als exzentrisch – räumlich außerhalb ihrer selbst – produziert werden, was ihre typisierende Abstraktion bewirkt. Im nächsten Schritt vollzieht die Figur eine Verwandlung zu einer Allegorie, indem sie in der Nahaufnahme erstarrt und so körperlos und in der Regel auch als unsterblich – zum Beispiel vor dem Hintergrund des Himmels – erscheint, da das Leben des Kollektivs nicht mit dem individuellen Tod endet. Bildlich wird eine transgenerationale Kontinuität erschaffen, womit die Allegorie als zeitlose Figur hervortritt.

Allegorien im Film unterliegen daher einem dynamischen Prozess: Die Zuschauenden können sich mit dem zunächst individualisierten Subjekt der Diegese identifizieren und sich auf die exzentrische Entwicklung durch die Diegese einlassen. Durch diese Entwicklung vollziehen sie weiterhin gemeinsam mit den Figuren performativ die Verwandlung in ein Allegoriebild, das in der Regel gegen Ende der Handlung hervorgebracht wird und so zugleich mit dem narrativen Abschlussbild zusammenfällt. Das abschließende Erzählbild wird als durch die Erzählbewegung installierter Sehnsuchtsort gegen Ende aufgesucht.

### **(Inter-)Nationale Allegorie in *Saving Private Ryan***

Bereits generisch ist der Kriegsfilm dafür prädestiniert, Nation und Staat zu thematisieren, arbeitet er doch an der Bildung eines Kollektivs bzw. einer Männergruppe. In der Gruppe verdichten sich spezifisch männliche Konflikte wie unterschiedliche Hierarchieaushandlungen, Kameradschaft und Ehre oder auch

nationalspezifische Themen, etwa der solidarische Zusammenschluss gegenüber der Gefahr und das Erbringen eines Opfers für die Heimat (vgl. KLEIN / STIGLEGGER / TRABER 2006:17-20). All diese Motive finden sich in *Saving Private Ryan*. Zwei Figuren, Captain John H. Miller (Tom Hanks) und James Ryan (Matt Damon), werden dabei hervorgehoben, sie wechseln sich in der Rahmen- und Binnenhandlung ab. Mit ihnen wird jene narrative Bewegung inszeniert, die sich aus dem Jetzt in die Vergangenheit bewegt, um wieder zurück in die Gegenwart zu gelangen. Die Figur der Erzählbewegung stellt Captain Miller dar; das Abschlussbild findet in James Ryan seinen Ausdruck.

Die Zeitreise in die Vergangenheit und eine Reise nach Frankreich sind zudem durch die Such- und Rettungsaktion intradiegetisch motiviert – James Ryan ist der vierte und letzte noch lebende Sohn der Familie Ryan, der nun gefunden und nach Hause geschickt werden soll. Seine drei älteren Brüder sind kurz zuvor gefallen, womit die Opfer des US-Volkes im Zweiten Weltkrieg zunächst in der international tradierten Ikonografie angedeutet werden. Das Motiv der trauernden Mutter-Heimat um ihre gefallenen Söhne ist in den sowjetischen, ost- und westdeutschen Kriegsfilmen zu finden (vgl. GRADINARI 2020:114f.). Die Narration fügt sich mit der Landung der Alliierten zu Beginn des Filmes in kollektive historische Zusammenhänge ein, zugleich widersetzt sich die Rettung eines einzigen Soldaten der historischen wie auch der Kriegslogik – es handelt sich um das aus der Gegenwart heraus artikulierte Begehren, einzelne Akteure zu retten und zu memorieren, das Wissen über die eigene Historie nicht zu verlieren.

Diese Handlungsentwicklung bedeutet zudem, sich von der privaten zur gesellschaftlich relevanten Sphäre zu bewegen, von der individuellen zur historischen Wirkungsdimension aufzusteigen. Zu Beginn des Films ist eine US-amerikanische Familie zu sehen. Vor allem der Vater, wahrscheinlich ein Kriegsveteran, spielt eine große Rolle. Die Handlung startet auf dem berühmten amerikanischen Soldatenfriedhof, Normandy American Cemetery, in Colleville-sur-Mer in Frankreich, wodurch die Richtung der narrativen Reise bereits angedeutet wird. Es geht also um den Zweiten Weltkrieg, die Landung der Alliierten in der Normandie, die als Erinnerungsort nicht allein auf eine Nation bezogen werden kann. Dieses Ereignis gehört zur deutschen, französischen und US-amerikanischen Kriegssikonografie. So ist die Historie von Anfang an doppelt inszeniert – als eine US-amerikanische Geschichte, die jedoch zu einem gemeinsamen internationalen Erinnerungsbild über nationale und zeitliche Grenzen hinweg werden soll. Auch in der Binnenhandlung werden weitere kollektive und zugleich im Kriegsfilm tradierte Schauplätze aufgesucht und Schlachten

ausgetragen, zum Beispiel die Verteidigung einer Brücke. Kollektive historische Schauplätze lassen Figuren zu Teilnehmenden, somit zu Zeugen historischer Geschehnisse werden und heben zugleich ihre gemeinschaftliche Bedeutung hervor. Die Familie wird in diesem Kontext zum Sinnbild der US-Nation, wobei ihr metaphorischer Charakter erst gegen Ende des Films zur Geltung kommt, wenn wieder die Gegenwart gezeigt wird. Zu Beginn wissen wir noch nicht, was es mit der Familie auf sich hat, wobei das Ambiente symbolisch stark aufgeladen ist, was eine der wichtigen Strategien darstellt, Allegorisierung zu produzieren: Zahlreiche Kreuze, die auf das kollektive Opfer hinweisen, Flaggen, die US-amerikanischen Stars and Stripes und die französische Tricolore als Staatssymbole, die hervorheben, für wen das Opfer erbracht wurde, eine große Familie – ein eigentlich protestantisches Ideal des verwirklichten Lebens – und ein musikalisches Motiv, bei dem das Horn hervorsteicht. Blasinstrumente, die bei feierlichen Anlässen und in Militärmärschen häufig verwendet werden, wurden auch im sowjetischen, west- und ostdeutschen Film eingesetzt, um die Erhabenheit des Bildes zu unterstreichen und so Pathos zu produzieren. Außerdem wird der Klang der Trompete oder hier des Horns als Ruf des Kollektivs und der Vorfahren inszeniert, in deren Schuld die Figuren als Überlebende und somit auch die Nachkommen stehen. Die Familie wird in diesem Kontext zum Sinnbild der US-Nation, das die Zuschauenden zu vervollständigen berufen sind (vgl. KAPPELHOFF 2016). Durch Annäherung der Kamera bildet die Familie einen Halbkreis, den das Publikum seitens der Leinwand ergänzt, indem es mit den Figuren einen in den Kinosaal hineinreichenden Kreis bildet (Abb. 3).



Abb. 3: Saving Private Ryan. Die Einstellung leitet zur Binnenhandlung über.

So wird bereits zu Beginn jenes Bild der Nation aufgerufen, das sich auf eine Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart beruft: Die Figur aus der Rahmenerzählung gehört der Geschichte und zugleich der Gegenwart an, sie fungiert als Brücke in die Vergangenheit und Zeitzeugin, die das Geschehen authentifiziert. Die Figur bereist stellvertretend für die Zuschauenden die Geschichte und begründet aus der Vergangenheit heraus die Gegenwart als eine gerechte und ruhmvolle Ordnung, hat doch der Überlebende in Erinnerung an die Opfer dem Staat gedient und so zu seinem Gedeihen – die Nachkommenschaft ist dafür ein Beweis – verholfen. Um diese Figur zu typisieren, wird die Filmhandlung zudem so inszeniert, dass letztendlich jede\*r die Nation vertreten kann: Die Figur in der Rahmenhandlung bleibt anonym. Bis zum Filmende wissen wir nicht, welche der beiden Figuren, Captain Miller oder James Ryan, überlebt hat. Der Schnitt, der die Rahmenhandlung der Gegenwart und die historische Landung in der Normandie in der Binnenhandlung verbindet, fügt die gegenwärtige Figur mit Captain Miller im Boot zusammen, sodass wir dazu verleitet sind, zu denken, der alte Mann in der Rahmenhandlung sei diese Figur, die von Tom Hanks gespielt wird. Diese Zusammenführung suggeriert, dass individuelle Erinnerungen der Figur in der Rahmenhandlung rekonstruiert werden. Erst gegen Ende des Films erfahren wir, dass der alte Mann ein anderer, eben der gerettete Soldat Ryan ist, der sich also gar nicht auf diese Weise an die gezeichnete Landung in der Normandie erinnern konnte. Der Ersatz einer Figur durch die andere bildet eine Metapher für das Weiterleben des Kollektivs und authentifiziert nachträglich die gezeigten Schlachten als historische Dokumente, die allumfassend die Geschichte archivieren und individuelle Erinnerungen weit überschreiten. Solche Strategien entkoppeln regelrecht das historische Geschehen von subjektiven Empfindungen, objektivieren diese als eine das individuelle (Erinnerungs-)Vermögen übersteigende historische ‚Wahrheit‘ (so ist es eben gewesen) und signalisieren wiederholt, dass es nicht um ein Individuum geht, sondern um das Kollektiv oder eine Nation, zu deren Vertretung in diesem Fall jeder Soldat werden könnte. Die Figur wird als exzentrisch produziert – außerhalb ihres familiären Kontextes, sogar außerhalb der eigenen Heimat.

Der letzte Schritt ist die Allegorisierungsszene selbst, in der der Soldat James Ryan durch den symbolisch überladenen Kontext, durch die Größe des erbrachten Opfers, die Betrachtung des Todes und die visuelle Abhebung der Figur in den Himmel in eine Allegorie der Nation verwandelt wird. Die Größe des Opfers wird sowohl narrativ produziert – die verstorbene Figur war die eigentliche Hauptfigur – als auch durch das Image des Stars Tom Hanks, der

entsprechend der Hollywood-Logik gar nicht sterben darf: Die von Matt Damon gespielte Figur überlebt und wird im Angesicht des Todes bildlich und inszenatorisch auf eine andere Ebene gehoben. Sie wird von unten gefilmt, wodurch sie in den Himmel entrückt wird (Abb. 4-5).



Abb. 4: Der Soldat James Ryan ist beim Betrachten des gefallenen Captain Miller zu sehen.



Abb. 5: Durch den Morphing-Effekt altert das junge Gesicht, bis es zum Gesicht der Figur aus der Rahmenhandlung auf dem Soldatenfriedhof wird, wodurch der Zeitsprung zustande kommt.

So ist einerseits jede\*r, der\*die bereit ist, das eigene Leben für andere zu opfern, ein Bestandteil der Nation. Andererseits endet die Nation nicht mit dem Tod eines Individuums, wodurch die Figur einer anderen Zeit oder vor dem Hintergrund des Himmels sogar der Ewigkeit angehört und dadurch in eine Allegorie der Nation verwandelt wird. In der Regel erstarren die Figuren im Moment ihrer Allegorisierung, was visuell ihre Monumentalität hervorhebt. Dadurch fällt es in einem dynamischen Medium wie dem Film natürlich besonders auf, wenn die Figur letztlich zum Bild wird. Diese Erstarrung signalisiert eine andere Zeitlichkeit, die für die Allegorie nach Paul de Man von zentraler Bedeutung ist: „In der Welt der Allegorie [...] ist die Zeit die ursprünglich konstitutive Kategorie. Die Beziehung zwischen dem allegorischen Zeichen und seiner Bedeutung (signifié) ist nicht dogmatisch festgeschrieben“ (DE MAN 1993:103). Der Verweis auf ein anderes Zeichen, das die Allegorie konstituiert, erzeugt die Nicht-Identität, die Distanz zum eigenen Ursprung, in der, so de Man weiter, „die Leere der zeitlichen Differenz“ (DE MAN 1993:104) sichtbar wird. In der besprochenen Filmsequenz von *Saving Private Ryan* wird die Morphing-Technologie verwendet, wodurch die Bewegung in der Zeit durch das Altern des Gesichts hervorgehoben wird. Die Figur der Rahmenhandlung ist mit der Figur der Binnenhandlung nicht identisch, wird auch durch zwei Schauspieler dargestellt, was die zeitliche Differenz sichtbar macht. Die Zeittranszendenz, die die individuelle Lebensdauer und die einer Generation überschreitet und so die Unsterblichkeit des Kollektiven inszeniert, unterstützen darüber hinaus die Worte Lincolns, die im Moment des Zeitübergangs zitiert werden und so auch auf ein anderes Opfer im US-amerikanischen Bürgerkrieg verweisen. Eine dunkle, männlich klingende Stimme aus dem Off, deren Einsatz Autorität und Wahrheit der Historie ausstrahlt (vgl. SILVERMAN 2016), zitiert aus dem berühmten Brief Lincolns an Mrs. Bixby, deren fünf Söhne in den Reihen des Unionsheers gefallen waren (vgl. BURLINGAME 1995). So spricht Lincoln durch die Zeiten zu den Zuschauenden. Aus diesem Verweis entsteht die Allegorie der Nation als eine zeitliche Figur, die drei Zeiten (die Gegenwart, die des 2. Weltkrieges und die des US-amerikanischen Bürgerkrieges) verbindet und die auf ihr vorausgehende Zeichen verweist, zugleich jedoch Distanz zu ihrem eignen Ursprung markiert. Das soldatische Opfer im Zweiten Weltkrieg wird zurück auf den Sezessionskrieg bezogen und somit mit dem politischen Ursprung der modernen US-Gesellschaft verbunden – immer schon mussten heroische Männer ihr Leben auf den ‚Altar der Freiheit‘ legen („a sacrifice upon the altar of freedom“ – wie es im Film mit Lincoln heißt), um so die Geschichte als wiederholt erbrachtes Opfer zu inszenieren, dadurch eine ge-

schichtliche Kontinuität der Nation zu ermöglichen und zugleich die Überlebenden zu der Form der Nation/des Staates zu verpflichten, die sie verteidigt haben. Berühmte Worte Lincolns, vor allem die Gettysburg Address, haben in Hollywood eine große Tradition, staatlich Interventionen zu legitimieren (vgl. PAUSE 2021:33-61).

## **Allegorie und Affektbild**

Zur Allegorie wird hier nun also nicht mehr das Andere, sondern das Subjekt. Die Zuschauenden vollziehen im Film mit dem narrativen Abschlussbild eine Verwandlung mit, die die Figur in eine Idee transformiert und so von einem konkreten sozialen oder historischen Prozess abstrahiert. Dieser Prozess der Entkörperlichung der Figur und der Abstrahierung des Bildes von einem konkreten historischen Kontext rückt der Überlebende im Bild in die Nähe der Zuschauenden: Die Distanz zum Bild und zum Geschehen wird so verringert, wodurch das Publikum affiziert, also geprägt und beeinflusst wird, bevor es sinnlich und sinnhaft erfassen könnte. Das Bild ergreift die Zuschauenden (vgl. MASSUMI 2015:103, MASSUMI: 2010). An dieser Stelle fällt die affektive Wirkungsstrategie des Films mit dem Affektbild im Sinne von GILLES DELEUZE (1996:123) zusammen, indem die Narration, die Bewegung im Bild und somit auch der mobile soldatische Körper einfrieren: „Dieses Ensemble aus einer unbeweglich reflektierenden Einheit und dichten expressiven Bewegungen konstituiert den Affekt“ (DELEUZE 1996:124). In der Großaufnahme sowie im Anhalten der Narration wird die Allegorisierung durch die Auflösung des Bildes von den semiotischen Bezügen der Handlung (vgl. KAPPELHOFF 1995:46) produziert, gerade weil der Himmel nicht nur religiöse Konnotationen aufruft, sondern zugleich auch semantisch leer erscheint. Im Affektbild wird so die „virtuelle Vielheit“ erlebbar, wie ANKE ZECHNER (2006:157) das nie zu verbalisierende und festzulegende Potenzial der Bilder in Auseinandersetzung mit Gilles Deleuze bezeichnet. Das Bild öffnet sich also gegenüber allen möglichen Referenzen und Sinnzugängen, die zugleich nicht fixierbar sind. Im Sinne von BRIAN MASSUMI (2010) setzen solche Bilder auch Affekte frei. Zum einen bewegen sich die Filme des Staatsgenres immer schon im Bereich des ‚Mehr-Als‘ das nach ERIN MANNING (2010:21) gerade eine Erfahrung der Überschneidung von Aktuellem und Virtuellem sowie die Erfahrung der Kollektivität darstellt. In den Filmen werden die Narrative und die Zeit des Individuellen ständig überschritten bzw. Individuen in Bezug auf die Gemeinschaft umgeschrieben, ihre Identität als exzentrische, als eine außer ihrer selbst, konstituiert. So evo-

zieren die Bilder den Exzess des Kollektiven, der Zuschauende ständig überwältigt. Diese Überwältigung – eine der wichtigen Affizierungseffekte nach BRIAN MASSUMI (vgl. 2008; MANNING 2010:18) – hat auch eine geschlechtsauflösende Qualität, weil sich zum anderen die Großaufnahmen bekanntlich vom Körperlichen ablösen (vgl. DELEUZE 1996:124). In dem Moment der Allegorisierung verlieren Figuren ihren geschlechtsspezifischen Körper; sie werden so zugleich von den Zwängen der geschlechtlichen Semantisierungsprozessen und der konkreten sozialen und politischen Zugehörigkeit im Bild befreit.

In Worten von Gilles Deleuze, der Eisensteins Großaufnahmen analysiert, erschafft das Affektbild eine dividuelle Realität, „die unmittelbar eine unermeßliche kollektive Reflexion mit den je besonderen Empfindungen jedes Individuums vereinigt und endlich der Einheit von Potential und Qualität Ausdruck gibt“ (DELEUZE 1996:129). In diesem Zusammenhang werden Figuren zum Gesicht des Kollektiven und so zum Monument der Epoche, auch weil sie oft wie Monumente bis zur Brust im Bild erscheinen. Allegorien rücken die Zuschauenden somit in eine ageschlechtliche oder geschlechtsirrelevante Position, wodurch die Figur zur Verkörperung der Nation und so zum Signifikanten bzw. zur Idee von Staatlichkeit, Gerechtigkeit oder Kollektivität, die in dieser Form nur im Kino möglich sind, gelangt. Vage könnte dieses Ergriffensein vom Publikum zum Teil als Pathos und Erhabenheitsgefühl verspürt werden, als Gefühl, Bestandteil von etwas Größerem zu sein (auch durch das Verweisen auf vorherige Zeichen), das sowohl jene Lust an der Teilhabe an der Geschichte oder durch die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv als auch eine Ablehnung wegen eines ideologischen Vereinnahmens durch das Bild erzeugen kann. Der Allegorisierung und somit der Affizierung selbst können die Zuschauenden jedoch nicht entkommen.

## Literatur

ANDERSON, BENEDICT (1996): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a.M. / New York.

ASSMANN, ALEIDA (1994): *Die Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar*. In: SCHADE, SIGRID / WAGNER, MONIKA / WEIGEL, SIGRID (eds.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. Köln / Weimar / Wien, 11-25.

BURLINGAME, MICHAEL (1995): *New Light on the Bixby Letter*. In: *Journal of the Abraham Lincoln Association* 16:59-71.

CASTORIADIAS, CORNELIUS (1990): *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwürfe einer politischen Philosophie*. Frankfurt a.M.

- DE MAN, PAUL (1993): *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a.M.
- DELEUZE, GILLES (1996): *Das Bewegungsbild – Kino 1*. Frankfurt a.M.
- DOANE, MARY ANN (1985): *Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*. In: *Frauen und Film* 38:4-19.
- DOLL, MARTIN / KOHNS, OLIVER (eds.) (2014): *Die Imaginäre Dimension der Politik*. München.
- ELSAESSER, THOMAS (1999): *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin.
- ELSAESSER, THOMAS (2002): „Un train peut en cacher un autre.“ *Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit*. In: *Montage/AV* 11,1:11-25.
- GAMPER, MICHAEL (2010): *Ideologie und Gattung*. In: ZYMNER, RÜDIGER (ed.): *Handbuch Gattungstheorien*. Stuttgart, 66-69.
- GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH (1962): *Versuch einer kritischen Dichtung*. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage 1751, Darmstadt.
- GRADINARI, IRINA (2020): *Kinematografie der Erinnerung*. Bd. 1: *Filme als kollektives Gedächtnis verstehen*. Wiesbaden.
- HEATH, STEPHEN (1981): *Questions of Cinema*. Bloomington.
- JAMESON, FREDERIC (1988): *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Reinbek bei Hamburg.
- JEBING, BENEDIKT (2007). *Staatsroman*. In: BUDORF, DIETER / FASBENDER, CHRISTOPH / MOENIGHOFF, BURKHARD (eds.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart / Weimar, 727-728.
- JORDHEIM, HELGE (2007). *Der Staatsroman im Werk Wielands und Jean Paul*. Tübingen.
- KAES, ANTON (1987): *Deutschlandbilder: Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München.
- KAPPELHOFF, HERMANN (1995): *Der möblierte Mensch. Georg Wilhelm Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimar Autorenkino*. Berlin.
- KAPPELHOFF, HERMANN (2016): *Genre und Gemeinsinn: Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin.
- KLEIN, THOMAS / STIGLEGGER, MARCUS / TRABER, BODO (2006): *Einleitung*. In: DIES. (eds.): *Filmgenres: Kriegsfilm*. Stuttgart, 9-28.
- LANDSBERG, ALISON (2016): *Engaging the Past: Mass Culture and the Production of the Historical Knowledge*. Columbia.
- LAURETIS, TERESA DE (1990): *Ödipus interruptus*. In: *Frauen und Film* 48: *Väter + Töchter*:5-29.
- MANNING, ERIN (2010): *Das Ereignis des Schreibens: Brian Massumi und die Politik des Affekts*. In: MASSUMI, BRIAN (ed.): *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin, 7-24.
- MASSUMI, BRIAN (2008): *Perception Attack: Brief on War Time*. In: *Multitudes* Volume 34/3:74-83.

- MASSUMI, BRIAN (2010): *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin.
- MASSUMI, BRIAN (2015): *Keywords for Affect*. In: DERS.: *The Power at the End of the Economy*. Durham, 103-112.
- MOINE, RAPHAËLLE (2008): *Cinema Genre*. Malden, MA.
- MULVEY, LAURA (1994): *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: WEISSBERG, LILIANE (ed.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M., 48-64.
- PAUSE, JOHANNES (2021): *Die zwei Geister des Präsidenten. Lincoln-Mythos und politische Theologie im Hollywood-Kino während der Great Depression: GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE (1933)*. In: GRADINARI, IRINA / NIEHAUS, MICHAEL (eds.): *Destabilisierung – Störung – Verunsicherung*. Dortmund, 33-61.
- REICHERT, KARL (1965): *Utopie und Staatsroman. Ein Forschungsbericht*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 39, Nr. 2:259-287.
- RITZER, IVO (2017): *Medialität der Mise-en-scène. Zur Archäologie telekinematischer Räume*. Wiesbaden.
- ROSENSTONE, ROBERT A. (1993): *Like Writing History With Lightning: Historical Film/Historical Truth*. In: *Contention* 2.3:191-204.
- SILVERMAN, KAJA (2016): *Die weibliche Stimme ent-körpern*. In: SEIER, ANDREA / PETERS, KATHRIN (eds.): *Gender und Medien*. Zürich / Berlin, 71-90.
- SOBCHACK, VIVIAN (1996): *Introduction: History Happens*. In: DIES. (ed.): *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York / London, 1-14.
- TRIMBORN, JÜRGEN (1998): *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln.
- WAGNER, MONIKA (1989): *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schulze zur Malerei der Wilhelminischen Ära*. Tübingen.
- WAPPENSCHMIDT, HEINZ-TONI (1984): *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert*. München, 71-75.
- WELZER, HARALD (2005): *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München.
- WELZER, HARALD / MOLLER, SABINE / TSCHUGGNALL, KAROLINE (2002): „Opa war kein Nazi“. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt a.M.
- WENK, SILKE (1996): *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln / Weimar / Wien.
- ZECHNER, ANKE (2006): *Das Affektbild als Stillstand der Narration: Überlegungen zur Schlusszene von Vive L'Amor – Es lebe die Liebe*. In: KRAUSE-WAHL, ANTJE / OEHLISCHLÄGEL, HEIKE / WIEMER, SERJOSCHA (eds.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld, 155-167.



© by the author, licensee Lodz University – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

---



ALEXANDER HÖLLWERTH

## Das ‚Unheimliche‘ in JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ’ *Umschlagplatz* und IGOR OSTACHOWICZ’ *Noc żywych Żydów* [Nacht der lebenden Juden]

Das ‚Unheimliche‘ rührt sowohl in JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ’ *Umschlagplatz* als auch in IGOR OSTACHOWICZ’ *Noc żywych Żydów* [Nacht der lebenden Juden] weniger von einer romantischen Faszination am Gespenstischen als vielmehr von einem tiefsetzenden kollektiven Trauma her – ein Trauma, entspringend einem Schuldkomplex, der nur schwer objektivierbar ist. Dieses Trauma lässt das, was Améry als ‚Heimat‘ und Flusser als ‚Wohnen‘ bezeichnet, brüchig und fragwürdig werden. Allein die Auseinandersetzung mit dem diesem Trauma und diesem Schuldkomplex zugrundeliegenden Menschheitsverbrechen vermag einen Ausweg aus dieser Dynamik des ‚Unheimlichen‘ zu bahnen.

**Schlüsselwörter:** Holocaust und Literatur, das ‚Unheimliche‘, kollektives Trauma, Schuld, kollektives Identität

### The “uncanny” in JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ’S *Umschlagplatz* and IGOR OSTACHOWICZ’S *Noc żywych Żydów* [The Night of Living Jews]

In the novels *Umschlagplatz* by JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ and *Noc żywych Żydów* [The Night of Living Jews] by IGOR OSTACHOWICZ, the “uncanny” is less a result of a romantic fascination with ghosts than an emblem of deep collective trauma. This trauma arises from a guilt complex which is difficult to objectify. As a result of this trauma, the notion Améry calls “homeland” and Flusser defines as “a place to live”, appears fragile and questionable. Only dealing with the crimes underlying this trauma and guilt may pave the way out of the dynamic of the “uncanny”.

**Keywords:** Holocaust and literature, the uncanny, collective trauma, guilt, collective identity

**„Niesamowitość“ w powieści *Umschlagplatz* JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA oraz w powieści *Noc żywych Żydów* IGORA OSTACHOWICZA**

W powieści *Umschlagplatz* JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA oraz w powieści *Noc żywych Żydów* IGORA OSTACHOWICZA „niesamowitość“ jest wynikiem nie tyle romantycznej fascynacji upiorami, ile głębokiej traumy zbiorowej. Ta trauma jest spowodowana kompleksem winy, który wymyka się próbom zobiektywizowania. Owa trauma sprawia, że to, co Améry nazywa „ojczyzną“, a Flusser „mieszkaniami“, jawi się jako kruche i wątpliwe. Tylko konfrontacja z ludzką zbrodnią leżącą u podstaw tej traumy i poczucia winy może pomóc w znalezieniu wyjścia z dynamiki „niesamowitości“.

**Słowa kluczowe:** Zagłada i literatura, „niesamowitość“, trauma zbiorowa, wina, tożsamość zbiorowa

## **Das ‚Unheimliche‘ als Verlust der ‚Heimat‘ und der ‚Wohnung‘**

Der österreichische Literat und Auschwitz-Überlebende Jean Améry definierte in seinem bekannten Essay *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* die Heimat als Sicherheit:

In der Heimat beherrschen wir souverän die Dialektik von Kennen-Erkennen, von Trauen-Vertrauen: Da wir sie kennen, erkennen wir sie und getrauen uns zu sprechen und zu handeln, weil wir in unsere Kenntnis-Erkenntnis begründetes Vertrauen haben dürfen. (AMÉRY 1988:65)

Améry zeigt mit großer Eindringlichkeit auf, wie die Judenverfolgung des Dritten Reiches für ihn den unwiderruflichen Verlust dessen, was er als Heimat bezeichnete, bedeutete. Nach Auschwitz war es ihm verwehrt, wieder ‚heimisch‘ zu werden, die ‚Heimat‘ (als „Dialektik Kennen-Erkennen, Trauen-Vertrauen“) wiederzufinden. Vertreibung und Tortur hatten ihn seiner ‚Mitte‘ beraubt.

Für den aus Prag stammenden Philosophen Vilém Flusser wiederum sind Worte wie ‚Heimat‘ und ‚Vaterland‘ zu groß, zu sehr mit der Aura des Sakralen versehen: Ihm kommt es auf die Wohnung an – und die will er auch in der Fremde nicht aufgeben. In diesem Sinne lautet der Titel eines Essays denn auch *Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit (Heimat und Geheimnis – Wohnung und Gewohnheit)*: „Ich sei in Gewohntes eingebettet“, formuliert er in diesem Essay, um Ungewöhnliches hereinholen und um Ungewöhnliches machen zu können: „Meine Wohnung, dieses Netz von Gewohnheiten, diene dem Aufhängen von Abenteuern und sei zugleich ein Sprungbrett in Abenteuer“ (FLUSSER 1999:260f.). Ohne Wohnung komme man buchstäblich um. Ohne Wohnung, ohne Schutz von Gewöhnlichem und Gewohntem sei alles, was ankomme, Geräusch, nichts sei Information, und in einer informationslosen Welt, im Chaos, könne man weder fühlen noch denken noch handeln. Flusser geht noch

weiter – er schreibt: „so entsetzlich es klingen mag, man wohnte in Auschwitz. Denn ohne Wohnung kommt man buchstäblich um“ (FLUSSER 1999:260). Ein Satz, den Jean Améry wohl kaum unterschrieben hätte. Ob man in Auschwitz oder im Warschauer Ghetto wohnte oder nicht, wie man dort wohnte, ist für den Außenstehenden nur schwer zu beantworten – es hängt wohl immer auch von der Definition der Begriffe ab. Es scheint jedoch gerade ein Kennzeichen schwerer Traumata zu sein, dass in ihnen das, was Flusser als ‚Wohnung‘ bezeichnet, verloren geht und der von diesem Trauma Betroffene in einem ‚Meer‘ von Chaos und Zerstörung zu versinken droht.

In den beiden im Folgenden zur Debatte stehenden Texten geht es um das Wohnen der ‚Hinterbliebenen‘, der Nachgeborenen an einem zentralen Erinnerungsort der Shoa – in Warschau, auf dem Gebiet, wo sich einst das Warschauer Ghetto befunden hatte. Es ist ein Ort, auf dem eine Schuld lastet, eine Schuld, an der die Polen und Polinnen von damals auf eine spezifische Weise Anteil hatten – weniger als Täter, mehr als Zuschauer. Der Literaturwissenschaftler Jan Błoński schreibt in seinem berühmten Essay *Biedni Polacy patrzą na getto* [Die armen Polen schauen auf das Ghetto] vom 11. Januar 1987:

Hat er [der polnische Antisemitismus der Zwischenkriegszeit, A. H.] zur Teilnahme am Völkermord geführt? Nein. Wenn man liest, was über die Juden vor dem Krieg alles geschrieben wurde, wenn man erfährt, wieviel Haß in der polnischen Bevölkerung steckte, wundert man sich manchmal geradezu, daß den Worten keine Taten folgten. Aber sie folgten nicht (oder nur sehr selten). Gott hat die Hand festgehalten. Ja, Gott, denn wenn wir uns an diesem Verbrechen nicht beteiligt haben, so deshalb, weil wir noch ein wenig Christen waren, weil wir im letzten Augenblick begriffen haben, wie teuflisch dieses Unternehmen war ... Von der Mitschuld befreit uns das jedoch nicht. Der polnische Boden wurde verseucht und entweiht und weiterhin haben wir die Pflicht, ihn zu reinigen. Auch wenn dies – auf diesem Friedhof – nur noch eins bedeuten kann: die Pflicht, unsere Vergangenheit so zu sehen, wie sie in Wirklichkeit war. (BŁOŃSKI 2008:39)

Über diese Formulierungen Błońskis wurde vor dem Hintergrund der Jedwabne-Debatte<sup>1</sup> kontrovers diskutiert. Mir kommt es hier aber nicht auf die

---

<sup>1</sup> Bei Jedwabne handelt es sich um eine Kleinstadt im Nordosten Polens, das im Zweiten Weltkrieg zum sowjetisch besetzten Gebiet gehörte und deren polnische Bewohner am 10. Juli 1941, kurz nach dem Einmarsch der deutschen Truppen, einen Pogrom an ihren jüdischen Mitbürgern und Mitbürgerinnen begingen. Historiographische Publikationen um die Jahrtausendwende (vor allem auch die Bücher des polnisch-amerikanischen Historikers Jan Tomasz Gross) lösten eine emotional geführte Debatte zur Rolle Polens in der Shoa aus. Zur Jedwabne-Debatte auf Deutsch vgl. SAUERLAND (2004); ENGELKING / HIRSCH (2008).

Frage der ‚polnischen‘ Beteiligung an den Verbrechen der Nazis an, wesentlich für die Analyse der beiden hier diskutierten Texte erscheint mir vielmehr die Verflechtung von ‚verdrängter Schuld‘ (wie auch immer sie definiert wird), und dem Gefühl, auf einem ‚verseuchten‘, ‚entweihten‘ Boden, auf einem ‚Friedhof‘ zu leben. Martin Pollack sprach in diesem Zusammenhang von ‚kontaminierten Landschaften‘ (POLLACK 2014). Eben diese Verflechtung setzt sowohl in JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ' *Umschlagplatz* als auch in IGOR OSTACHOWICZS *Noc żywych Żydów* [Nacht der lebenden Juden] eine Dynamik des ‚Unheimlichen‘ in Gang, die das eigene Wohnen und Daheimsein an den Orten einstiger Verbrechen sichtbar werden lässt und zu einer Auseinandersetzung mit eigenen Traumata und Schuldkomplexen sowie zu einer Reflexion über die eigene Identität angesichts der Shoa zwingt.<sup>2</sup>

### **JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ' *Umschlagplatz*: Vom ‚geistigen Territorium‘ zum ‚Geisterterritorium‘**

Der Roman *Umschlagplatz* wurde im Jahr 1988 veröffentlicht. Autor von *Umschlagplatz* ist der 1935 geborene Literaturwissenschaftler und Schriftsteller JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ. Neben roman- und reportagehaften Zügen weist der Text vor allem Elemente auf, die an einen Essay erinnern. Er könnte auch als Essay eines Intellektuellen gelesen werden, der sich kritisch mit der Bedeutung des Warschauer Ghettos für die Konstitution der polnischen Identität auseinandersetzt und sich dabei aus gnoseologischen Motiven der Elemente des Romangenres bedient. Allein die Fiktion ermöglicht es ihm, sich in die Perspektive der Anderen hineinzusetzen. Die Anderen – das sind die Juden, die jüdischen Kinder von damals, die, die auf den ‚Umschlagplatz‘ getrieben worden sind, während der Ich-Erzähler (in vielerlei Hinsicht mit RYMKIEWICZ selbst identisch) damals eine unbeschwerte Kindheit erlebte. Beim Versuch, sich mit den Anderen von damals zu identifizieren, entstehen Schuldgefühle und ein ‚schlechtes Gewissen‘.

Das ‚schlechte Gewissen‘ ist der ständige Begleiter des Ich-Erzählers auf seiner Reise, die ihn aus der Gegenwart des noch-kommunistischen Polens der 1980er Jahre in eine jüdische Pension im unweit von Warschau gelegenen Kurort Otwock Ende der 1930er Jahre, in das Ghetto von Otwock während des Zweiten

---

<sup>2</sup> Die folgenden Analysen wurden in Teilen, aber in anderen Kontexten und unter anderen Aspekten bereits veröffentlicht in: HÖLLWERTH (2020) und HÖLLWERTH (2019:265-293).

Weltkriegs, ins Warschauer Ghetto und schließlich auf den ‚Umschlagplatz‘ führt. Gleichzeitig aber geht dieses ‚schlechte Gewissen‘ einher mit dem beunruhigenden Bewusstsein, dass die Ereignisse im Warschauer Ghetto die bisher gültigen Maßstäbe von Beschreibung und Bewertung zutiefst erschüttert haben und einen fundamentalen Bruch darstellen. Dieses Bewusstsein verhindert gemeinsam mit dem ständig bohrenden ‚schlechten Gewissen‘, dass die im Text rekonstruierten Orte der Vergangenheit (die Ghettos von Warschau, Otwock und der ‚Umschlagplatz‘) zu Gedenkortern im Sinne von Aleida Assmann werden. Sie bleiben traumatische Orte.<sup>3</sup>

Der ‚Titelheld‘ des Textes ist der Umschlagplatz. In Barbara Engelkings und Jacek Leociaks Standardwerk über das Warschauer Ghetto wird der Umschlagplatz im Glossar wie folgt definiert:

**Umschlagplatz** – ein Seitengleis sowie Lager an der Kreuzung zwischen der Stawka- und der Dzika-Straße, wo der Warenaustausch zwischen dem Ghetto und der „arischen Seite“ stattfand. Während der „Großen Aktion“ war es der Ort, an dem die zur Deportation nach Treblinka bestimmten Menschen gesammelt wurden. (ENGELKING, LEOCIAK 2013:861)<sup>4</sup>

Von hier aus wurden während der sogenannten ‚Großen Aktion‘ im Sommer 1942 ca. 300.000 Menschen in Züge verladen und nach Treblinka gebracht. Dieser Ort steht symbolhaft für das Schicksal, das die jüdischen Bewohner des Warschauer Ghettos, die polnischen und europäischen Jüdinnen und Juden ereilte. Er wird zu einer Chiffre der Shoa insgesamt.

---

<sup>3</sup> Traumatische Orte unterscheiden sich, so Assmann, von Gedenkortern dadurch, dass sie sich einer affirmativen Sinnbildung versperren. Das religiöse und nationale Gedächtnis sei reich an Blut und Opfern, doch seien diese Erinnerungen nicht traumatisch, weil sie normativ besetzt seien und für eine persönliche oder kollektive Sinnstiftung in Anspruch genommen werden. Während der Erinnerungsort stabilisiert werde durch die Geschichte, die von ihm erzählt werde, und umgekehrt die Erzählung durch den Ort gestützt und verifiziert werde, kennzeichne den traumatischen Ort, dass seine Geschichte nicht erzählbar sei. Die Erzählung dieser Geschichte sei durch psychischen Druck des Individuums oder durch soziale Tabus der Gemeinschaft blockiert. Ausdrücke wie Sünde, Schande, Zwang, Schicksalsmacht, Schatten seien solche Tabu-Worte, Deck-Begriffe, die nicht mitteilen, sondern Unaussprechliches abwehren und in seiner Unzugänglichkeit einschließen (vgl. ASSMANN 1999:328f).

<sup>4</sup> Grundsätzlich versuchte der Autor dieses Beitrags vorhandene Übersetzungen aus dem Polnischen zu zitieren. Sofern solche nicht vorhanden sind, übersetzte der Autor die entsprechenden Textpassagen wie hier selbst aus dem Polnischen ins Deutsche.

In seinem Versuch, den ‚Umschlagplatz‘ zu kartographieren, ist der Ich-Erzähler auf Worte verwiesen, da ihm der ‚Umschlagplatz‘ als Erfahrungsrealität, als realer Schauplatz verschlossen bleibt:

Umschlagplatz nie istnieje i pozostały tylko opisujące go słowa. Przyszłe pokolenia będą pytały, co one znaczyły. Będę szczęśliwy, jeśli na coś się przydam. Ten wielki dług, który mamy do spłacenia, trzeba podzielić na malutkie cząstki. Każdy niech zrobi coś, co potrafi. Tak żeby każdy mógł spłacić choć cząstkę. (RYMKIEWICZ 1992:41f.)

Der Umschlagplatz existiert nicht mehr, geliebt sind nur mehr Worte, die ihn benennen. Künftige Generationen werden fragen, was sie bedeuten. Ich wäre glücklich, dazu einen Beitrag leisten zu können. Die große Schuld, die wir abzutragen haben, muß in kleine Stückelchen geteilt werden. Jeder soll tun, was in seinen Kräften steht, damit jeder zumindest einen kleinen Teil abtragen kann. (RYMKIEWICZ 1993:60)

Der Kartograph wird zum Philologen, zum Textexegeten, der der Tiefenbedeutung der das Territorium des ‚Umschlagplatzes‘ benennenden Worte nachspürt. So wie der Maulwurf aus Miłosz' berühmtem Gedicht *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* [Ein armer Christ schaut auf das Ghetto]<sup>5</sup> im Schutt des Ghettos gräbt, gräbt auch der Ich-Erzähler in den Tiefenschichten der Wort-Bedeutungen nach der Bedeutung des ‚Umschlagplatzes‘ und stößt dabei auf eine ‚große Schuld‘. Der ‚auf das Ghetto blickende Christ‘ hat die Gestalt eines Philologen angenommen, der von der Kartographierung des einstigen Schauplatzes eines Menschheitsverbrechens – über die Tiefensemantik – zur Kartographierung eines ‚geistigen Territoriums‘ vorstößt:

Dziś nikt już nie mówi w Warszawie: Plac Przeladunkowy. Można to wytłumaczyć tym, że teren – a więc i oznaczające go słowo – uzyskały z czasem pewną wartość symboliczną. Umschlagplatz to nie tylko nazwa konkretnego miejsca przy ulicy Stawki w Warszawie. To także nazwa pewnego terytorium duchowego lub – może tak będzie lepiej powiedzieć – nazwa losu: Umschlag czyli limbo, przedsiónek śmierci, wejście do podziemi. Umschlag czyli to, co stało się z tymi, którzy tam się znaleźli. Tę wartość symboliczną – mówię o języku polskim – lepiej oddaje czy lepiej chwytą słowo obce. Można nie rozumieć, co znaczy niemiecki rzeczownik der Umschlagplatz, a wiedzieć, o czym jest mowa: niejasność nazwy sprzyja tu symbolizacji. Ten proces przemiany, któremu podlegała nazwa Umschlagplatz – to znaczy: proces symbolizacji – rozpoczął się zresztą już w czasie wielkiej likwidacji. W *Dzienniku z warszawskiego getta* Abrahama Lewina – spisywanym właśnie w trakcie likwidacji – znalazłem bowiem takie zdanie: ‚Śmierć pod postacią Umschlagplatzu powoli zbliża się do nas‘. Oraz: ‚odprawili ich do piekła (na Umschlagplatz)‘. W relacji spisanej prawdopodobnie przez powieściopisarkę Gustawę

<sup>5</sup> Im polnischen Original siehe: MIŁOSZ (2011:211f.), auf Deutsch: MIŁOSZ (1979:56f.).

Jarecką – ‚Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć‘, listopad 1942 – jest zdanie podobne: ‚Tak maszerowali sami na dno piekła, które nosiło tutaj dziwną, niewiele mówiącą nazwę Umschlagplatzu‘. (RYMKIEWICZ 1992:39f.)

Heute sagt keiner mehr in Warschau: Przeladunkowy-Platz, Umladeplatz. Das kann man damit erklären, daß das Gelände – und damit auch das Wort, das dieses Gelände bezeichnet – mit der Zeit eine gewisse symbolhafte Bedeutung annahm. Umschlagplatz, das ist nicht nur der Name des konkreten Ortes an der Stawki-Straße in Warschau. Das ist auch die Bezeichnung für ein bestimmtes geistiges Territorium oder – besser gesagt – der Name eines Schicksals: Umschlag oder Limbus, Vorzimmer des Todes, Eingang zur Unterwelt. Umschlag oder das, was mit denen geschah, die sich dort befanden. Diese symbolische Bedeutung läßt sich besser durch das Wort ‚fremd‘ ausdrücken. Man kann nicht verstehen, was das deutsche Substantiv ‚der Umschlagplatz‘ bedeutet, und doch wissen, wovon die Rede ist: Die Unklarheit des Namens fördert die Symbolisierung. Dieser Prozeß der Veränderung, dem der Name Umschlagplatz unterlag – das heißt der Prozeß der Symbolisierung – setzte übrigens schon während der großen Liquidierungsaktion ein. Im *Tagebuch aus dem Warschauer Ghetto* von Abraham Lewin, das während der Liquidierungsaktion geschrieben wurde, fand ich folgenden Satz: ‚Langsam nähert sich der Tod in Gestalt des Umschlagplatzes.‘ Und: ‚Sie haben sie für die Hölle abgefertigt (auf dem Umschlagplatz).‘ In einem Bericht, den vermutlich die Romanautorin Gustawa Jarecka verfaßte – ‚Die letzte Etappe der Umsiedlung ist der Tod‘ (November 1942) – , findet sich ein ähnlicher Satz: ‚So marschierten sie allein bis ins Innerste der Hölle, die hier den seltsamen, nicht viel besagenden Namen Umschlagplatz trug.‘ (RYMKIEWICZ 1993:75)

In seinem Versuch zu begreifen, was auf dem ‚Umschlagplatz‘ geschehen ist, kann sich der Ich-Erzähler nicht auf ein eigenes Sehen berufen. Er muss sich mit dem Entwurf einer Vision dessen, was hier geschehen ist, begnügen: ‚Eine Vision, die, wie ich annehme, eine vage, vorstellbare Bedeutung dieser Ereignisse erfassen könnte‘ (RYMKIEWICZ 1993:69f.). Doch selbst um zu so einer Vision zu gelangen, bedarf der Ich-Erzähler Hilfsmittel. Ein solches Hilfsmittel stellt – neben den Texten von Zeitzeugen, auf die er zurückgreift – die Fotografie dar: Sie enthalte, so die Polonistin Magdalena Marszałek, eine ‚Spur des Wirklichen‘: ‚bei aller Kritik am ontologischen Diskurs in der Fotografie-Theorie seitens der Semiotik‘ (MARSZAŁEK 2010:178). Die Fotografie funktioniere darüber hinaus literarisch nicht nur als Metapher des Gedächtnisses, sondern auch als Movers und Stütze der Erinnerung (MARSZAŁEK 2010:187). Es sind alte Familienfotos, die, so Marszałek unter Bezugnahme auf RYMKIEWICZ’ *Umschlagplatz*, von einer glücklichen Warschauer Kindheit inmitten der Katastrophe erzählen und nachträglich eine ‚Augenzeugenschaft‘ herstellen, indem sie auf die eigene physische Anwesenheit am Ort, in der unmittelbaren Nähe des Grauens verweisen. Diese nachträglich hergestellte Augenzeugenschaft,

die damals – paradoxerweise – nicht ins Bewusstsein vordrang, wird „im späteren literarischen Akt nachgeholt“ (MARSZALEK 2010:187). Doch nicht nur das: Auch das damals trotz der physischen Anwesenheit am Schauplatz eines Verbrechens abwesende ‚schlechte Gewissen‘, resultierend aus dem eigenen Glück neben dem Grauen, das den Anderen widerfuhr, wird im literarischen Akt nachgeholt. Dies geht aus folgender Textpassage deutlich hervor:

– Nie – mówię. – Nie o to mi chodzi. Coś nieprzyzwoitego jest w tym, że my, takie ładne, takie dobrze ubrane, takie uśmiechnięte i takie zadowolone z życia chrześcijańskie dzieci stoimy na peronie, na plaży, między sosenkami, ty na huśtawce, a ja z ogromną piłką, a tuż obok, w odległości nie większej niż trzy czy cztery kilometry, odbywa się, no wiesz, co się wtedy odbywało. Nie jesteś ci przecież opowiadać, co oni robili z żydowskimi dziećmi. No więc ja to odczuwam jako coś wysoce nieprzyzwoitego, że nam, chrześcijańskim dzieciom, dane było wtedy bawić się, śmiać i cieszyć życiem. Ojciec uśmiecha się do ciebie i mówi: – Stań o tam, Alinko, tam pod tą sosenką – a potem przyklęka na jedno kolano i przykłada do oka Leicę albo jakiś inny aparat i znów uśmiechacie się do siebie, ojciec do ciebie, ty do ojca, ponieważ naprawdę bardzo się kochacie i ojciec jest po prostu zachwycony, że może zrobić ci jeszcze jedno zdjęcie, a ty jesteś zachwycona tym, że on ci je robi. Jak miło, jak słodko jest tak stać między sosenkami Świdra czy Otwocka patrząc w tajemniczą, tajemniczo połyskującą czerną soczewki, w tajemniczą głębię aparatu fotograficznego, w której za chwilę odbije się i już na zawsze utrwali to, co jest takie niepokojące, takie cudowne, takie pełne niepokojących, cudownych tajemnic: życie. Słodycz tego życia. Słodycz tego lipca, tego lata. Kiedy w odległości nie większej niż cztery kilometry odbywa się to, co się odbywa.

– Kiedy myśli się o tym – mówi moja siostra – to jest tak, jakby się dotykało, nie wiem, jak to powiedzieć, no chyba samej istoty życia. Taki słodki dzień. Ale pełen grozy. Tylko że ja to teraz tak odczuwam, a wtedy coś takiego raczej nie mogło mi przyjść do głowy. (RYMKIEWICZ 1992:23)

Nein, sage ich. Das meine ich nicht. Ungehörig finde ich, daß wir, so hübsche, so gut gekleidete, so fröhlich lachende und lebenslustige christliche Kinder auf dem Perron stehen, auf dem Strand, zwischen Kiefern, du auf der Schaukel, ich mit einem riesigen Ball, und gleich daneben, in einer Entfernung von nicht einmal drei oder vier Kilometern, geschieht, nun, du weißt schon, was damals geschah. Ich brauche dir wohl nicht zu sagen, was sie mit den jüdischen Kindern anstellten. Ich empfinde das schon als ungehörig, daß wir, die christlichen Kinder, damals spielen, lachen, uns des Lebens freuen konnten. Vater lächelt dir zu und sagt: Stell dich dorthin, Alinka, dort, unter jene Kiefer!, und dann kniet er hin und hält die Leica oder irgendeinen anderen Apparat ans Auge, und wieder lacht ihr beide euch zu, Vater lacht dir zu und du ihm, weil ihr euch ja auch wirklich liebt und Vater entzückt ist, weil er noch ein Foto von dir machen kann, und du bist entzückt, weil er noch ein Foto von dir macht. Es ist so angenehm, so süß, zwischen den Kiefern von Świdra oder Otwock zu stehen und in die geheimnisvolle, ge-

heimnisvoll blitzende Schwärze des Fotoapparates, in dem im nächsten Moment genau das abgelichtet und für immer der Nachwelt überliefert werden wird, was so beunruhigend ist, so wunderbar, so voll beunruhigender, wunderbarer Geheimnisse: das Leben. Die Süße dieses Lebens. Die Süße dieses Julitages, dieses Sommers. Während in einer Entfernung von nicht mehr als vier Kilometern geschieht, was damals geschah.

Wenn man daran denkt, sagt meine Schwester, dann könnte man beinahe meinen, man rührte, ich weiß nicht, wie ich das ausdrücken soll, an den Sinn des Lebens überhaupt. So ein süßer Tag. Doch voller Schrecken. Nur, daß ich das erst jetzt so empfinde, während mir damals kaum solche Gedanken durch den Kopf gingen. (RYMKIEWICZ 1993:32)

Durch den Kontrast des unbeschwerten Kindheitsglücks der einen und der Tragödie der anderen, der Opfer „erlangen die Aufnahmen eine belastende Polyvalenz des Sichtbaren“ (HEIDEMANN 2020:26), wie Gudrun Heidemann treffend formuliert. Das aus dieser „belastenden Polyvalenz“ resultierende allgegenwärtige schlechte Gewissen durchdringt das Bemühen um eine ‚Vision‘, eine Rekonstruktion der Ereignisse im Ghetto und um eine nachträgliche Identifizierung mit dem Schicksal der jüdischen Altersgenossen von damals. RYMKIEWICZ’ Rekonstruktion der Vergangenheit wird gerade von diesem ‚schlechten Gewissen‘, das er bei der Betrachtung der Fotografien von damals empfindet, als entscheidendem Movers vorangetrieben – dem schlechten Gewissen ob der damaligen Absenz des schlechten Gewissens. Das ‚schlechte Gewissen‘ beeinflusst die Erkenntnisperspektiven dieser rekonstruierten ‚Augenzeugenschaft‘, dieser Re-Vision der Vergangenheit: Sie verschiebt den Blickwinkel, aus dem heraus auf die Vergangenheit und auf das Warschauer Ghetto geschaut wird. Das ‚schlechte Gewissen‘, das aus der Nicht-Identifizierung mit der Einstellung der Kinder von damals zur Tragödie der jüdischen Kinder in deren unmittelbaren Nachbarschaft entsteht, lässt eine historische und biographische Kontinuität zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit nicht entstehen.

„Das geistige Territorium“, das RYMKIEWICZ’ narrative Kartographierung des Warschauer Ghettos und des ‚Umschlagplatzes‘ umreißt, ist eine ‚Landschaft der Schuld‘ im Sinne der Philosophin Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz. Auch für die kommunistische Metropole Warschau, in der sich der Ich-Erzähler von *Umschlagplatz* bewegt, gilt, was Gerl-Falkovitz im Hinblick auf die Stadt Rom schreibt: Dem Mythos nach auf einem Brudermord gegründet, sei sie zweideutig, auf „einem brüchigen und blutgetränkten Boden“ errichtet, „mit ungesühnter Untat“ belastet (GERL-FALKOVITZ 2007:42). In RYMKIEWICZ’ *Umschlagplatz* geht es jedoch nicht so sehr um die Untaten der Mörder, der nationalsozialistischen

Okkupanten, als vielmehr um jene polnische ‚Schuld‘ des Dabe- und Daneben-gewesenseins bei der Ermordung der jüdischen Brüder und Schwestern.<sup>6</sup> Das ‚geistige Territorium‘, um das es hier geht, ist ein polnisches, die ‚Landschaft der Schuld‘, mit der das Gewissen des Ich-Erzählers ringt, ist eine polnische.

## **Das ‚Unheimliche‘ oder das Scheitern der Kommunikation mit den Opfern**

Der ‚Landschaft der Schuld‘, die aufgrund der Verbrechen der Shoa entstanden ist und mit der sich die polnischen Christen und Christinnen auseinandersetzen müssen, stellt sich der Ich-Erzähler, indem er sich nachträglich auf einen komplizierten Prozess literarischer Solidarisierung, sogar Identifizierung mit den jüdischen Opfern von damals einlässt und sein eigenes Schreiben in den Dienst der Zeugnispflicht stellt. In einem an den jüdischen Gott gerichteten Gebet bittet der Ich-Erzähler darum, dass sein Zeugnis würdig und gerecht sein möge:

Pomóż mi dać świadectwo, Boże Żydów, który jesteś także Bogiem Polaków, i niech będzie to świadectwo godne i sprawiedliwe. Albowiem godne to i sprawiedliwe, słuszne i zbawienne, abyśmy zawsze i wszędzie pamiętali o tym, co się nam przydarzyło na tym świecie, gdyż to, co się nam tu przydarzyło, przydarzyło się także i tobie, mój Boże. (RYMKIEWICZ 1992:51)

Hilf mir, Zeugnis abzulegen, Gott der Juden, der du auch der Gott der Polen bist, und möge dieses Zeugnis würdig und gerecht ausfallen. Würdig und gerecht, richtig und heilbringend, damit wir uns immer und überall an das erinnern, was uns auf dieser Welt widerfuhr, denn das, was uns hier widerfahren ist, das ist auch dir widerfahren, mein Gott. (RYMKIEWICZ 1993:76)

Indem der Ich-Erzähler sein Schreiben in den Dienst der Zeugnispflicht stellt, unterwirft er sich gleichzeitig den höchsten normativen Ansprüchen von ‚Gerechtigkeit‘ und ‚Wahrhaftigkeit‘. Dass er sich dieser Ansprüche bewusst ist, kommt im Gespräch mit seinem Bekannten Jacek zum Ausdruck, mit dem er das Territorium besucht, auf dem sich einst der ‚Umschlagplatz‘ befand. Als

---

<sup>6</sup> Der Philosoph Karl Jaspers hat für diese Art der Schuld den Begriff der ‚metaphysischen Schuld‘ ins Spiel gebracht: „Metaphysische Schuld ist der Mangel an der absoluten Solidarität mit dem Menschen als Menschen. Sie bleibt noch ein unauslöschlicher Anspruch, wo die moralisch sinnvolle Forderung schon aufgehört hat. Diese Solidarität ist verletzt, wenn ich dabei bin, wo Unrecht und Verbrechen geschehen. Es genügt nicht, daß ich mein Leben mit Vorsicht wage, um es zu verhindern. Wenn es geschieht und wenn ich dabei war und wenn ich überlebe, wo der andere getötet wird, so ist in mir eine Stimme, durch die ich weiß: daß ich noch lebe, ist meine Schuld“ (JASPERS 2012:54).

das Gespräch zufällig auf den aus Polen stammenden Jiddisch-schreibenden Nobelpreisträger Isaac B. Singer (1904-1991) kommt, meint der Ich-Erzähler, er sei ein Sofer gewesen: Einer, der die Thora abschreibe. Ehe der Sofer mit dem Abschreiben beginne, müsse er sich rituell reinigen. Und er dürfe keinen Fehler machen. Wenn er nur einen einzigen Fehler mache, müsse er alles, was er abgeschrieben habe, wegwerfen. Dies sei undurchführbar, ein Ideal, das man anstreben müsse, entgegnet daraufhin Jacek. Oder eine Verpflichtung, fügt der Ich-Erzähler hinzu, man verpflichte sich, alles, was in der eigenen Macht stehe, zu tun, um Fehler zu vermeiden (vgl. RYMKIEWICZ 1993:306f.). Aber wie kann ein polnischer Ich-Erzähler der 1980er Jahre im Hinblick auf die Ereignisse im Warschauer Ghetto dem Ideal, der Pflicht eines Sofer gerecht werden? Ein „Instrument von Ereignissen“ (WIESEL 2002:49) werden, die er sich erst mühsam aus verschiedensten, einander oftmals widersprechenden Quellen rekonstruieren muss, die ihm niemals in der Unmittelbarkeit der Erfahrung, sondern immer bereits als sprachliches, damit bereits durch Bedeutungszuschreibung interpretiertes (und möglicherweise ‚verfälschtes‘) Rekonstrukt zugänglich sind?

Der Schriftsteller Henryk Grynberg jedenfalls lobt RYMKIEWICZ dafür, dass er sich als erster unter den polnischen Autoren und Autorinnen nicht-jüdischer Herkunft mit den Ermordeten identifiziert und auf ihre Seite gewechselt habe (GRYNBERG 2002:232). Wieweit kann sich der Ich-Erzähler, ein Pole, wirklich mit den Ermordeten identifizieren, ja gar „auf ihre Seite“ wechseln – metaphorisch ist wohl gemeint: von der „arischen Seite“ ins Ghetto wechseln? Ist der Versuch, sich mit den Ermordeten zu identifizieren, nicht eine Unbescheidenheit, gar eine Anmaßung? Über dieses Dilemma der Zeugnisliteratur im Zusammenhang mit der Shoa wurde bereits viel nachgedacht: Primo Levi, ein Klassiker der ‚Zeugnisliteratur‘ im Hinblick auf die Shoa, bezeichnet sein eigenes Schreiben als Unternehmen auf „fremde Rechnung“. Über die zu Ende geführte Vernichtung, über das abgeschlossene Werk habe niemand jemals berichtet, so wie noch nie jemand zurückgekommen sei, um über seinen Tod zu berichten (vgl. LEVI 1993:85f.). Agamben meint, die Gültigkeit des Zeugnisses über die Shoa beruhe wesentlich auf dem, was ihm fehle; in seinem Zentrum enthalte es etwas, von dem nicht Zeugnis abgelegt werden könne, ein Unbezeugbares, das die Überlebenden ihrer Autorität beraube. Die „wirklichen Zeugen“, die „vollständigen Zeugen“ seien diejenigen, die kein Zeugnis abgelegt haben und kein Zeugnis hätten ablegen können (AGAMBEN 2003:30).

Dem Absenten, Fehlenden wiederrum entspringt das ‚Unheimliche‘. Der Vater der Psychoanalyse, Sigmund Freud, verbindet die Kategorie des Unheimlichen mit der Wiederkehr eines Verdrängten, das Unheimliche sei der Definition von

Schelling zufolge etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und wieder hervorgetreten sei (vgl. FREUD 2000:248).<sup>7</sup> Das ‚Unheimliche‘ tritt eben an jener Stelle des ‚Zeugnisses‘ zutage, an der das ‚Unbezeugbare‘ bezeugt werden und eine Identifikation mit den Ermordeten stattfinden soll: Der Ich-Erzähler, ein polnischer Intellektueller, wagt dies jedoch nicht direkt, er delegiert diese Aufgabe vielmehr an den fiktiven polnisch-jiddischen Schriftsteller Icyk Mandelbaum. Nebenbei sei bemerkt, dass Icyk auffallend viele Gemeinsamkeiten mit dem Literaturnobelpreisträger Isaac B. Singer hat: Ebenso wie Singer stammt er aus Polen und emigriert nach Amerika, wo er die Shoa überlebt und als jiddischsprachiger Schriftsteller hohe Anerkennung erfährt. Nach dem Krieg kehrt er in die Pension von Sara Fliegeltaub in Otwock<sup>8</sup> zurück, in dem er in den Vorkriegsjahren als Gast verkehrte. Dort begegnet er dem Geist der von den Deutschen ermordeten Chaja Gelechter, mit der er einst geflirtet hat. Im Dialog mit dem Geist der Toten stellt er ihr die Frage, was mit ihm geschehen wäre, wenn er nicht emigriert wäre. Worauf Chaja ihm antwortet, dass er dies nie erfahren werde. Icyk versteht die Sprache Chajas nicht – er versteht nicht einmal, was sein eigener Name ‚Icyk Mandelbaum‘ in Chajas Sprache bedeutet. Zwischen seiner Identität und der gespensterhaften (Nicht-)Identität Chajas klafft ein unüberwindbarer Abgrund – es gibt keine Sprache, in der es eine Verständigung geben könnte, die Sprache Chajas wird charakterisiert als

---

<sup>7</sup> Der Begriff des ‚Unheimlichen‘ bleibt hier nur angedeutet, für eine tiefere und breitere Auseinandersetzung könnte und müsste er theoretisch geschärft werden: Das Unheimliche bei Freud erweist sich letztendlich, wie die Psychoanalytikerin und Poststrukturalistin Julia Kristeva herausstellt, als das Andere meiner selbst: „In der faszinierten Ablehnung, die der Fremde in uns hervorruft, steckt ein Moment des Unheimlichen [...]. Der Fremde ist in uns selbst. Und wenn wir den Fremden fliehen oder bekämpfen, kämpfen wir gegen unser Unbewusstes – dieses ‚Uneigene‘ unseres nicht möglichen ‚Eigenen‘“ (KRISSEVA, zit. nach: MÜLLER-FUNK 2016:89). Auch der bulgarisch-französische Theoretiker Tzvetan Todorov befasst sich mit dem Begriff des ‚Unheimlichen‘. Seiner Interpretation nach führe man beim ‚Unheimlichen‘ das Unerklärliche auf bekannte Fakten und vorgängige Erfahrungen zurück. Er unterscheidet es vom ‚Wunderbaren‘, in dem das Übernatürliche akzeptiert werde (vgl. MÜLLER-FUNK 2016:300f.).

<sup>8</sup> An dieser Stelle sei nur der 2009 erschienene Roman *Pensjonat* [dt. *Die Pension*, 2014] von Piotr Paziński (geb. 1973) erwähnt, in dem ein junger Mann in eine Pension eben in Otwock, an jenen Ort, wo er auch in seiner Kindheit die Sommermonate verbracht hatte, zurückkehrt und dort seinen jüdischen Onkeln und Tanten, Überlebenden und Opfern der Shoa, wiederbegegnet. Auch ihm wird jener einst so vertraute Ort im Schatten der Shoa unheimlich.

„Sprache wie eine graue Wolke, wie grauer Staub. Die zerfallende Sprache der Toten“ (RYMKIEWICZ 1993:193f.).

Dies ist freilich ein Paradoxon, da sich Icyk, für den die „język umarłych“ [Sprache der Toten] eine „język niepojęty“ [unverständliche Sprache] ist, in seinem schriftstellerischen Schaffen derselben Sprache wie im Gespräche mit Chaja bedient – des Jiddischen (RYMKIEWICZ 1992:132). Bereits in den 1930er Jahren phantasiert Icyk, dass in fünfzig Jahren, abgesehen von sieben Spezialisten, niemand mehr Jiddisch verstehen und sprechen werde (vgl. RYMKIEWICZ 1992:157ff.). Linguisten sprechen im Fall des Aussterbens einer Sprache von „Sprachentod“ (HAARMANN 2004:187-190) – in diesem Fall ein Sprachentod, herbeigeführt durch die Vernichtung der Sprecher dieser Sprache. Der polnisch-jüdische Schriftsteller Icyk befindet sich in einem sprachlichen Dazwischen – die ‚Sprache der Toten‘ versteht er nicht, die ‚tote Sprache‘, derer sich viele der Toten während ihres Lebens bedienten, ist die Sprache seiner Werke. Im selben Dazwischen steht auch das Schaffen von Isaac B. Singer: Die polnische Schriftstellerin Agata Tuszyńska bezeichnet in ihrer Biographie *Singer. Pejzaże pamięci* [Singer. Landschaften der Erinnerung] das Jiddische, die Sprache von Singers schriftstellerischem Schaffen, als „bezdomy język“ [obdachlose Sprache] (TUSZYŃSKA 2010:393), eine Sprache, die ihre osteuropäische Heimat verloren hat – es sei die Sprache der Opfer, derer, die sich fürchten, und nicht derer, die Angst hervorrufen. Jiddisch sei die Sprache der Schneider, Händler, Talmudlehrer, niemals aber die Sprache der Ingenieure, Soldaten und Damen der Gesellschaft gewesen. Sie sei auch nicht von Polizisten, Politikern und einflussreichen Personen gesprochen worden. Das Jiddische sei die Sprache gewesen, die viele der ermordeten osteuropäischen Juden gesprochen hätten: „Jidysz [...] jest językiem śmierci“ [Jiddisch ist eine Sprache des Todes] (TUSZYŃSKA 2010:395f.).

Was aber ist das Verdrängte, das, was hätte im Verborgenen bleiben sollen, und nun als ‚Unheimliches‘ zutage tritt? Es ist weniger das Erscheinen der ermordeten Chaja Gelechter an sich, in dem sich das ‚Unheimliche‘ manifestiert, sondern es ist etwas anderes, das keine Vertrautheit und die Möglichkeit einer gemeinsamen Identität zwischen beiden aufkommen lässt. Obgleich sie scheinbar dieselbe Sprache sprechen, will keine Kommunikation zwischen den beiden entstehen – es ist gewissermaßen so, als ob beide aneinander vorbeireden würden. Die Sprache, in der einst beide daheim waren, ist durch die Ermordung Chajas und Millionen anderer osteuropäischer Juden und Jüdinnen ‚obdachlos‘ geworden, sie vermag den beiden kein ‚Obdach‘ mehr zu geben, das es ihnen ermöglichen würde, in ein vertrautes Gespräch miteinander zu treten, aus dem

heraus so etwas wie eine gemeinsame Identität entstehen könnte. Zwischen den beiden steht ein Bruch, der endgültig ist: Die ermordete Chaja Gelechter ist für immer abwesend, ihre Anwesenheit in Icyks ‚Vision‘ lässt ihn sein eigenes Überleben, sein Weiterleben als ‚Schuld‘ gegenüber den Ermordeten erfahren. Diese ‚Schuld‘ gegenüber den auf den ‚Umschlagplatz‘ Getriebenen ist das, was hätte im Verborgenen bleiben sollen, das, was sich als ‚Unheimliches‘ zwischen Icyk und Chaja manifestiert. Icyk ist seine eigene Existenz im Schatten der Ermordeten ‚unheimlich‘ geworden – ebenso wie sein Schreiben in einer Sprache, in der er einst gemeinsam mit den Ermordeten daheim war und in der er nie wieder daheim sein würde können. Diese Sprache, in der seine Identität als Schriftsteller begründet ist, ist ihm zutiefst zwiespältig geworden. Es ist ein Bruch in seiner eigenen Identität entstanden; im Prozess des Schreibens stellt er sich einer Schuld, mit der er doch nicht fertigzuwerden imstande ist, da ihre Last zu schwer ist.

Die Last jener Schuld, an der Icyk in seinem Schreiben permanent zerbricht, zerbrechen muss, deutet sich bereits in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in der erwähnten Pension in Otwock an. Icyk, damals ein junger Schriftsteller, der gerade einen Roman über Sabbatai Zwi (1626-1676)<sup>9</sup> geschrieben hatte, führte hitzige Diskussionen mit Jureczek, einem Zionisten: Es sei nicht der Staat, sondern nur das ganze Volk, das in der Lage sei, die Last des ‚kulturellen Erbes‘ des osteuropäischen Judentums zu stemmen.<sup>10</sup> Dieses Volk aber ist

---

<sup>9</sup> Sabbatai Zwi war ein jüdischer Kabbalist, der sich als messianischer König bezeichnete und die baldige Erlösung erwartete. Der 18. Juni 1666 sollte der Tag der Erlösung sei. Sabbatai Zwi tat viele Dinge, die nach der Lehre verboten waren. Der Messias gebe dem Bösen nach, um es von innen her zu überwinden. Indem er selbst ‚unrein‘ werde, könne er das Unreine reinigen. Besonders in Polen verbreitete sich seine Lehre rasch und wurde zu einer Volksbewegung. Mystische Hoffnungen verbinden sich mit Rechtfertigungen eines sündigen Lebenswandels. Diese sabbatianische Volksbewegung enthielt durchaus emanzipatorische Elemente, da sie aus der Vorherrschaft der rabbinischen Oberschicht und der Kahal-Oligarchie ausbrechen wollte (vgl. HAUMANN 1999:49-53).

<sup>10</sup> Wörtlich sagt Icyk: „Państwo to jest ładna rzecz. Ale ono w ogóle nie jest powołane do tego, nie jest po to, żeby to dźwigać, żeby temu sprostać: temu ciężarowi, temu dziedzictwu, które my niesiemy i bez którego my jesteśmy niczym. Państwo ma mi nie przeszkadzać. A to dziedzictwo to jest nie jego, ale nasza rzecz. Bo tylko naród, cały, może je udźwignąć“ (RYMKIEWICZ 1992:94). / „Der Staat mag ja ganz schön sein. Aber er ist nicht berufen, nicht dazu da, diese Bürde, dieses Erbe auf sich zu nehmen, das wir tragen und ohne das wir nichts sind. Der Staat soll mir nicht

ebenso wie Icyks Gesprächspartner Jureczek von den Nationalsozialisten ermordet worden. Das Einzige, was Icyk sowie dessen realem Pendant Isaac B. Singer bleibt, um die Last dieses ‚kulturellen Erbes‘ zu stemmen, ist das Jiddische, eine Sprache, die Icyk bereits vor der Shoa als „skazany język“ [verurteilte Sprache] bezeichnet. Nach der Shoa ist das Jiddische sowohl eine „język martwy“ [tote Sprache] als auch eine „język umarłych“ [Sprache der Toten] (RYMKIEWICZ 1992:32; 159). Die Last dieses ‚kulturellen Erbes‘ ist nun zu einer Schuld dem ermordeten Volk gegenüber geworden, die abzarbeiten einem Einzelnen nicht mehr möglich ist und mit der der Schriftsteller Icyk doch ständig im Prozess des Schreibens konfrontiert ist. Daher ist sein Schreiben ein permanentes Zerbrechen an dieser Schuld, er ist ein durch seine Sprache Verurteilter.

Eine Vision dessen, was mit den zuerst auf den ‚Umschlagplatz‘ getriebenen und dann in Treblinka ermordeten Ghattobewohnern passiert ist, bleibt sogar dem fiktiven jüdischen Schriftsteller Icyk verwehrt, der die Welt der polnischen Juden und Jüdinnen aus eigener Erfahrung kannte. Zwischen den Toten und ihm ist ein Abgrund, er kann zu den Toten, mit denen er damals die polnisch-jüdische Lebenswelt teilte, nur mehr über das ‚Unheimliche‘, den Spuk, in Beziehung treten. Zwischen ihm, dem damals Abwesenden, und den Toten steht eine Schuld, die als ‚Überlebensschuld‘ und als Auftrag des ‚kulturellen Gedächtnisses‘ auf seinen Schultern lastet. Er lebt in der ständigen Erinnerung des unwiederbringlich Verlorenen, des Absenten, das ihm im Unheimlichen wieder präsent wird. Der kategorische Imperativ der Aufrechterhaltung des ‚kulturellen Gedächtnisses‘ bedeutet für ihn als Individuum eine ständige Überforderung (denn nur das ‚Volk‘ insgesamt vermöchte die Last dieses Auftrags zu schultern), er muss dauerhaft ein ‚Schuldner‘ bleiben. Auch der Ich-Erzähler, der damals ‚Anwesende‘, vermag seine ‚Schuld‘ nicht abzubauen, die Schuld, die er, der in den 1940er Jahren ein sorgloses Kind war, gegenüber den jüdischen Kindern von damals empfindet.

Am Ende von *Umschlagplatz* betrachtet der Ich-Erzähler wieder eine Fotografie, jene berühmte Fotografie aus dem sogenannten „Stroop-Bericht“.<sup>11</sup> Auf ihr ist

---

in die Quere kommen. Denn dieses Erbe ist nicht seine Sache, sondern unsere. Denn nur die Nation, das ganze Volk, kann sie tragen“ (RYMKIEWICZ 1993:138).

<sup>11</sup> Der SS-Gruppenführer und Generalleutnants der Polizei Jürgen Stroop (1895-1952) war maßgeblich für die Niederschlagung des Warschauer Ghettoaufstandes im April und Mai 1943 verantwortlich. In seinem Bericht, einem behördlichen Dokument der Nazi-Bürokratie, berichtet er über die schrecklichen Ereignisse von damals (vgl. WIRTH 1976).

ein jüdischer Junge mit erhobenen Händen zu sehen. Die Szene spielt sich im Warschauer Ghetto ab, als möglicher Zeitpunkt der Aufnahme wird Juli/August 1942 oder Januar 1943 angegeben. Ein Deutscher zielt mit einem Maschinengewehr auf den Jungen. Seine Personalien sind bekannt: Artur Siemiątek, der Sohn von Leon und Sara aus dem Hause Dąb, geboren im Jahre 1935 in Łowicz. Er ist ein damaliger Altersgenosse des Ich-Erzählers. Der Ich-Erzähler wendet sich in einem fiktiven Dialog an Artur, der noch immer mit erhobenen Händen dasteht:

– Zmęczyłeś się – mówię do Artura. – To przecież musi być bardzo niewygodne: takie stanie z podniesionymi do góry rękami. To zrobmy tak. Teraz ja podniosę ręce, a ty je opuścisz. I może oni tego nie zauważą. Albo wiesz, co. Zrobimy inaczej. Obaj będziemy stać z podniesionymi do góry rękami. (RYMKIEWICZ 1992:246)

Du bist müde, sage ich zu Artur. Das muß doch sehr anstrengend sein: die ganze Zeit mit erhobenen Armen dazustehen. Machen wir das so. Nun werde ich die Arme heben, und du nimmst sie herunter. Vielleicht bemerken sie das gar nicht. Oder weißt du was. Machen wir es anders. Wir stehen beide mit erhobenen Armen da. (RYMKIEWICZ 1993:328)

Der Ich-Erzähler bricht aus einer Haltung der Indifferenz aus, die das Leiden des Anderen ausblendet und ihm die mitmenschliche Sympathie verweigert, und bricht auf in eine Haltung der Solidarisierung und Identifizierung mit dem Anderen, mit Artur, der ihm dadurch zum Nächsten, zum Du wird. Dieser Akt der Solidarisierung und Identifizierung ist jedoch nur mehr als Fiktion (präziser: als fiktive Revision der Vergangenheit) möglich. Und so ist auch der Ich-Erzähler nicht aus der Schuld entlassen, die Fiktion steht in einem Verhältnis der Spannung zu einer Wirklichkeit, in der Artur eine solche Solidarität nicht erfuhr. Das ‚geistige Territorium‘, das aus dem Rückblick des polnischen Intellektuellen und Christen auf das Warschauer Ghetto entsteht, wird durch diese Spannung zwischen der faktischen Haltung von damals und der fiktiven Haltung der Solidarisierung noch schärfer als ‚Landschaft der Schuld‘ konturiert. Der Ich-Erzähler bleibt Arturs Schuldner, sein Gewissen ihm gegenüber bleibt permanent schlecht. Das Warschauer Ghetto lässt sich auch im Rückblick aus den 1980er Jahren nicht in einen ‚Gedenkort‘ (einen Ort affirmativer kollektiver Sinnbildung) im Sinne Aleida Assmanns überführen. Der Ich-Erzähler kann und will sich nicht in ein Verhältnis der Kontinuität zur Haltung der Polen von damals und zur eigenen unbeschwerten Kindheit im Schatten des Ghettos setzen. Daraus entsteht eine narrative Identität, die sich in der zerreibenden Auseinandersetzung mit einer Vergangenheit dekonstruiert, die sie immer wieder aufs Neue mit der unbegleichbaren ‚Schuld des Dabeigewesenseins‘ belädt. Das Warschauer Ghetto bleibt bis ins 21. Jahrhundert ein traumatischer Ort, ein

Ort, an dem die Dialektik von ‚Trauen-Vertrauen, Kennen-Erkennen‘ immer wieder von Neuem ins Wanken gerät, ein ‚unwohnlicher‘ und ‚unheimlicher‘ Ort, an dem ‚heimelige Gefühle‘ und kleinbürgerlicher Wohnkomfort auch noch in Zeiten der Postmoderne fragwürdig werden. Dies lässt sich anhand des im folgenden Unterkapitel besprochenen Romans aufzeigen.

### **IGOR OSTACHOWICZS *Noc żywych Żydów* [Nacht der lebenden Juden] – eine Reise ins Subterritorium von Warschau**

Der Philologe JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ versteht den ‚Umschlagplatz‘ als ein ‚geistiges Territorium‘, auf dem ‚Geister‘ als Sinnbilder einer verdrängten, nur unzureichend aufgearbeiteten ‚Schuld‘ ihr Unwesen treiben. In der Handlung des 2012 in Warschau erschienenen Romans *Noc żywych żydów* [Nacht der lebenden Juden] scheint das ‚Geistige‘ dem ‚Geisterhaft-Gespensischen‘ vollends gewichen zu sein. Der Autor des Romans, der 1968 geborene IGOR OSTACHOWICZ, ist als PR-Mann des ehemaligen polnischen Premiers Donald Tusk keine unbekannte Person im politischen Leben Polens. Es verwundert also nicht, dass ein Text zu einem so heiklen Thema wie der Shoa und den polnisch-jüdischen Beziehungen aus der Feder eines solchen Mannes einige öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zog. Im Unterschied zu RYMKIEWICZ hat OSTACHOWICZ keine Kindheitserinnerung mehr an die Shoa und an den Krieg: Schauplatz der Handlung sind die Wohnblocksiedlungen des Warschauer Stadtteils Muranów, die in der Ära des Kommunismus direkt auf den Trümmern des Ghettos errichtet wurden. Dort wohnt der Protagonist des Romans, ein etwa dreißig Jahre alter Fliesenleger mit Hochschulabschluss, der sich nach einer anfänglichen Phase beruflicher und existentieller Orientierungslosigkeit gut im postkommunistischen, kapitalistischen Polen eingerichtet hat. Der Gedanken- und Gefühlswelt dieses jungen Warschauer Fliesenlegers scheint auf den ersten Blick jeder Tiefgang zu fehlen, er bewegt sich emotional und intellektuell auf der ‚Oberfläche‘: Sein prioritäres Ziel besteht darin, durch finanziellen Erfolg seine ‚Kaufkraft‘ zu erhöhen und sich dem Konsum hingeben zu können. Er lehnt jegliches politische und soziale Engagement ab und versteht sich als reiner Privatmensch. Er hat jedoch eine Freundin, Chuda, die sich grundlegend von ihm unterscheidet: Obwohl sie keinem Broterwerb nachgeht und ökonomisch von ihrem Lebensgefährten abhängig ist, hat es dennoch den Anschein, als ob sie sich in einer ständigen Rebellion gegen dessen Oberflächlichkeit befände – gleichzeitig aber, und eben darin liegt ihre Schwäche begründet, hat sie selbst nicht die Kraft, in ihrem Selbstentwurf die Klischees zu durchbrechen: Sie ist

durch und durch philosemitisch und schreibt sich eine – wie der Protagonist vermutet – eingebilddete jüdische Familiengeschichte zu. Sie treibt Yoga und ernährt sich vegetarisch.

Die ‚Oberfläche‘, auf der sich das auf das ‚Private‘ reduzierte Leben des Protagonisten abspielt, bekommt immer mehr Risse, der Boden unter seiner Eigentumswohnung in der Muranów-Siedlung wird brüchig: Zu Beginn der Romanhandlung befindet er sich mit Chuda im Keller seines Wohnblocks – diese entzieht sich seinen sexuellen Annäherungsversuchen und vermeint unter dem Boden ein Schaben zu hören: „Dort unter dem Boden wohnen die Juden“ (OSTACHOWICZ 2012:7). Der Protagonist tritt also in eine Sphäre des Unheimlichen und des Gespenstischen, in eine ‚Nekrosphäre‘ ein, die sich im Subteritorium seines Wohnblocks befindet. Oder eigentlich tritt er nicht in diese ‚Nekrosphäre‘ ein, vielmehr stolpert er hinein, wird wider seinen Willen hineingestoßen – in den Vergessens- und Verdrängungsraum, dessen Bewohnerinnen und Bewohner, die ‚toten Juden‘, als ‚ghostware‘<sup>12</sup> die Oberfläche eines saturierten, durch Konsum, Medienlärm und Popkultur berauschten Lebens im postkommunistischen Warschau stören. Die sensible, philosemitische Freundin

---

<sup>12</sup> Ich beziehe mich hierbei auf die Kategorien des dreiteiligen Gedächtnismodells des russischen Kulturwissenschaftlers Aleksandr Etkind: Inspiriert von Jacques Derridas ‚Hantologie‘ (einer begrifflichen Kombination des englischen Verbs ‚to haunt‘, spuken, mit Ontologie), entwickelt Etkind eine Theorie des kulturellen Gedächtnisses, deren Komponenten ‚hardware‘, ‚software‘ und ‚ghostware‘ sind. Die ‚software‘, auch als ‚soft memory‘ bezeichnet, besteht vorwiegend aus Texten (literarischen, historischen oder anderen Narrativen), die ‚hardware‘, das ‚hard memory‘, bezieht sich auf Monumente, Skulpturen, Obeliske, historische Orte, wobei es vielfältige interaktive Beziehungen zwischen dem ‚soft memory‘ und ‚hard memory‘ gibt. Etkind ergänzt dieses duale Schema um einen dritten Typus, ein drittes Vehikel des Gedächtnisses: das Untote. Er referiert mit diesem Begriff auf Geister, tote Seelen, Vampire, Puppen und andere menschengemachte, von der menschlichen Vorstellungskraft geschaffene Simulacra, die als Träger des Totengedächtnisses fungieren. In diesem Zusammenhang spricht Etkind von ‚ghostware‘ – auch die ‚ghostware‘ steht in einem interaktiven Verhältnis zu den anderen zwei Gedächtnisträgern: Gewöhnlich leben Geister in Texten, bisweilen bewohnen sie Friedhöfe oder tauchen aus Monumenten auf. Gleichzeitig gibt es aber auch Unterschiede zwischen den drei Trägern des Gedächtnisses: Texte sind, so Etkind, symbolisch, während Geister ikonisch sind, d.h., sie verfügen als Zeichen, als Signifikant, über eine visuell wahrnehmbare Ähnlichkeit zum Bezeichneten, zum Signifikat. Im Unterschied zu Monumenten seien Texte und Geister ephemere, im Unterschied zu Texten und Monumenten seien Geister unheimlich (vgl. ETKIND 2009:182-200).

des Protagonisten empfindet das Subterritorium unter ihrem Wohnblock in Muranów als ‚kontaminiert‘. Sein Hausverstand wehrt sich gegen diese Empfindung – und er weiß sich in der Gesellschaft der Mehrheit der Warschauer Bürger. Als er auf dem Weg in ein Lebensmittelgeschäft ist, gehen ihm folgende Gedanken durch den Kopf:

Lato, Anielewicz, migające listkami lipy, ich miodowy zapach, pierdolnięta jest ta moja Chuda, ludzi niewielu, bo upał, ale każdy z nich stuknąłby się w czoło, gdyby usłyszał, że zła się nie da przysypać gruzami i ziemią, cierpienie trzeba uszanować i rozliczyć, a krew, jeśli się jej w porę nie zmyje i pozwole obojętnie wsiąknąć w ziemię, zmieszana z gliną wylezie kiedyś horądą golemów powolnych jak czołgi, a połamane kości i sponiewierane ciała obleką się w te resztki szmat, których im nie ukradziono, skleczą się siłą podbiologii w dwunożne zmory znające tylko ból i będą się tym bólem dzielić, biegając pochylone od drzwi do drzwi naszych spokojnych mieszkań. Nie powinienem zostawiać jej samej. No, ale muszę kupić ziemniaki i kawałek mięsa na obiad. Młode ziemniaki, kefir, koperek, życie jest piękne, a latem tanie. (OSTACHOWICZ 2012:14)

Sommer, die Anielewicz-Straße, die Linden mit ihren glitzernden Blättern und ihrem Honiggeruch, bescheuert ist meine Chuda, nur wenige sind auf der Straße, wegen dieser Affenhitze, aber jeder von ihnen würde sich an die Stirn fassen, wenn er hören würde, dass man das Böse nicht einfach mit Bauschutt und Erde zudecken könne, dass man das Leiden respektieren müsse, dass man abrechnen müsse, dass das Blut, wenn es nicht rechtzeitig abgewaschen werde, langsam und unbemerkt im Erdreich versickere, schließlich sich mit Lehm vermische und als eine Horde von Golems, tragen Panzern gleich, wieder herauskrieche, dass die gebrochenen Knochen und die geschändeten Körper sich in die paar Lumpen, die ihnen nicht gestohlen worden sind, hüllen. Kraft der Subbiologie setzen sie sich zu zweibeinigen Spukgestalten zusammen, die nur Schmerz kennen. Diesen Schmerz aber werden sie teilen, indem sie gebückt von einer Tür zur nächsten laufen und an unsere Wohnungen klopfen werden. Ich darf sie nicht allein lassen. Ja, aber jetzt muss ich Kartoffeln und ein Stück Fleisch zum Mittagessen kaufen. Junge Kartoffeln, Kefir, Dill, das Leben ist doch schön und im Sommer auch noch billig.

Die ‚toten Juden‘ wollen aus dem Vergessens- und Verdrängungsraum im individuellen und kollektiven Unterbewussten in den Erinnerungsraum gehoben werden. Ihr Leiden soll geachtet werden, es soll abgerechnet werden. Das Verb ‚rozliczyć‘ [abrechnen] bringt die Dimension einer ökonomisch gedachten Gerechtigkeit im Hinblick auf die ‚toten Juden‘ ins Spiel.<sup>13</sup> Der Philosoph Jac-

---

<sup>13</sup> Einerseits lässt das Verb ‚rozliczyć‘ [abrechnen] an Czesław Miłosz’ Maulwurf aus dem Gedicht *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* [dt. *Der arme Christ schaut auf das Ghetto*] denken, der die Leiber der unter dem Bauschutt des Warschauer

ques Derrida (1930-2004) sagt, man müsse mit den Gespenstern rechnen. Er dehnt den Begriff der Gerechtigkeit auf die ‚Gespenster‘ aus, die Nicht-Mehr-Gegenwärtigen und die Noch-Nicht-Gegenwärtigen. Das Verb „*uzanowac*“ [achten, respektieren] bezieht sich auf eine andere Dimension der Gerechtigkeit, „auf jene unbedingte Würdigkeit, die Kant über jede Ökonomie, jeden vergleichenden und vergleichbaren Wert und jeden Marktpreis stellte“ (DERRIDA 2004:13). Es könne, so Derrida, keine Ethik, keine Politik mehr möglich und gerecht erscheinen, die nicht in ihrem Prinzip den Respekt für diese anderen anerkenne, die nicht mehr oder noch nicht da seien, gegenwärtig lebend, seien sie schon gestorben oder noch nicht geboren, von da an müsse man vom Gespenst sprechen, ja sogar zum Gespenst und mit ihm. Wortwörtlich:

Keine Gerechtigkeit [...] scheint möglich oder denkbar ohne das Prinzip einer *Verantwortlichkeit*, jenseits jeder *lebendigen* Gegenwart, in dem, was die lebendige Gegenwart zerteilt, vor den Gespenstern jener, die noch nicht geboren oder schon gestorben sind, seien sie nun Opfer oder nicht: von Kriegen, von politischer oder anderer Gewalt, von nationalistischer, rassistischer, kolonialistischer, sexistischer oder sonstiger Vernichtung, von Unterdrückungsmaßnahmen des kapitalistischen Imperialismus oder irgendeiner Form von Totalitarismus. (DERRIDA 2004:11)

Nun ist der Protagonist von OSTACHOWICZS Roman gewiss kein Gerechtigkeitsfanatiker, er ist vielmehr ein Pragmatiker mit einem Hang zum Zynismus, dem Hedonismus und Konsumismus nicht abgeneigt – jemand, der fest verwurzelt ist in den Realien seines Alltags. Derridas zwischen dem Nicht-Mehr und dem Noch-Nicht ausgespannter Gerechtigkeitsbegriff muss aus der Perspektive dieses ‚akademischen Fliesenlegers‘ aus einem Wohnblock in Muranów mindestens ebenso abgehoben, pathetisch, ja hirnerbrannt erscheinen wie die

---

Ghettos begrabenen Leichen zählt. Andererseits lässt sich das Verb auch mit Martin Heideggers Formulierung aus seinen sog. *Schwarzen Hefen* assoziieren: „Die zeitweilige Machtsteigerung des Judentums aber hat darin ihren Grund, daß die Metaphysik des Abendlandes, zumal in ihrer neuzeitlichen Entfaltung, die Ansatzstelle bot für das Sichbreitmachen einer sonst leeren Rationalität und *Rechenfähigkeit* (Hervorhebung, A.H.), die sich auf solchem Wege eine Unterkunft im ‚Geist‘ verschaffte, ohne die verborgenen Entscheidungsbezirke von sich aus je fassen zu können. Je ursprünglicher und anfänglicher die künftigen Entscheidungen und Fragen werden, umso unzugänglicher bleiben sie dieser ‚Rasse‘“ (HEIDEGGER 2014:67). Wenn Heidegger hier das antisemitische Klischee von den kalt rechnenden Juden auf eine scheinbar metaphysische Ebene hebt, so verlinkt Derrida (und in gewisser Weise auch OSTACHOWICZ) das rechnerische Prinzip mit dem Prinzip des Respekts, das jenseits jeder Ökonomie steht. Eine ‚saubere Abrechnung‘ wird gewissermaßen zu einem Gebot des Respekts, der Achtung vor den Opfern.

Phantasien seiner Freundin Chuda. Er freut sich auf ein Stück Fleisch und junge Kartoffeln. Und dennoch wird er bald ein Motto Derridas in sein Leben umsetzen:

Lernen, mit den Gespenstern zu leben, in der Unterhaltung, der Begleitung oder der gemeinsamen Wanderschaft, im umgangslosen Umgang mit den Gespenstern. Es würde heißen, anders zu leben und besser. Nicht besser, sondern gerechter. Aber mit ihnen. (DERRIDA 2004:10)

Die Nekrosphäre bricht, um es bildlich auszudrücken, in seine Privatsphäre ein, verschafft sich gleichsam illegal Zutritt in seine Wohnung, untergräbt seine nach außen getragene Sicherheit, seine Selbst-Sicherheit immer mehr, stört den Protagonisten in seiner ‚Wohnung‘ (Vilém Flusser), bringt Chaos in den ‚Haushalt‘ (‚oikos‘) und die ‚Gesetze‘ (‚nomoi‘) seines Daseins und bringt seinen Status als ‚homo oeconomicus‘ ins Wanken. Kurzum: Die ‚toten Juden‘ kommen aus dem Subterritorium in seine Wohnung hoch, allen voran die im Warschauer Ghetto umgekommene Jugendliche Rachel, im Roman Rejczel genannt, und ihr Vater, von allen „Kapitan“ [Hauptmann]<sup>14</sup> genannt, der am Warschauer Ghettoaufstand im Frühjahr 1943 und später am Warschauer Aufstand im Sommer 1944 teilgenommen hat. Der raue Charakter des Hauptmanns, eines heroischen Kämpfers, kontrastiert mit der pragmatisch-hedonistisch strukturierten Persönlichkeit des Protagonisten. Dennoch muss der Protagonist nun, nolens volens, „lernen, mit den Gespenstern zu leben“ im Derridaschen Sinne (DERRIDA 2004:10). Schließlich erfährt er, dass die ‚toten Juden‘ ihn brauchen.

Der Verlauf der Handlung von *Noc żywych Żydów* [Nacht der lebenden Juden] läuft auf eine eschatologisch-metaphysische Entscheidungsschlacht zu, in der zwei Lager aufeinanderstoßen, die ‚Guten‘ (die ‚toten Juden‘, auf deren Seite sich der Protagonist des Romans geschlagen hat) und die ‚Bösen‘, Rechtsextreme und Antisemiten, angeführt vom ZZ, „Zupełnie Zły“ [total Bösen] (OSTACHOWICZ 2012:94),<sup>15</sup> der im Besitz eines silbernen Herzens ist, das ihm

---

<sup>14</sup> Möglicherweise handelt es sich hier um eine Anspielung auf den Marek Edelman (1919-2009), der einer der Kommandanten des Warschauer Ghettoaufstandes im April und Mai 1943 war.

<sup>15</sup> ZZ lässt an Hannah Arendts Diktum von der ‚Banalität des Bösen‘ denken. Man könnte nun fragen, ob ZZ nicht entgegen Arendts These das alte Motiv des übermenschlich Bösen literarisch ins Recht setze. Dem ließe sich zustimmen, wäre die Figur vom Autor ernst gemeint. ZZ aber scheint eher eine Comic-Figur, eine Figur aus einem Computerspiel, die Ähnlichkeiten mit dem von Arnold Schwarzenegger gespielten Terminator hat. Die luziferisch-mephistophelische Note sowie die metaphysische Dimension, die OSTACHOWICZ seinem ZZ verleiht, wirken aufgesetzt und künstlich. ZZ scheint letztlich ein eben solcher Hanswurst,

übermenschliche Kräfte verleiht und ihn unverwundbar macht. Die Entscheidungsschlacht in *Noc żywych Żydów* [Nacht der lebenden Juden] hat einen finalen Charakter, in ihr geht es um nichts geringeres als um das Sein der ‚toten Juden‘: In einer Nacht im Jahr, erklärt Rejczels Vater, der Hauptmann, dem Protagonisten, werden die ‚toten Juden‘ für ein paar Stunden lebendig – daher auch der Titel des Romans *Noc żywych Żydów* [Nacht der lebenden Juden]. In dieser Nacht aber steht das Sein der für kurze Zeit zum Leben erwachten Juden auf der Kippe:

Ta noc niesie ze sobą wielkie niebezpieczeństwo, bo skoro jesteśmy żywi, to można nas zabić. Tym razem na zawsze. Jeśli w tę noc zabijesz trupa, to znika on ze świata w przeszłości, przyszłości i teraźniejszości. Trochę tak, jakby plemnik, który go stworzył, wylądował gdzieś w trawie. Normalna śmierć to zatrzymanie w teraźniejszości – stop, nie możesz iść dalej. Ale w świecie, który składa się też z tego, co za tobą, istniejesz. Jeśli ktoś zabije trupa tej nocy, to tak jakby... (OSTACHOWICZ 2012:228f.)

Diese Nacht birgt eine große Gefahr in sich, da wir lebendig sind, kann man uns auch töten. Dieses Mal endgültig. Wenn du in dieser Nacht einen Leichnam tötest, verschwindet er für immer aus der Welt, in der Vergangenheit, in der Zukunft und in der Gegenwart. Ein wenig so, als ob die Samenzelle, die ihn hervorgebracht hat, irgendwo auf dem Rasen gelandet wäre. Ein normaler Tod ist ein wenig wie ein Stehenbleiben in der Gegenwart – Stopp, du kannst nicht mehr weitergehen. Aber in einer Welt, die auch aus dem besteht, was hinter dir liegt, existierst du weiter. Wenn jemand in dieser Nacht einen Leichnam tötet, dann ist das so, als ob ...

Es geht also um ‚Sein oder Nicht-Sein‘, ‚to be or not to be‘, um an dieser Stelle Shakespeares Hamlet zu zitieren. Was hier imaginiert wird, ist nichts Geringes als eine ‚Endlösung der Judenfrage‘ nicht in jenem physischen, rassenbiologischen Sinne der Nationalsozialisten, sondern in einem ontologischen Sinne, im Sinne eines endgültigen Ausschlusses der Juden aus dem Sein, im Sinne einer radikalen metaphysischen Auslöschung – das Objekt des Hasses, die Juden, werden aus dem Sein ausgestoßen, in einer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfassenden Weise.

Die Juden werden, schöpfungstheologisch formuliert, gleichsam als Gegenbewegung zur ‚creatio ex nihilo‘ in einem Akt der absoluten Auslöschung ins Nichts, ‚ad nihilum‘ zurückgeworfen.<sup>16</sup> Sie, die ewig störenden Anderen, wer-

---

als welchen Hannah Arendt den Bürokraten der Endlösung, Adolf Eichmann (1906-1962), beschreibt (vgl. ARENDT 2013:132).

<sup>16</sup> Die Frage, ob Gott etwas ins Nichts zurückstoßen könne, hat, dies nur nebenbei bemerkt, bereits den mittelalterlichen Gottesgelehrten Thomas von Aquin in der

den, wie auch Martin Heidegger an mehreren Stellen seiner *Schwarzen Hefte* anklingen lässt, als die „Geschichtslosen“ endgültig aus der „Geschichte des Seins“ ausgeschlossen, als die „Bodenlosen“ in einem radikal vernichtenden Akt aus dem Boden des Seins herausgerissen (DI CESARE 2014:8-21). Ein teuflischer Gedanke von metaphysischer Tragweite, den man in einem popkulturellen Roman nicht vermuten würde. Der Gedanke kommt jedoch nicht in Heidegger'scher Getragenheit daher – er wird vielmehr heruntergebrochen auf das emotionale und intellektuelle Klima, in dem sich der Protagonist, ein 30-jähriger Mann nach der Jahrtausendwende, bewegt, ein Angehöriger einer Generation, die sich ein Leben ohne Medien, ohne ‚Cyberspace‘ kaum mehr vorstellen kann, deren Lebensgefühl mehr von der Pragmatik des Geldverdienens als von romantischen Idealen geprägt ist und der ein gewisser Zynismus nicht fremd ist. Die ontologische Auslöschung der Juden wird vom Protagonisten mit dem Löschen der ‚Saves‘, der gespeicherten Spielstände, in einem Computerspiel verglichen. Dejwid, ursprünglich wohl Dawid, ebenfalls ein jugendlicher ‚toter Jude‘ aus dem Warschauer Subterritorium, erklärt den Protagonisten zum auserwählten Helden, zum ‚the chosen one‘ des Spiels. Er solle die ‚toten Juden‘ retten. Dejwids Appell an den Protagonisten „Save us!“ ist doppeldeutig: Einerseits bezieht er sich auf die Rettung der in ihrem Sein bedrohten ‚totenlebenden Juden‘, andererseits aber verweist er auch auf den Prozess des Speicherns (‚to save‘) als wesentliche Funktion des Gedächtnisses. Dejwid appelliert also an den Protagonisten, er möge die ‚toten Juden‘ in ihrem Sein bewahren, indem er sie in seinem Gedächtnis ‚speichere‘ (wie einen gespeicherten Spielstand in einem Computerspiel). Der Protagonist, ein Pole des 21. Jahrhunderts, kann die Juden in ihrem ontisch-ontologischen Bestand retten, indem er sie in seinem Gedächtnis zum Leben erweckt und sie in diesem zum Leben erweckten Zustand konserviert. Diese der modernen Computertechnologie entlehnte Metaphorik berücksichtigt die gedächtnistheoretische Differenzierung zwischen ‚Speichergedächtnis‘ und ‚Funktionsgedächtnis‘ nicht: Die Aktivität des Speicherns fällt zusammen mit dem Aufbewahren im Gedächtnis insgesamt. Das kulturelle Funktionsgedächtnis sei, so die Gedächtnistheoretikerin Aleida Assmann, an ein Subjekt gebunden, das sich als dessen Träger oder Zurechnungssubjekt verstehe:

---

*Summa theologica* beschäftigt. Er kam dabei zu folgender Schlussfolgerung: „Wenn Gott irgend ein Ding zu nichte machte, so geschähe das nicht durch irgend eine Tätigkeit, sondern dadurch, daß er vom Tun abließe“ (THOMAS VON AQUINO 1985:353).

Kollektive Handlungssubjekte wie Staaten oder Nationen konstruieren sich über ein Funktionsgedächtnis, in dem sie sich eine bestimmte Vergangenheitskonstruktion zurechtlegen. Das Speichergedächtnis dagegen fundiert keine Identität. Seine nicht minder wesentliche Funktion besteht darin, mehr und anderes zu enthalten, als es das Funktionsgedächtnis zulässt. Für dieses nicht begrenzbar Archiv mit seiner ständig sich vermehrenden Masse von Daten, Informationen, Dokumenten, Erinnerungen gibt es kein Subjekt mehr, dem sie sich noch zuordnen ließe, allenfalls könnte man hier noch von einem gänzlich abstrakten ‚Menschheitsgedächtnis‘ sprechen. (ASSMANN 1999:137)

Beim Speichergedächtnis geht es also um die Speicherung des ‚Seienden‘, gewesener Fakten und Ereignisse, in seinem bloßen ‚ontischen‘ Bestand, noch ohne Bezug zu einem Subjekt, das sich selbst durch ‚ontologische‘ Ausdeutung (Selektion, Interpretation, Bewertung) des gespeicherten ‚Seienden‘ (der Vergangenheit) in seiner gegenwärtigen Identität bestimmt und sich auf die Zukunft hin entwirft. Letztlich aber zielt der Roman *Noc żywych Żydów* [Nacht der lebenden Juden] auf die Frage des Platzes (des ‚Seins‘) der Juden in einer von einem Funktionsgedächtnis formierten polnischen Kollektividentität ab.

Bei der eschatologischen Schlacht in OSTACHOWICZS Roman handelt es sich also um eine „bitwa o pamięć“ [Gedächtnisschlacht] (MICHLIC 2002:7, zit. nach: FORECKI 2010:294), in deren Verlauf der Protagonist des Romans, der kollektive polnische Held, eine, wahrscheinlich sogar – die ausschlaggebende Rolle spielt. In dieser ‚Gedächtnisschlacht‘ geht es um die Gerechtigkeit. Möglicherweise gerade um jene Art der Gerechtigkeit, die Giorgio Agamben als Überlieferung des Vergessenen definiert hat (vgl. AGAMBEN 1987:56). Die im Keller vergessenen, subterritorialisierten Juden müssen überliefert, aus dem „Speichergedächtnis“ ins „Funktionsgedächtnis“ geholt werden, während ZZ sie total vernichten, auch aus dem „Speichergedächtnis“, ja aus der ‚Geschichte des Seins‘ löschen möchte.

Der letzte Akt dieser von OSTACHOWICZ inszenierten ‚Gedächtnisschlacht‘ findet an einem scheinbar vollkommen deplatzierten Ort statt, im Warschauer Einkaufszentrum ‚Arkadia‘. Arkadia kann als Synekdoche für das postkommunistische, nach den Gesetzen der freien Marktwirtschaft organisierte Polen gelesen werden kann. Dieser Ort des Konsums wird mit ‚lebendigen Juden‘ gefüllt. Die unwiderruflich Absenten werden, nachdem sie aus dem ‚Subterritorium‘ in die Wohn-, Privat- und Egosphäre des Protagonisten eingedrungen sind, kraft der ‚fantasy world‘ des Helden wieder in eine physische Präsenz zurückgeholt, die den im Zuge der sogenannten ‚Endlösung‘ vernichteten polnischen (hier: Warschauer) Jüdinnen und Juden endgültig verwehrt bleiben muss – der Held schafft sozusagen etwas ‚Unmögliches‘, etwas nach dem Zivilisations-

und Gattungsbruch der Shoa ‚Unmöglich-Gewordenes‘, eine polnisch-jüdische Koexistenz in einem gemeinsamen ‚Haus‘, um hier Jan Błóńskis Bild aufzugreifen, in dem die Juden nicht in den Keller gedrängt werden, sondern gemeinsam mit den Polen die oberen Stockwerke des Hauses bewohnen. Er lässt in Arkadia die Utopie eines gleichberechtigten polnisch-jüdischen Zusammenlebens Wirklichkeit werden, in der einkaufende, mit öffentlichen Verkehrsmitteln fahrende Jüdinnen und Juden keine Ausnahmeerscheinung, sondern etwas völlig Normales, Unspektakuläres darstellen.

In Arkadia wird der utopische Sehnsuchtsort seiner philosemitischen Freundin Chuda – ein ‚Polen mit lebenden Juden‘ – für kurze Zeit wirklich: Bisweilen hat man den Eindruck, dass der Protagonist seine imaginär-phantastische ‚Heldentat‘ nicht als ‚zoon politikon‘, als Repräsentant des Kollektivs, sondern als Privatier begeht, dass es ihm bei seiner Heldentat weder um die ‚toten‘ noch um die ‚lebendigen Juden‘ und auch nicht um die Polen oder sonst irgendwelche Werte des Kollektivs geht, dass er vielmehr nur ein Ziel hat, ein ganz privates: seine Freundin Chuda zu beeindrucken und für sie jene Wirklichkeit herbeizuzaubern, nach der sie sich sehnt.

Doch auch das Vorhaben der Gegner des Helden unter der Führerschaft des ‚total Bösen‘ zielt auf ‚Unmögliches‘ ab: Ein Ausschluss der Juden aus der ‚Geschichte des Seins‘ und deren totale ontologische Vernichtung sind ebenso unmöglich wie deren Rückführung in eine neue physische Präsenz: Ebenso wie die Juden seit Jahrhunderten ein Bestandteil der polnischen und Warschauer Geschichte gewesen sind, sind die Überreste der ‚toten Juden‘ im Subterritorium von Warschau ein Faktum, dessen Zugehörigkeit zum Seinsbestand nicht zu negieren ist. Im Subterritorium von Warschau befand sich aber auch das Ringelblum-Archiv, das in Milchkannen und Metallkisten aufbewahrte ‚Gedächtnis‘ des Warschauer Ghettos und der Geschichte des polnischen Judentums (vgl. KASSOW 2010). Zwischen den zwei unmöglichen Optionen, um die es in OSTACHOWICZS imaginär-phantastischer Entscheidungsschlacht scheinbar geht, deutet sich eine dritte reale Option an, um die es in Wirklichkeit geht: um die Integration der ‚toten Juden‘, die unwiderruflich tot sind, deren Dasein der Geschichte angehört, in das kollektive polnische Gedächtnis. Nur auf diese Weise kann den ‚toten Juden‘ jene Gerechtigkeit widerfahren, die ihnen faktisch verwehrt ist, da das an ihnen begangene Unrecht nicht real in dem Sinne wiedergutmacht werden kann, indem man sie wieder zum Leben erweckt und ihnen, wie es der Protagonist des Romans *Noc żywych Żydów* [Nacht der lebenden Juden] tut, Teilhabe an den Segnungen der freien Marktwirtschaft verschafft. Die ins Subterritorium des polnischen Speichergedächtnisses ausgelagerten ‚toten

Juden‘ müssen ins polnische Funktionsgedächtnis geholt und zu Formantien einer neu konstruierten polnischen Kollektividentität gemacht werden.

Der Roman *Noc żywych Żydów* [Nacht der lebenden Juden] zeigt auf, dass es auch das postkommunistische Polen mit ‚kontaminierten Seelenlandschaften‘ zu tun hat, in denen ‚subterritorialisierte‘ ‚tote Juden‘ als ‚ghostware‘ herumspuken. Es ist nicht mehr ein Maulwurf, der sich durch ein katholisches Gewissen gräbt – die Funktion des Maulwurfs übernimmt in diesem Roman Chuda, die philosemitische, Yoga treibende Freundin des Protagonisten. Sie verkörpert das ‚schlechte Gewissen‘ eines dem Katholizismus entfremdeten jungen Profiteurs der kapitalistischen Ordnung im postkommunistischen Polen. Der Roman verdeutlicht, dass der einzige Weg zu einer ‚Entkontaminierung‘ der polnischen Seelenlandschaften darin besteht, die ‚subterritorialisierten toten Juden‘ in die Wohnung (den ‚oikos‘) heraufzuholen, sie in den ‚nomos‘ polnischer Erinnerungskultur und Identitätskonstruktion zu integrieren – so müssen sie sich nicht mehr als gespenstische Einbrecher illegal Zutritt in die polnischen Wohnungen verschaffen.

## Literatur

AGAMBEN, GIORGIO (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Aus dem Italienischen von Stefan Monhardt. Frankfurt a.M.

AMÉRY, JEAN (1988): *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. München.

AQUINO, THOMAS VON (1985): *Summe der Theologie*. 1. Bd. *Gott und Schöpfung*. Stuttgart.

ARENDT, HANNAH (2013): *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München / Zürich.

ASSMANN, ALEIDA (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.

BŁOŃSKI, JAN (2008): *Die armen Polen schauen auf das Getto*. In: DERS.: *Unbequeme Wahrheiten. Polen und sein Verhältnis zu den Juden*. Aus dem Polnischen v. Helga Hirsch Frankfurt a.M., 24-39.

DERRIDA, JACQUES (2004): *Marx‘ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die Neue Internationale*. Aus dem Französischen von Susanne Lüdemann. Frankfurt a.M.

DI CESARE, DONATELLA (2014): *Heidegger, das Sein und die Juden*. In: *Information Philosophie. Die Zeitschrift, die über Philosophie informiert*. 2/2014:8-21, hier zitiert nach der Internetausgabe: <http://www.information-philosophie.de/?a=1&t=7814&m=2&y=4&c=111> (09.01.2019).

ENGELKING, BARBARA / HIRSCH, HELGA (2008): *Unbequeme Wahrheiten. Polen und sein Verhältnis zu den Juden*. Frankfurt a.M.

- ENGELKING, BARBARA / LEOCIAK, JACEK (2013): *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* [Das Warschauer Ghetto. Ein Stadtführer durch eine verschwundene Stadt]. Warszawa.
- ĘTKIND, ALEKANDR (2009): *Post-Soviet Hauntology: Cultural Memory of the Soviet Terror*. In: *Constellations*, Volume 16, Number 1, 2009:182-200.
- FLUSSER, VILÉM (1999): *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*. Frankfurt a.M.
- FORECKI, PIOTR (2010): *Od Shoah do Strachu. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych* [Von der Shoah zu Jan Gross „Angst“-Buch. Polemiken über die polnisch-jüdische Vergangenheit und die Erinnerung in öffentlichen Debatten]. Poznań.
- FREUD, SIGMUND (2000): *Studienausgabe*. Bd. IV. *Psychologische Schriften*. MITSCHERLICH, ALEXANDER / RICHARDS, ANGELA / STRACHEY, JAMES (eds.). Frankfurt a.M.
- GERL-FALKOVITZ, HANNA-BARBARA (2007): *Verzeihung des Unverzeihlichen? Ausflüge in Landschaften der Schuld und Vergebung*. Wien / Graz / Klagenfurt.
- GRYNBERG, HENRYK (2002): *Prawda niartystyczna* [Unkünstlerische Wahrheit]. Wołowiec.
- HAARMANN, HARALD (2004): *Lexikon der untergegangenen Sprachen*. Nördlingen.
- HAUMANN, HEIKO (1999): *Geschichte der Ostjuden*. München.
- HEIDEMANN, GUDRUN (2020): *Eingeblendete NS-Opfernarrative: Generationsübergreifende Latenz-Effekte in Literatur (Rymkiewicz, Wodin) und Comic (Hoven)*. In: BINDER, EVA / DIEM, CHRISTOF / FINKELSTEIN, MIRIAM / KLETTENHAMMER, SIEGLINDE / MERTZ-BAUMGARTNER, BIRGIT / MILOŠEVIĆ, MARIJANA / PRÖLL, JULIA (eds.): *Opfernarrative in transnationalen Kontexten*. Berlin / Boston, 21-48.
- HÖLLWERTH, ALEXANDER (2019): *Die „armen Polen“ und das Ghetto. „Kontaminierte Seelenlandschaften“ in der polnischen Literatur*. In: HÖLLWERTH, ALEXANDER / KNOLL, URSULA / ULBRECHTOVÁ, HELENA (eds.): *„Kontaminierte Landschaften“*. Mitteleuropa inmitten von Krieg und Totalitarismus. Eine exemplarische Bestandsaufnahme anhand von literarischen Texten. Berlin, 265-293.
- HÖLLWERTH, ALEXANDER (2020): *Das Warschauer Ghetto. Die Polen und der „Ausnahmestand“*. Eine Untersuchung anhand zentraler Texte der polnischen Literatur. Berlin.
- JASPERS, KARL (2012): *Die Schuldfrage. Von der politischen Haftung Deutschlands*. München / Zürich.
- KASSOW, SAMUEL (2010): *Ringelblums Vermächtnis: Das geheime Archiv des Warschauer Ghettos*. Aus dem Amerikanischen von Karl Heinz Siber. Reinbek bei Hamburg.
- KASSOW, SAMUEL (2018): *Emanuel Ringelblum*. In: *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, [http://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ringelblum\\_Emanuel](http://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ringelblum_Emanuel) (26.10.2018).
- LEVI, PRIMO (1993): *Die Untergegangenen und die Geretteten*. Aus dem Italienischen v. Moshe Kahn. München.

- MARSZALEK, MAGDALENA (2010): *Fotografie und literarisches Zeugnis. Zur Thematisierung der Fotografie im testimonialen Erzählen (Ida Fink, Jarosław Marek Rymkiewicz)*. In: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. 42, 2010, 1-2:169-190.
- MIŁOSZ, CZESŁAW (1979): *Zeichen im Dunkel. Poesie und Poetik*. Hg. und übersetzt von Karl Dedecius. Frankfurt a.M.
- MIŁOSZ, CZESŁAW (2011): *Wiersze wszystkie* [Alle Gedichte]. Kraków.
- MÜLLER-FUNK, WOLFGANG (2016) (unter Mitarbeit von JOHANNA CHOVANEC): *Theorien des Fremden. Eine Einführung*. Tübingen.
- OSTACHOWICZ, IGOR (2012): *Noc żywych żydów* [Nacht der lebenden Juden]. Warszawa.
- POLLACK, MARTIN (2014): *Kontaminierte Landschaften*. St. Pölten / Salzburg / Wien.
- RYMKIEWICZ, JAROSŁAW MAREK (1992): *Umschlagplatz*. Gdańsk.
- RYMKIEWICZ, JAROSŁAW MAREK (1993): *Umschlagplatz*. Aus dem Polnischen von Martin Pollack. Berlin.
- SAUERLAND, KAROL (2004): *Polen und Juden. Jedwabne und die Folgen*. Berlin / Wien.
- TUSZYŃSKA, AGATA (2010): *Singer. Pejzaże pamięci*. [Singer. Landschaften der Erinnerung] Kraków.
- WIESEL, ELIE (2002): *Conversations*. FRANCIOSI, ROBERTO (ed.). Mississippi.
- WIRTH, ANDRZEJ (1976) (ed.): „*Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr*“ *Stroop-Bericht*. Darmstadt.



© by the author, licensee Lodz University – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

---

BASTIAN LASSE

## STEN NADOLNY und die Kunst der Lebensbeschreibung

Im Autobiographiediskurs spielen Romane bisher keine nennenswerte Rolle als theoretische Impulsgeber. Der vorliegende Beitrag zeigt, dass STEN NADOLNYS *Selim oder Die Gabe der Rede* eine autofiktionale Situation im inneren der diegetischen Welt erzeugt und sich damit für die Reflexion autobiographietheoretischer Problemkontexte eignet. Mit Rekurs auf Kristevas Überlegungen zur Selbst-Fremdheit werden die ‚autofiktionalen‘ Schreibakte vorgeführt, die das Individuum auch vom Fremden her erschreiben. Als dezentrierte Selbstlebensbeschreibung überschreitet NADOLNYS Roman damit gängige Formen der *Autofiktion*.

**Schlüsselwörter:** STEN NADOLNY, *Selim oder Die Gabe der Rede*, Autofiktion, Autobiographietheorie, Identität, Alterität

### STEN NADOLNY and the art of life writing

Discourse concerning autobiography does not usually include novels as material for theoretical study. This article demonstrates how STEN NADOLNY’S novel *Selim oder Die Gabe der Rede* creates an autofictional situation within a diegetic world; therefore it may be a subject of reflection on theoretical problems associated with autobiography. In the context of Julia Kristeva’s deliberations on self-alienation, the Author discusses ‘autofictional’ acts of writing that describe the self through the ‘other’. As decentered life-writing, Nadolny’s novel transcends common forms of *autofiction*.

**Keywords:** STEN NADOLNY, *Selim oder Die Gabe der Rede*, autofiction, theory of autobiography, identity, alterity

### STEN NADOLNY i sztuka opowiadania życia

W rozważaniach nad autobiografią gatunek powieściowy odgrywał do niedawna mało istotną rolę jako przedmiot badań. Artykuł pokazuje, że powieść STENA NADOLNEGO *Selim oder Die Gabe der Rede* tworzy w świecie przedstawionym sytuację autofikcyjną. Tym samym można ten utwór poddać teoretycznej refleksji w odniesieniu do auto-

biografii. W kontekście rozważań Julii Kristevy na temat obcości podmiotu wobec samego siebie, przedstawione zostają autofikcyjne strategie pisarskie, które wywodzą autobiografię od „obcego”. Powieść NADOLNEGO – można ją nazwać „zdezorientowanym” opisem samego siebie – przekracza wobec tego tradycyjne formy autofikcji.

**Słowa kluczowe:** STEN NADOLNY, *Selim oder Die Gabe der Rede*, autofikcja, teoria autobiografii, tożsamość, bycie innym

## 1. „Ich glaube an die Biographie!“

Die Autobiographie ist in der Postmoderne in einer Krise, weil die „biographische Illusion“ (BOURDIEU 1990:76) nicht mehr für ein außersprachliches Subjekt bürgen kann und dem „Ich“ mit dem „Ende jeglicher totalisierenden Synthesen“ (GUMBRECHT 2007:138) die Grundlage entzogen wird. Doch diese Konstellation eröffnet der Selbstlebensbeschreibung auch neue Perspektiven. In der aktuellen Diskussion wird die Fiktion als der Ausgangspunkt eines Lebens gesehen, das nicht in der Schrift *beschrieben*, sondern *erschrieben* wird (vgl. WAGNER-EGELHAAF 2006:357-358). Unter dem Stichwort der Autofiktion wird die Grenze zwischen fiktionaler und autobiographischer Darstellung für irrelevant erklärt, womit die Lizenz zur vollständigen Fiktionalisierung des eigenen Lebens ausgestellt werden kann. Insofern bleibt die autobiographische Lesart von Texten zwar nur noch eine Option (vgl. WAGNER-EGELHAAF 2006:368), bildet aber trotzdem eine „Bastion referentiellen Schreibens“ (HOLDENRIED 2017:57). Das hier in der Überschrift aufgenommene Zitat aus STEN NADOLNYS Roman *Selim oder Die Gabe der Rede* zeigt, dass nicht nur die Autobiographie an die post-postmoderne Möglichkeit der Selbstlebensbeschreibung ‚glaubt‘. Im Zentrum von NADOLNYS Romanen steht stets ein starkes Individuum (vgl. BOHNENKAMP 1996:36). So schreibt etwa Petra Günther: „Nadolnys Erzählweise hat nicht teil an der postmodernen Dissoziierung des Ich“ (GÜNTHER 1993:44). NADOLNY praktiziert ein „Erzählen gegen den Tod des Individuums“ (BOHNENKAMP 1996:37). Dieses Individuum kommt im Roman *Selim* sogar zu seinem Recht, eine Selbstlebensbeschreibung zu liefern.

Der Protagonist des Romans, Alexander, begegnet den Leser\*innen auf mehreren Erzählebenen und erzählt seine Geschichte in der Form eines ‚Romans‘<sup>1</sup> und graphisch abgesetzten Tagebuchpassagen. Der erzählte Zeitraum erstreckt sich vom Jahr 1965 bis zum Jahr 1989 und streift dabei wichtige Ereignisse der

---

<sup>1</sup> Im Folgenden bezeichnet ‚Roman‘ in einfachen Anführungszeichen Alexanders Roman innerhalb von NADOLNYS Text.

deutschen Geschichte wie die einsetzende Arbeitsmigration, die Studentenbewegung und den deutschen Herbst. Der ‚Roman‘ im Roman behandelt dabei auch die Lebensgeschichten mehrerer Weggefährten Alexanders, darunter die des jungen türkischen Arbeitsmigranten Selim. Alexanders Entwicklung vom Wehrdienstleistenden, Studierenden und Rhetoriklehrenden zum Millionär wird verknüpft mit Selims Werdegang. Selim, der die titelgebende „Gabe der Rede“ besitzt und Alexander als begnadeter Geschichtenerzähler erscheint, verstirbt im Romanverlauf. Alexander entwickelt sich selbst zum Erzähler und nimmt damit das ‚Erbe‘ Selims an.

Der Roman konstruiert durch seine Gegenüberstellung von ‚Roman‘ und Tagebuch innerhalb der Fiktion eine fiktionale Ebene und eine Ebene, die den Status einer ‚Realität‘ beansprucht. Die Lebensbeschreibung, die Alexander mittels des ‚Romans‘ entwirft, steht demnach im gleichen theoretischen Problemkontext wie die Autofiktion, auch wenn keine Referenzbeziehung zu einer außertextuellen Ebene besteht. Weiterhin problematisiert der Roman innerhalb der Textwelt eindeutige Referenzbeziehungen zwischen den Ebenen Tagebuch und ‚Roman‘. Bereits im Prolog fragt Alexander: „Wer war dieser Selim, wer ist er, vor allem: wo?“ (NADOLNY 2005:9). Anders könnte gefragt werden: Ist Selim überhaupt eine eigenständige Figur oder nicht vielmehr ein Alter Ego des Autors Alexander? Und ließe sich eine solche Konstellation nicht als produktive Antwort auf die Frage, wie nach der Krise der Autobiographie noch Selbstlebensbeschreibungen verfasst werden können, verstehen? Die vorliegende Studie will *Selim* unter diesen Gesichtspunkten lesen. NADOLNYS Roman, so die hier vertretene These, schreibt sich in den Autobiographie-Diskurs ein und macht ein Angebot, wie ausgehend von der Fiktion unter Ausklammerung eines außertextuellen *bios* eine Selbstlebensbeschreibung in Zeiten postmoderner Subjektkrisen aussehen könnte.

Die Arbeit argumentiert zunächst dafür, einen ‚rein‘ fiktionalen Text wie *Selim* als theoretischen Beitrag in den autobiographischen Diskurs zu integrieren. Im Anschluss daran wird gezeigt, *wie* sich *Selim* an den autobiographischen Diskurs anschließen lässt. In einem nächsten Schritt erörtere ich, inwiefern Selim als Manifestation des Selbst-Fremden Alexanders betrachtet werden kann. Wenn anstelle des Ichs ein Anderer für die Selbstkonstruktion einsteht, dann wird die *Autofiktion* um einen entscheidenden Aspekt ergänzt, wenn nicht gar überschritten. Diese Leistung des Romans wird im Fazit eingehender beleuchtet.

## 2. Autofiktion

Die theoretische Diskussion um die Autobiographie ist vor allem durch Philippe Lejeunes Konzept des autobiographischen Paktes geprägt. Ausgehend von der Annahme, dass der Eigenname die einzige Markierung im Text sei, die auf eine tatsächliche Person verweise und so die Textäußerung an ein außersprachliches Subjekt binde (vgl. LEJEUNE 1994:23), definiert Lejeune die Namensidentität von Autor, Erzähler und Protagonist als notwendiges Kriterium jeder Autobiographie (vgl. LEJEUNE 1994:27). Der autobiographische Pakt verbürgt diese Identität: „Der autobiographische Pakt ist die Behauptung dieser Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist“ (LEJEUNE 1994:27). Als Gegenstück zum autobiographischen Pakt bestimmt Lejeune den Romanpakt. Dieser werde immer dann geschlossen, wenn paratextuelle Elemente die Fiktionalität des Textes bestätigten und keine Namensidentität zwischen Autor, Erzähler und Figur bestehe (vgl. LEJEUNE 1994:29). Diesen beiden Pakten stellt Lejeune den Referenzpakt zur Seite, der eine Beziehung zwischen Text und Realität garantiere (vgl. LEJEUNE 1994:40).

Parallel zu Lejeunes folgenreichem Einwurf in die Theoriedebatte verändern sich seit den 1960er Jahren sowohl die autobiographische Produktion als auch ihre wissenschaftliche Rezeption entscheidend. Die hermeneutische Gleichsetzung von Lebens- und Sinnzusammenhang wird aufgehoben und der Zweifel an der Verfügbarkeit eines Erzählobjekts, des autobiographischen Ichs, macht den behaupteten Zusammenhang von Leben und Text zu einer Referenzillusion (vgl. HOLDENRIED 2000:45). Die Abwendung von einer hermeneutischen Konzeption der Autobiographie verändert den Impetus der Gattung: „Autobiographie ist in dieser Sicht keine definierte Gattung der Lebensdarstellung mehr, sondern ein Problem der Schrift (,graphie‘), deren Selbstrückbezüglichkeit (,auto‘) ein Eigenleben (,bios‘) hervorbringt“ (WAGNER-EGELHAAF 2005:80). Diese Fiktionalisierung gewährleistet die vornehmliche Gattungsfunktion, die Konstruktion von Subjektivität (vgl. HOLDENRIED 2017:58). Über die Fiktion soll nicht mehr ein einheitliches Subjekt zur Synthese gebracht, sondern die ‚Wirklichkeit‘ eines seit der Postmoderne fragmentierten Ichs konstituiert werden (vgl. WAGNER-EGELHAAF 2010:197).

Als Stichwort hat sich dazu der im Jahr 1977 von Serge Doubrovsky geprägte Begriff der Autofiktion etabliert, dessen Konzeptualisierung im Folgenden aus der Perspektive der deutschen Theoriebildung skizziert wird.<sup>2</sup> In einer weiten

---

<sup>2</sup> Für eine Perspektive auf die französische Theoriebildung siehe BENNE 2007.

Definition wird davon ausgegangen, dass eine Autofiktion immer dann vorliegt, wenn zwischen dem Autor und einer Figur Namensidentität besteht, aber durch paratextuelle Faktoren ein Romanpakt angeboten wird (vgl. ZIPFEL 2009:302). Die autobiographische Lesart wird im autofiktionalen Verständnis zu einer möglichen, aber nicht zwingenden Option, da die Alternative von Wirklichkeit oder Fiktion im Gegensatz zur Möglichkeit einer produktiven Selbsterzeugung mittels der Sprache keine entscheidende Rolle spielt (vgl. WAGNER-EGELHAAF 2006:361). Im engeren Sinn bezeichnet Autofiktion die Verschränkung von Fiktion und Wirklichkeit (vgl. WAGNER-EGELHAAF 2016:19), eine Verbindung, die sowohl in der klassischen Autobiographie als auch im autobiographischen Roman auffindbar ist (vgl. WAGNER-EGELHAAF 2016:21). Diese Überschneidungen in den Begriffen führen dazu, dass Autofiktion mitunter nicht als eigenständiger Begriff verwendet wird und unter die Kategorie des autobiographischen Romans subsumiert wird (vgl. HOLDENRIED 2017:57). Die Eigenständigkeit der Begriffsbildung erklärt Martina Wagner-Egelhaaf wie folgt: „[D]er Begriff ist aber genau dann und deshalb brauchbar, wenn es um die Beschreibung von Projekten geht, die ihre Ästhetik auf das gezielt eingesetzte Wissen von der Fiktionalität des Faktischen und der Wirklichkeitsmacht der Fiktion abstellen“ (WAGNER-EGELHAAF 2016:21).

Eine Typologie autofiktionalen Erzählens entwickelt Frank Zipfel (vgl. ZIPFEL 2009). Der erste Typ autofiktionalen Schreibens zeichne sich dadurch aus, dass eine ‚eigentliche‘ Autobiographie mit dem Romanpakt versehen werde. Unter dem Eindruck einer nicht mehr konkreten Referenz werde der Referenzpakt nur noch unter Vorbehalt akzeptiert (vgl. ZIPFEL 2009:301). Der zweite Typ sei als eine besondere Art des fiktionalen Erzählens zu klassifizieren. Unter Rückgriff auf Gérard Genette wird die Autofiktion in den Bereich der Fiktion eingeordnet und aus dem Bereich autobiographischen Schrifttums ausgenommen (vgl. ZIPFEL 2009:302). In einem dritten Typ versteht Zipfel als Autofiktion die Kombination von autobiographischem Pakt und Romanpakt. Der Text sei in diesem Fall weder eindeutig als autobiographisch noch als fiktional zu bestimmen, sodass die Rezeptionshaltung zwischen den Pakten oszilliere (vgl. ZIPFEL 2009:305).

Alle möglichen Formen autofiktionalen Schreibens lassen sich im Kern auf eine Kritik an traditionellen autobiographischen Konzepten zurückführen und schließen demnach an die antihermeneutische Wende in der Autobiographik an. Im Sinne der postmodernen Kritik wird die autobiographische Praxis unter dem Vorzeichen der Autofiktion ‚neu‘ gedacht und als Konstruktionsprozess des Selbst aufgefasst (vgl. ZIPFEL 2009:307-308). Trotz der starken Präsenz des Begriffs der Fiktion im Diskurs um die Selbstlebensbeschreibung wird die

theoretische Debatte immer noch vom Versuch getragen, Leben und Schrift zu verbinden. Wie der gesamte autobiographische Diskurs weist auch die Autofiktionsdebatte die Tendenz auf, trotz der Referenzproblematik die Autobiographik an ein außersprachliches Subjekt rückzubinden. Die Möglichkeit, eine Selbstlebensbeschreibung ohne ein tatsächliches Leben zu denken, scheint aus der Debatte ausgeschlossen zu sein. So zeigt Zifels zweiter Typ der Autofiktion, dass ein einmal in den Bereich der Fiktion eingeordneter Text aus dem engen Bereich der Autobiographik ausgeschlossen wird und somit auch einen Status verliert, der autorisierte Aussagen in Bezug auf dieses Diskursfeld machen kann. Autofiktion heißt nach Wagner-Egelhaaf zwar, „sich nicht mehr an der Grenze abarbeiten zu müssen, die vermeintlich zwischen fiktionaler und autobiographischer Darstellung besteht“ (WAGNER-EGELHAAF 2006:368), aber die daraus gezogene Konsequenz, nach der ein *bios* durch *graphie* hervorgebracht werden könne (vgl. WAGNER-EGELHAAF 2006:368), zeigt, dass die Diskussion nach wie vor an dieser Grenze angesiedelt ist. Wenn wir der „Wirklichkeitsmacht der Fiktion“ (WAGNER-EGELHAAF 2016:21) zu vollem Recht verhelfen wollen, darf die außertextuelle Referenz nicht mehr das Einschlusskriterium für Diskursrelevanz darstellen. Darum hier mein Plädoyer dafür, Romanprojekte auf ihr kritisches Interventionspotential hin zu befragen. Es geht mir im Folgenden also nicht darum, *Selim* als Autofiktion zu lesen, die einen außertextuellen *bios* hervorbringt. Stattdessen will ich herausstellen, welche an die Debatte der Selbstlebensbeschreibung adressierten Vorschläge sich über die Lektüre dieses Texts generieren lassen.

### 3. *Selim* als Autofiktion

Die ergiebigste Quelle einer Reihe von kritischen Aussagen zum autobiographischen Diskurs findet sich im zwölften Kapitel des Romans, das überwiegend aus „Tonbandnotizen“ besteht, die sich mit dem Zusammenhang von Erzählen und Ökonomie befassen. Hierbei entsteht eine Poetologie, die zunächst das Gewichtungsverhältnis von Leben und Geschichte umkehrt: „*Wer entschieden hat, welche Geschichte er mit seinem Leben erzählen will, lebt möglicherweise folgerichtiger, aber wenn er sich irrt, tut er auch das gründlicher [...]*“ (NADOLNY 2005:407-408). Das Leben wird hier nicht nur als etwas begriffen, das in einer Geschichte dargestellt werden kann. Darüber hinaus wird das Leben zum Rohmaterial einer narrativen Form, die mit eigenem Recht Bestand hat. Somit verknüpft sich diese Aussage mit der autofiktionalen Theorie insofern, als auch diese betont, wie durchlässig die Grenzen zwischen Erzählen und Leben letzt-

lich sind. Im Anschluss an diese Erkenntnis problematisiert die Autofiktion das Verständnis von ‚Wahrheit‘ und stellt heraus, wie die Fiktion ‚Wirklichkeit‘ hervorbringen kann.

*Selim* thematisiert dieses Problem der Wahrheit im Kontext eines postmodernen Zweifels an den teleologischen ‚Meistererzählungen‘ und knüpft an die Kritik der am hermeneutischen Modell geschulten autobiographischen Form an:

Wer der Wahrheit sklavisch dient, liebt sie nicht. Selim weiß, daß sie ungern persönlich in Erscheinung tritt, sondern es vorzieht, sich von Abertausenden von Geschichten annäherungsweise nachbilden zu lassen. (NADOLNY 2005:418)

Die „Abertausenden von Geschichten“ ersetzen die eine Erzählung und die ‚Wahrheit‘ wird zu einem nicht fixierbaren Kern, der sich lediglich einkreisen lässt. Trotz der Kritik an der einen, zusammenhängenden Form erscheint hier ein hermeneutisches Erkenntnismodell weiterhin intakt, das ebenfalls nicht davon ausgeht, dass ein abschließendes Erkennen möglich sei. Die ‚uneigentliche‘ Erscheinung der Wahrheit in „Abertausenden von Geschichten“ kann sogar an ein hermeneutisches Autobiographiekonzept angebunden werden. Goethe postuliert in *Dichtung und Wahrheit*, dass gerade die Dichtung die Wahrheit hervorbringe (vgl. WAGNER-EGELHAAF 2006:354). So besehen ‚versteckt‘ sich hinter den „Abertausenden von Geschichten“ die goethesche Dichtung als Mittlerin der Wahrheit. Goethes Konzept wird von Martina Wagner-Egelhaaf als autofiktionales Schreiben gedeutet (vgl. WAGNER-EGELHAAF 2017:15). Der hier hergestellte Bezug auf Goethe kann einerseits als Anschluss an die Autofiktion, andererseits aber auch als Aktualisierung eines hermeneutischen Modells verstanden werden.

Durch das Erzählen wird nur das Individuum sicher. Diese Quintessenz beschließt die poetologischen Ausführungen Alexanders: „Das Erzählen trägt uns wie die See den Seemann: nichts wird durch sie sicherer, nur er selbst“ (NADOLNY 2005:419). ‚Sicher‘ wird das Individuum dadurch, dass es sich in der Schrift nicht nur produziert, sondern auch fixiert. Es steht im Medium der Schrift sicher gegen die Umwelt, die im Bild der „See“ als unbeständig erscheint. Der Text wird zu einem Refugium für das Individuum: „in der Schwundstufe einer erzählerischen Geste“ (WAGNER-EGELHAAF 2006:366) wird das Subjekt im Text neu eingesetzt. Das Erzählen garantiert in *Selim* wie in der autofiktionalen Theorie das Fortbestehen der Subjektivität.

Der Status des Subjekts, das Verständnis von Wahrheit und nicht zuletzt das Verhältnis von ‚Wirklichkeit‘ und ‚Fiktion‘ werden in der textinternen Poetologie reflektiert. Alle Reflexionen bieten Anschlüsse an die Theoriebildung im Feld der Autobiographieforschung und zeigen in der Verbindung mit der

Struktur des Textes, wie stark der Roman in dessen Diskurse ‚verstrickt‘ werden kann. Der Roman bietet aber nicht nur auf der Ebene der *histoire* Anknüpfungspunkte an die Autofiktion. Es ist insbesondere der *discours*, der eine neuartige Figuration dieses Phänomens hervorbringt.

Im Roman gibt es zwei Erzählebenen, die zunächst asynchron ablaufen, jedoch im weiteren Verlauf ineinander fallen. Die erste Erzählebene lässt sich als konventionelle auktoriale Erzählung charakterisieren, die in einer „alternierenden Parallelmontage“ (BUNZEL 1996:148) das zeitgleich ablaufende Geschehen um die verschiedenen Figuren an ihren jeweiligen Handlungsorten beschreibt (vgl. BUNZEL 1996:148-149). Graphisch durch kursive Schrift abgesetzt, besteht die zweite Erzählebene aus den Tagebuchaufzeichnungen Alexanders (vgl. BUNZEL 1996:149). Wolfgang Bunzel beschreibt die dadurch entstehende Konfiguration des Textes wie folgt: „Alexander und Selim sind daher nicht einfach erfundene Figuren, sondern sie beanspruchen – innerhalb der Fiktion von NADOLNYS Roman – Dignität als reale Personen“ (BUNZEL 1996:149).

Anders gesagt werden der autobiographische Pakt und der Referenzpakt ins Innere des literarischen Textes verschoben, wodurch der ‚reale‘ Autor der außertextuellen Ebene aus dem Blickpunkt des Interesses gerät. Als Autor des Tagebuchs verbürgt Alexander mit seinem Namen die ‚Referenz‘ der extradiegetischen Ebene (Tagebuch) auf die intradiegetische Ebene (‚Roman‘) und damit die Kongruenz der Ebenen und Figuren. Somit entsteht eine autobiographische Situation, in der die „Dignität als reale Personen“ erst entstehen kann. Der Name des Autors (Alexander) entspricht dem Namen einer Figur (Alexander) bei gleichzeitigem Angebot eines Romanpakts. Über die Verschränkung der zwei Textebenen erhält der Text gemäß Zipfels zweiter Definition demnach eine autofiktionale Struktur.

Im 117. Unterkapitel wird eine weitere typographisch abgehobene Textform eingeführt (vgl. NADOLNY 2005:283). Bunzel sieht in diesen formal eigenständigen Absätzen eine dritte Erzählebene und ein Bindeglied zwischen Tagebuch und ‚Roman‘ (vgl. BUNZEL 1996:153). Das Tempus der Absätze ebenso wie die Datumsangaben schlugen eine formale Brücke zum Tagebuch, während die Erzählform und die Schriftart eine Anbindung an den Roman ermöglichten (vgl. BUNZEL 1996:153). In ihrer Abfolge führten die drei Textarten die Transposition vom Dokument zum Kunstgebilde vor (vgl. BUNZEL 1996:154). Ähnlich wandelt sich die Autobiographie, zugespitzt formuliert, vom Ego-Dokument, das unter historiographischen Gesichtspunkten gelesen wird, zur Autofiktion, in welcher der fiktionale Charakter funktionales Gewicht erhält. Die formale Gestaltung des Romans spiegelt diese Entwicklung und vollzieht sie als Text-

transformation nach. Ferner zeigen die Übergänge die Vermischung von ‚Fakt‘ und ‚Fiktion‘ innerhalb der Textebenen, wodurch die Struktur des Romans auch hier Parallelen zur autofiktionalen Theoriebildung aufweist.

Die Vermischung von ‚Fakt‘ und ‚Fiktion‘ innerhalb des literarischen Textes lässt sich weiterhin an der Verschränkung der Textebenen über die Einbindung von ‚Versatzstücken‘ nachzeichnen. So finden sich einerseits ‚Realien‘ aus der extradiegetischen Ebene im ‚Roman‘. Beispielhaft ist der Entwurf für Alexanders Redekurse, der in den ‚Roman‘ aufgenommen wird (vgl. NADOLNY 2005:334-336). Auf der anderen Textebene finden sich Abschnitte aus dem ‚Roman‘, die „*an entsprechender Stelle*“ (NADOLNY 2005:261) eingefügt werden sollen. Die Beziehung zwischen ‚Roman‘- und Tagebuchtext wird hier besonders enggeführt, da die Versatzstücke für den ‚Roman‘ informell durch das Tagebuch kommentiert werden. Exemplarisch steht hierfür Alexanders im Jahr 1968 gehaltene Rede.

Die Passage ist zunächst intern auf Alexander fokalisiert, eine Perspektivierung, die die Rede als großen Misserfolg erscheinen lässt. Durch die Auflösung der aktorialen Mitsicht wird diese Darstellung relativiert: „Sein Auftritt war so schnell wieder vergessen wie fast alles jetzt“ (NADOLNY 2005:264-265). Alexanders Tagebuch kommentiert daraufhin: „*Zu überlegen ist, ob ich erwähne, wie viele sich später doch noch daran erinnerten*“ (NADOLNY 2005:265). Der vermeintliche ‚Fakt‘, der durch die aufgebrochene Perspektive am Ende des ‚Roman‘-Ausschnitts zunächst ‚objektiv‘ wirkt, wird durch die extradiegetische Textebene relativiert, indem der Erzählerrede widersprochen und eine Einschätzung einer außenstehenden Person integriert wird: „*Ein meisterhafter Abgang!*“ (NADOLNY 2005:265). Im Wechselspiel der Ebenen wird hier also der relative Status von ‚Fakten‘ vorgeführt und der autofiktionale Charakter des ‚Romans‘ hervorgehoben. Das Spiel mit den Perspektiven zeigt dabei die möglichen Akzentuierungen des biographischen Ereignisses auf, ohne die dabei entstehenden Mehrdeutigkeiten kohärent aufzulösen.

Die Verschränkung der beiden primären Textebenen, die Einführung einer dritten Erzählebene, die eingefügte Binnenerzählung um die türkische Migrantin Ayşe (NADOLNY 2005:369) und das ‚phantastische‘ Kapitel „Selim siegt“ (NADOLNY 2005:476) machen die Fragmentierung des ‚Romans‘ im Roman offensichtlich. Bunzel zeigt, dass das Erzählgeschehen in Bruchstücke zerfällt, sobald zwischen den beiden Fiktionsebenen keine zeitliche Distanz mehr besteht. Er argumentiert, dass mit der chronologischen Konvergenz der Fiktionsebenen der für den Schreibprozess notwendige Überblick verloren gegangen sei und der bisher kontinuierliche Romanfortgang dadurch gestört werde (vgl. BUNZEL 1996:153-154). Anders gesagt verschwindet mit dem zeitlichen Zusammenfall

der Erzählebenen die Distanz zwischen erzählendem und erzähltem Ich. Das Kapitel „In der Türkei“ (NADOLNY 2005:428) macht deutlich, welche Auswirkungen diese Konvergenz auf das Verhältnis der Erzählebenen hat. Zunächst gibt die Tagebuchnotiz vom 11. August 1988 darüber Auskunft, dass die Reise in die Türkei von Beginn an als Projekt geplant ist, das Leben und Schreiben als parallel ablaufende Prozesse versteht: „*In der Türkei werde ich zweierlei zur gleichen Zeit tun: erstens reisen und Selim finden, zweitens ebendies beschreiben [...]*“ (NADOLNY 2005:429). Wenn auch Leben und Schreiben synchron ablaufen, erscheint hier noch ein mimetisches Verhältnis von Schrift und Leben: das Beschreiben wird als sekundärer Prozess begriffen, der die Ereignisse der Reise abbildet. Dieses Verhältnis verändert sich, als Alexander vom Tod Selims erfährt und das ursprüngliche Projekt gescheitert ist: „*Ich schreibe das um! Schreibend werde ich ihn finden, und dafür werde ich reisen [...]*“ (NADOLNY 2005:433). Die Erzählung wird hier zur Autofiktion, denn die Geschichte soll das Leben hervorbringen, nicht etwa abbilden. Die intradiegetische Ebene wird insofern ‚ermächtigt‘, als sie nicht mehr als mimetisches Abbild der extradiegetischen Ebene präsentiert wird. Sie soll nach dem Willen des Autors Alexander nun die Realität *sein*, das erzählte Ich wird im Sinne einer Autofiktion ‚lebendig‘. Dementsprechend wird das Verhältnis der Erzählebenen radikal in Frage gestellt. Plötzlich ist es nicht mehr die extradiegetische Ebene des Tagebuchs, die den ‚Roman‘ hervorbringt, sondern der Roman produziert das Tagebuch und seinen autodiegetischen Erzähler Alexander: „Alexander saß auf der Terrasse unter dem Blätterdach und schrieb Tagebuch“ (NADOLNY 2005:455). Direkt anschließend folgt die Tagebuchnotiz vom 27. August 1988, hier auszugsweise zitiert:

*Alexanders verdammtes Fieber lasse ich ab sofort nicht mehr in den Roman! [...] Womöglich passiert ihm etwas, und ich überlebe ihn um Jahre. Aufhören mit dem Tagebuchschreiben, das kostet nur Energie! Weiter mit dem Roman, mag er noch so auf der Stelle treten [...].* (NADOLNY 2005:455)

Das Eigenleben, das die ‚Roman‘-Figur zu führen scheint, wird in der Dissoziation von Personalpronomen und Eigennamen deutlich. Das Ich des Tagebuchs und Alexander, die im Romanverlauf bisher aufeinander referiert haben, fallen auseinander. Die sich *erschreibende* Person erhält dabei sogar den Vorzug vor der vermeintlich ‚realen‘ Person: das Tagebuch, das dieser ‚realen‘ Person eine Gestalt gibt, soll zugunsten des ‚Romans‘ nicht mehr weitergeführt werden. Das Ich, bisher definiert vom Tagebuch, wird zunehmend vom ‚Roman‘ beherrscht. „*Ich soll also über diesem Roman sterben?*“ (NADOLNY 2005:456). Diese in Alexanders Tagebuch gestellte Frage kann auch losgelöst von der immer wieder beschworenen Gefahr durch ein schweres Fieber gelesen und auf die ‚Bedrohung‘ des Ich durch die Autofiktion bezogen werden. Die Autonomie des

„Romans“ reflektiert das Tagebuch indes weitaus früher: „*Während ich mir Gedanken mache und Distanz zu gewinnen suche, schreibt er sich selbst weiter, auto-biographisch, Nacht für Nacht. Er braucht mich nur aus zwei Gründen: Ich bin eine seiner Figuren, und – ich kann Maschine schreiben*“ (NADOLNY 2005:162). Das Eigenleben des „Romans“ und die „autobiographische Kraft“ werden demnach früh realisiert. Diese Kraft erhält im Kapitel „In der Türkei“ darüber eine neue Dimension, dass sie selbst Materialität beansprucht und zur Autofiktion wird. Die Urheber-Verhältnisse zwischen erzähltem und erzählendem Ich werden an der Grenze zwischen ‚Fakt‘ und ‚Fiktion‘ unklar. In diesem Sinne gibt es keine ‚faktische‘ Ebene mehr und Alexander wird im Wechselspiel von Tagebuch und ‚Roman‘ autofiktional *erschrieben*.

#### 4. Dezentrierte Selbstlebensbeschreibung

„*Ich fange an zu begreifen, was dich mit Selim verbindet. [...] Es handelt sich bei Alexander und Selim um ein und dieselbe Person! Alexander, das bist du als Unfertiger, Suchender, und Selim, das bist du als gestandener Mann*“ (NADOLNY 2005:321). Diese Interpretation des mit Alexander befreundeten Regisseurs Olaf begründet die Möglichkeit einer doppelten Referenz des Tagebuch-Ichs. Der autodiegetische Erzähler weist diese Interpretation entschieden zurück: „*Ich antworte, Interpretationen wie diese seien so scharfsinnig, daß jede Geschichte sich vor ihnen in acht nehmen müsse*“ (NADOLNY 2005:321). Der Ich-Erzähler restituiert die Eindeutigkeit der Referenz und unterstreicht die Abwegigkeit von Olafs Interpretation noch mit einem Verweis darauf, dieser „*dürfte nicht allzu genau gelesen haben*“ (NADOLNY 2005:321). Für die klassische Theorie der Autobiographie ist Olafs Interpretation problematisch, weil das Kriterium der Namensidentität verletzt wird. Für Lejeune kann keine Autobiographie vorliegen, wenn der Autor sich als Figur mit anderem Namen beschreibt:

Wenn eine Person, die ihr Leben schildert, einen fiktiven (also von dem des Autors verschiedenen) Namen erhält, so kommt es vor, daß der Leser Grund zur Vermutung hat, daß die von der Figur erlebte Geschichte genau die des Autors ist [...]. Hätte man auch die besten Gründe der Welt zur Vermutung, daß die Geschichte genau dieselbe ist, so ist der dergestalt hervorgebrachte Text dennoch keine Autobiographie [...]. (LEJEUNE 1994:26)

Olafs Interpretation beruht nicht auf dem für Lejeune notwendigen Kriterium der Identität, sondern auf der Kategorie der Ähnlichkeit. Damit wäre *Selim* ein autobiographischer Roman, in dem die Leser\*innen „aufgrund von Ähnlich-

keiten [...] Grund zur Annahme ha[ben], daß eine Identität zwischen Autor und *Protagonist* besteht, während der Autor jedoch beschlossen hat, diese Identität zu leugnen oder zumindest nicht zu behaupten“ (LEJEUNE 1994:26). Eine auf der Kategorie der Ähnlichkeit beruhende Identitätsbeziehung zwischen dem Autor Alexander und der Figur Selim ist demnach prinzipiell möglich, schließt den Text jedoch aus dem autobiographischen Diskurs aus.

Zumindest in der deutschen Theoriebildung geht die Autofiktion in diesem Punkt nicht wesentlich über Lejeunes Konzept hinaus. Wie Zipfels Typologie der Autofiktion zeigt, ist auch hier die Namensidentität konstitutionell für die Möglichkeit einer autobiographischen Lesart. Ein hier notwendiger Seitenblick auf die französische Theoriebildung zeigt die Ausnahme von der Regel auf. Jacques Lecarme schreibt mit Bezug auf den Autor: „[O]n peut proposer au lecteur de décoder le nom du narrateur pour y lire celui de l’auteur“ (LECARME 1993:236). Sebastian Brass nimmt diese Überlegungen zum Ausgangspunkt dafür, die durch ein Allonym aufgerufenen Spannungen zwischen Identität und Differenz als Inkubator des wesentlichen Moments autofiktionaler Darstellung zu verstehen, die er als das „Nach-außen-Setzen des ‚Je est un autre‘“ bestimmt (BRASS 2021:74). Das von Olaf beschriebene Phänomen der doppelten Referenz kann demnach nur dann als autobiographietheoretisch relevant diskutiert werden, wenn man wie Brass vom Paktmodell abrückt. Olafs Interpretation bietet einen Ansatzpunkt, um ein Konzept einer Selbstlebensbeschreibung abzuleiten, welches das Selbst auch vom Fremden aus *erschreibt* und damit der Dissoziation des Ichs in der Postmoderne gerecht wird. Diese Doppelzentrierung auf zwei Fokusse, oder Dezentrierung des Selbst in der Selbstlebensbeschreibung, lässt sich paradigmatisch in *Selim* aufzeigen.

Bereits in einer der ersten Tagebuchnotizen stehen folgende Sätze: „*Selim ist eine Geschichte, die ich erzählen will. Selim ist einer, dem ich verpflichtet bin*“ (NADOLNY 2005:47). Die Konstruktion fällt sowohl syntaktisch als auch durch ihre symmetrische graphische Anordnung im Roman als Parallelismus auf. Dadurch wird sprachlich und graphisch eine Gleichzeitigkeit von zwei Selims nahegelegt. Zum einen ist dieser Selim eine Geschichte, die das Ich des Tagebuchs erzählen will. Diese Geschichte hängt existentiell vom Erzähler ab, ist also referentiell auf ihn bezogen. Selim ist hier die Geschichte Alexanders. Gleichzeitig ist Selim aber als eigenständige Person auf der Tagebuchebene anwesend. Diesem Selim ist das Ich im Sinne einer biographischen Redlichkeit verpflichtet. Selim könnte im Roman folglich auch als Referenz auf den durch die Tagebuchebene verbürgten ‚realen‘ Selim gelesen werden, wenn man in einem strikten Verständnis des Referenzpakts argumentiert. Die doppelte Les-

barkeit von Selim als Geschichte und ‚reale‘ Person eröffnet aber die grundsätzliche Möglichkeit, Selim als Alter Ego Alexanders zu verstehen.

Die Tagebuchstelle findet ein Echo im ‚Roman‘, das den Zwischenstatus von Selim als Person und Geschichte spiegelt: „Immer wenn er so über seinen halb gesehenen, halb ersponnenen „Winnetou der Rede“ gesprochen hatte, dachte Alexander über das Gesagte weiter nach und kam auf wieder Neues“ (NADOLNY 2005:342). Alexander definiert sich zum Zeitpunkt dieser Aussage über die Rhetorik, deren Verständnis er an Selim entwickelt. Seine eigene Identitätsentwicklung geht von dem „halb gesehenen“ Selim der Tagebuchebene aus. Ausformuliert und mit produktiver Kraft ausgestattet wird sie aber erst am „Winnetou der Rede“. Der intertextuelle Verweis macht deutlich, dass hier eine Diegesis das ‚Eigentliche‘ der Welt hervorbringt, so wie in den Romanen von Karl May ein Bild vom Fremden gezeichnet wird, das als ‚Realität‘ die Vorstellungswelt vieler Leser\*innen geprägt hat. Selim wird als „Winnetou der Rede“ ein Produkt von Alexanders Imagination, das letztlich referentielle Kraft gewinnt, indem es eine Wunschidentität materialisiert.

In diesem Sinn macht der Alexander der Tagebuchebene einen Unterschied von Hören und Schreiben aus, wenn er Selim im Gefängnis besucht: „*Endlich kann ich seine Geschichte weiterhören – und weiterschreiben*“ (NADOLNY 2005:240). Der Gedankenstrich verdeutlicht die Kluft zwischen der angehörten Geschichte des ‚realen‘ Selim und dem Schreiben, das den Selim des ‚Romans‘ in letzter Instanz auf Alexanders Tagebuch-Ich verpflichtet.

Alexanders Tagebuch-Ich reflektiert selbst, dass es keine biographisch getreue Erzählung über Selim abliefern: „*Selim erzählt mir weiterhin sein Leben, obwohl er sich, so vermute ich, im Roman nicht wiederfindet*“ (NADOLNY 2005:253). Es ist Selim unmöglich, sich im Roman wiederzufinden, weil es keine Referenzbeziehung zwischen ihm und dem Selim des ‚Romans‘ zu geben scheint. Die enge Verbindung zur eigenen Person indiziert dahingegen ein Possessivpronomen: „*Ich hätte mir denken können, daß ihn die Begegnung mit ‚meinem‘ Selim befremdet*“ (NADOLNY 2005:252). „*Mein[] Selim*“ ist eine Formulierung, die die Relation als Besitzverhältnis ausdrückt. Eine Binsenweisheit der Biographik, der Biograph verrate in seiner Erzählung mehr über sich selbst als über den Gegenstand, wird hier letztlich in ein Extrem ausgeweitet: der Biograph Alexander *erschreibt sich selbst* über den Fremden.

So ist auch Selims Rede letztlich kein biographisches Datum, sondern verweist auf die *selbst*-bildende Funktion, die sie für Alexander erfüllt. Ein Vergleich zweier Stellen unterstreicht diese Beobachtung. Die Figur Alexander beschreibt

in beiden Passagen, wie die Figur Selim auf Türkisch, und somit für ihn unverständlich, erzählt:

Einer von den Glatzgesichtigen beantwortete Fragen und erzählte etwas. Er gab sich dabei offenbar wenig Mühe, brummte mit gerunzelter Stirn, räusperte sich, unterbrach, um eine Zigarette anzuzünden – er wirkte fast unkonzentriert. [...] Vielleicht erzählte er Märchen, so waren ja die Orientalen. (NADOLNY 2005:48)

Damit nahm er aber gleich selbst das Wort, sprach schnell und sehr artikuliert, wurde dabei lauter, brüllte geradezu, stand auf. [...] Er beendete seine Rede mit einem wirksamen Wort und ließ eine Pause, damit Mesut antworten konnte. Der tat es nicht. [...] Alexander fragte nicht, warum es gegangen war. Er hatte für diese Szene bereits seine eigene Lesart und wollte sie beibehalten: Danton und Robespierre, um 1791. (NADOLNY 2005:219)

Diese Textstellen weisen eine vergleichbare Erzählsituation auf: Ein intern auf Alexander fokalisierter Erzähler liefert eine deskriptive Schilderung der Rede-weise und schließt mit einer Wertung der „Szene[n]“. Durch die Detailschärfe wirkt jede Passage trotz des Präteritums zeitlich unmittelbar und der Redner gewinnt durch den Erzähler Gestalt. Diese Gestalt hängt maßgeblich von der Wahrnehmung der Figur ab, an der sich der Erzähler orientiert. Obwohl in beiden Fällen Selims Art des Redens beschrieben wird, unterscheiden sich die jeweils hervorgebrachten Gestalten deutlich voneinander. In der ersten Passage wirkt die Redeweise „unkonzentriert“ und zeichnet sich nicht durch rhetorische Brillanz aus, wie das Brummen, Räuspern und Abbrechen indizieren. In der zweiten Passage scheint die Redeweise hingegen das Muster für eine überzeugende rhetorische Leistung zu sein. Die Art der Darstellung korrespondiert mit dem kulturellen Deutungsmuster, das der nur in ihrer ‚Materialität‘ wahrgenommenen Rede beigelegt wird, um ein Verstehen zu ermöglichen. Im ersten Fall ist es das Klischee vom orientalischen Märchenerzähler. Durch den veränderten Satzbau, der durch den Einschub des „ja“ eher an mündlicher Kommunikation orientiert ist, erscheint diese Einordnung als hingeworfener Gemeinplatz, der von Desinteresse kündigt. Anders verhält es sich in der späteren Begegnung: Selim wird in einer für Alexander zwingenden „Lesart“ zu Danton. Damit spiegelt sich im Bild des guten Rhetorikers Alexanders Ambition, selbst ein begabter Redner zu werden. Die vermeintliche Deskription erweist sich als Präskription, die Selim als das beschreibt, was Alexander selbst sein will. Das Erzählen bildet eine Gestalt, die jeweils abhängig von den aufgerufenen Topoi und Intentionen Alexanders ist und somit trotz der Namensidentität vom ‚realen‘ Selim abgelöst ist. Die beschriebene Gestalt stellt eine Reflektor-Figur Alexanders dar.

Die ‚Entdeckung‘ der *selbst*-produzierenden Kraft der Inszenierung beschreibt dabei insbesondere das kurze 122. Unterkapitel: „Erfinden statt Wissen hieß die

Devise, sich selbst inszenieren!“ (NADOLNY 2005:311). Diese Spur greift das Tagebuch auf und gibt darüber Einblicke in Alexanders Schreibpraxis:

*Seltsamerweise war mein Vorbild in ‚Selbstdarstellung‘ nur Selim, niemals Mesut. Ich glaubte in Selim das Genie des Erzählens, der Lüge zu entdecken, studierte an ihm, wie man sich ein Gepräge gibt, um anderen die Zeit zu stehlen und dafür von ihnen geliebt zu werden.* (NADOLNY 2005:318-319)

Die „Selbstdarstellung“ als performativer Akt kann auch als performatives Schreiben verstanden werden. Das Leben als Schreibakt ist für Alexander vom ‚Vorbild‘ Selim bestimmt. An ihm studiert jener, „*wie man sich ein Gepräge gibt*“, also eine Form erhält. Selim erscheint hier für Alexander nur insofern von Interesse zu sein, als er sich über ihn performativ materialisieren kann.

In diesem Sinne überschneiden sich die Figuren Alexander und Selim auch immer wieder. Insbesondere die Rechts-Links-Händigkeit ist für diese Überkreuzungen exemplarisch. Während Selim als stolzer Linkshänder eingeführt wird (NADOLNY 2005:89), macht Alexander erst durch Selim die Entdeckung, ein „Rechts-Links-Händer“ zu sein (NADOLNY 2005:217). Ethel Matala de Mazza liest diese „pathognomischen Metaphern“ (MATALA DE MAZZA 1996:174) als Überschrift der jeweiligen Sprechweise der Figuren. Die Linkshändigkeit Selims interpretiert Matala de Mazza als „motorische Chiffre der Mühelosigkeit“ im Umgang mit Sprache (MATALA DE MAZZA 1996:176), während sich Alexanders theoretischer Zugriff darauf in seiner „Rechts-Links-Händigkeit“ spiegele (MATALA DE MAZZA 1996:177). Die jeweils grundsätzlich andere Veranlagung verbinde die Protagonisten zu Parallelfiguren (MATALA DE MAZZA 1996:172). Die Parallelität verdeutlicht die enge Beziehung zwischen den Figuren, kann jedoch auch als Konvergenz interpretiert werden. Alexander ist sich als eigentlicher Linkshänder, der als Kind umerzogen wurde, selbst fremd und erscheint erst im Linkshänder Selim in seiner ‚eigentlichen‘ Gestalt. Als „Rechts-Links-Händer“ umschließt Alexander die räumliche Opposition und löst sie auf. Damit erscheint der Linkshänder Selim als integraler Bestandteil des „Rechts-Links-Händers“ Alexander.

Seinen Figuren kommt der Erzähler des ‚Romans‘, der mit dem autodiegetischen Erzähler des Tagebuchs identifiziert werden kann, auf erstaunlich ähnliche Weise nah; oder bleibt ihnen vice versa auf ähnliche Weise fern: „*Er spricht dann eine Weile über die Merkwürdigkeit, daß ich über mich selbst in der dritten Person schreibe [...]*“ (NADOLNY 2005:473). So gibt das Tagebuch Ömer Bey wieder, einen ehemaligen türkischen Landrat, der Alexanders Manuskript liest. Als mögliche Annäherung an diese Besonderheit bietet sich ein Rekurs auf Lejeune an, der „die Möglichkeit einer autobiographischen Erzählung ,in der

dritten Person““ (LEJEUNE 1994:17) beschreibt: „Es gibt jedoch Autobiographien, in denen ein Teil des Textes den Protagonisten mit der dritten Person bezeichnet, während im restlichen Text Erzähler und Protagonist in der ersten Person verschmelzen [...]“ (LEJEUNE 1994:17). Alexander greift als Erzähler auf sich selbst, aber auch auf andere Figuren in der Form der aktorialen Mitsicht zu. Der autodiegetische Erzähler nutzt den Erzähler des ‚Romans‘, um sich über die dritte Person den verschiedenen Figuren anzunähern und darüber Gestalt zu gewinnen. Das Selbst-Fremde erscheint erzähltheoretisch qua Wechsel der Erzählperspektive.

## 5. Die *Kunst* der Lebensbeschreibung

STEN NADOLNYS Roman partizipiert an der Kunst der Lebensbeschreibung. Der Text ist als *Kunst* Lebensbeschreibung. *Selim* überschreitet dabei die Autofiktion in zwei Aspekten: Erstens stellt er die Frage nach dem Subjekt der Selbstlebensbeschreibung im Inneren des Textes, so dass er den Diskursraum der Autobiographik betritt, ohne dabei von einem *bios* auszugehen. Dabei löst er sich zweitens vom Kriterium der Namensidentität ab, indem er den fiktionalen Raum nutzt, um die Fremdheit im Selbst darzustellen. Das „Nach-außen-Setzen des ‚Je est un autre‘“ erzeugt hier mehr als nur ein „Kippbild“, das einen „zwischen den Aspekten ‚Welt‘ (‚Autorleben‘) und *Fiktion* changierenden Lesemodus an[stößt]“ (BRASS 2021:74). Das Tagebuch avisiert einen performativen Schreibakt, der vom Vorbild Selims ausgeht und Alexander über den ‚Umweg‘ des Fremden eine Form verleiht. Das Fremde ist für Kristeva das eigene Unbewusste und das Erkennen von dessen Fremdheit führt zu dem Verlust einer Identität, die als essentiell gedacht wird: „Aber der Fremde, in sich selbst angesiedelt, hat dennoch kein Selbst“ (KRISTEVA 1990:18). Die ‚Autofiktion‘, die das Selbst aus einer dezentrierten Perspektive erschreibt, ist bedingt durch die Möglichkeit, am Platz des Anderen zu *sein*:

Mit dem anderen, mit dem Fremden leben konfrontiert uns mit der Frage, ob es möglich ist, *ein anderer zu sein*. Es geht nicht einfach – im humanistischen Sinn – um unsere Fähigkeit, den anderen zu akzeptieren, sondern darum, *an seiner Stelle zu sein* und das heißt, sich als anderer zu sich selbst zu denken und zu verhalten. (KRISTEVA 1990:23)

Im Fall von Alexander-Selim materialisiert sich diese Addition von Zentren in der Verdoppelung des erzählten Ichs in Selim und Alexander. Nimmt man den herausgearbeiteten Zusammenfall der hier bislang analytisch getrennten Erzählebenen ernst, so kann eine rekursive Lektüre im eigentlichen Sinne nicht mehr

von einer extra- und intradiegetischen Ebene sprechen. Letztlich produziert der Text eine große Metalepse, wodurch eine Identifizierung von erzählendem und erzähltem Ich verunmöglicht wird. Nicht nur durch die bifokale Spaltung des Erzählobjekts, sondern auch durch die absolute De-Zentrierung der gesamten Erzählanlage wird das Subjekt ‚Alexander‘ demnach verfremdet. Indem Alexander seine Selbst-Fremdheit über Selim *erschreibt*, kann er „sich als anderer zu sich selbst denken“ (KRISTEVA 1990:23). Weil simultan aber unklar bleiben muss, wo in einer solchen zur Metalepse tendierenden Erzählanlage eigentlich noch ein ‚Zentrum‘ besteht, ist ‚Alexander‘ nicht nur am Platz *des* Anderen, sondern immer schon am *anderen* Platz.

## Literatur

- BENNE, CHRISTIAN (2007): *Was ist Autofiktion? Paul Nizons ‚Erinnerte Gegenwart‘*. In: PARRY, CHRISTOPH / PLATEN, EDGAR (eds.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München, 293-304.
- BOHNENKAMP, ANNE (1996): *Von der Freiheit des Erzählens. Zur Poetik Sten Nadolnys*. In: BUNZEL, WOLFGANG (ed.): *Sten Nadolny*. Eggingen, 17-39.
- BOURDIEU, PIERRE (1990): *Die biographische Illusion*. In: *BIOS* 3/1:75-81.
- BRASS, SEBASTIAN (2021): *Nachdenken über Alice B. und Christa W. Autofiktionale Vexierbilder und Pseudonyme bei Gertrude Stein und Christa Wolf*. In: BOY, ALINA / HÖVING, VANESSA / HOLWECK, KATJA (eds.): *Vexierbilder. Inszenierungen von Autor:innen-schaft von 1800 bis zur Gegenwart*. Paderborn, 71-95.
- BUNZEL, WOLFGANG (1996): *Sten Nadolnys Roman »Selim oder Die Gabe der Rede«*. *Aufbau, Struktur, Erzählweise*. In: DERS. (ed.): *Sten Nadolny*. Eggingen, 147-169.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH (2007): *Postmoderne*. In: MÜLLER, JAN-DIRK (ed.): *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3. Berlin / New York, 136-140.
- GÜNTER, PETRA (1993): „*Langsam komme ich zu mir und überlege, ob ich das aufschreiben soll*“. *Der Erzähler Sten Nadolny*. In: DELABAR, WALTER / JUNG, WERNER / PERGANDE, INGRID (eds.): *Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*. Opladen, 35-45.
- HOLDENRIED, MICHAELA (2000): *Autobiographie*. Stuttgart.
- HOLDENRIED, MICHAELA (2017): „*In eigener Sache [...] romanhaft lügen*“? *Wahrheitsreferenz, Fiktionalisierung und Fälschung in der Autobiographie*. In: DEPKAT, VOLKER / PYTA, WOLFRAM (eds.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle. Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch I*. Berlin, 57-75.

- KRISTEVA, JULIA (1990): *Fremde sind wir uns selbst*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a.M.
- LECARME, JACQUES (1993): *L'autofiction: un mauvais genre?* In: DOUBROVSKY, SERGE / LECARME, JACQUES / LEJEUNE, PHILIPPE (eds.): *Autofictions & Cie*. Nanterre, 227-249.
- LEJEUNE, PHILIPPE (1994): *Der autobiographische Pakt*. In: DERS.: *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a.M., 13-55.
- MATALA DE MAZZA, ETHEL (1996): *Schriftliche Wieder-Gabe. Zur Rhetorik der Kritik der Rhetorik in Nadolnys Roman „Selim oder Die Gabe der Rede“*. In: BUNZEL, WOLFGANG (ed.): *Sten Nadolny*. Eggingen, 170-191.
- NADOLNY, STEN (2005): *Selim oder Die Gabe der Rede*. Roman. 11. Auflage. München.
- WAGNER-EGELHAAF, MARTINA (2005): *Autobiographie*. 2., aktualisierte Auflage. Stuttgart.
- WAGNER-EGELHAAF, MARTINA (2006): *Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar*. In: BREUER, ULRICH / SANDBERG, BEATRICE (eds.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 1: *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München, 353-368.
- WAGNER-EGELHAAF, MARTINA (2010): *Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft*. In: BIOS 23, Heft 2: 188-200.
- WAGNER-EGELHAAF, MARTINA (2016): *Autofiktion? Zur Brauchbarkeit einer Kategorie*. In: *Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 17:15-21.
- WAGNER-EGELHAAF, MARTINA (2017): *Autobiographie als literaturwissenschaftliches Problem*. In: DEPKAT, VOLKER / PYTA, WOLFRAM (eds.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle. Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch I*. Berlin, 43-57.
- ZIPFEL, FRANK (2009): *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?* In: JANNIDIS, FOTIS / LAUER, GERHARD / WINKO, SIMONE (eds.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin / New York, 285-315.

TORSTEN VOß

## HERMANN LENZ und der Eugen Rapp-Zyklus als Narrativierung des literarischen Feldes der Bundesrepublik?

Mag Hegel angesichts der allumfassenden Ökonomisierung und Marktregulation des künstlerischen Feldes in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* bereits im frühen 19. Jahrhundert vom Tod der Kunst gesprochen haben, Künstler und Künstlerinnen sind bis heute zum Glück noch nicht gestorben bzw. verschwunden. Paratexte und Interviews zeigen Versuche sich auch unter poststrukturalistischen, postsubjektiven und postfaktischen Vorzeichen auktorial durchzusetzen und auf dem Markt, aber doch auch ganz klar für sich, Aufmerksamkeit über die Auto-Präsentation in der Öffentlichkeit als Anhäufung von symbolischem Kapital zu produzieren bzw. diese Prozesse als Narrative auszugestalten.

Dass sich dabei auch immer eine Reflexionsebene gegenüber dem literarischen Feld ergibt, ja letzteres und damit den Literaturbetrieb zum Narrativ werden lässt, wird anhand von HERMANN LENZ Literaturbetriebsromanen genauer herausgearbeitet. Durch die Auseinandersetzung mit dem Literaturbetrieb ist es LENZ möglich, die Inszenierung und Selbstbehauptung von Autorschaft und Autorschaftsbewusstsein zu reanimieren.

**Schlüsselwörter:** HERMANN LENZ, Literaturbetriebsroman, Autofiktion, Paratext, Narrativ, literarisches Feld

### **HERMANN LENZ and the Eugene Rapp novel series – an attempt to narrate the literary field of the Federal Republic of Germany?**

Faced with the omnipresent economization and market regulation of the artistic field, Hegel had already discussed the death of art in the early 19<sup>th</sup> century in his *Vorlesungen über die Ästhetik*; yet the artist was hardly dead, and remains alive today. Paratexts and interviews show artists' attempts at self-creation – in many contexts, including post-structural, post-subjective and post-factual. The goal is to attract attention through self-presentation in public and gathering symbolic capital – for the sake of the market, or the artist himself, alternatively to transform these processes into semi-fictional narratives.

The fact that reflection is always present in the literary sphere is analyzed in HERMANN LENZ'S novels revolving around the literary business. By confronting literary life, LENZ was able to reanimate the sense of autonomy and awareness of authorship.

**Keywords:** HERMANN LENZ, literary-business novels, autofiction, paratext, narrative, literary field

### **HERMANN LENZ i cykl powieściowy o Eugenie Rappie jako próba opowiedzenia pola literackiego Republiki Federalnej Niemiec**

Choć Hegel w swych wykładach z estetyki pisał już na początku XIX w. – w związku z powszechną merkantylizacją i urynkowaniem kultury – o śmierci sztuki, twórczyni i twórcy przetrwali na szczęście do dziś dnia. Parateksty i wywiady świadczą o próbach utwierdzenia swojej autorskiej pozycji. Nawet w uwarunkowaniach postrukturalistycznych, postsubiektywnych i postprawdy chodzi o przyciąganie uwagi poprzez autoprezentację w przestrzeni publicznej i gromadzenie kapitału symbolicznego, ewentualnie kształtowanie tych procesów w toku narracji – na potrzeby rynku (sztuki) lub po prostu jedynie dla siebie. W tym kontekście rodzi się również refleksja na temat pola literackiego oraz tworzy narracja o nim i o produkcji literackiej. Artykuł prezentuje ten fenomen na przykładzie powieści HERMANN LENZA. Dzięki konfrontacji z życiem literackim udało się LENZOWI ożywić autonomiczność i świadomość autorskości.

**Słowa klucze:** HERMANN LENZ, powieść o produkcji literackiej, autofikcja, paratekst, narracja, pole literackie

### **Vorab: Bis Peter Handke kam? Der Schriftsteller HERMANN LENZ und seine feldexterne (De-)Positionierung**

HERMANN LENZ (1913-1998) ist heute so gut wie aus dem literarischen Feld verschwunden. Der lange Zeit ausgesprochen produktive Romancier ist kaum noch Gegenstand der germanistischen Forschung, geschweige denn privater Lektüren. Ein früher Band in der ‚edition text & kritik‘ stellt eines der wenigen Zeugnisse von philologischer Auseinandersetzung mit dem umfangreichen Werk des Autors dar.<sup>1</sup> Er zählt mittlerweile zu den großen Unbekannten des

---

<sup>1</sup> In dem von Klaus Briegleb und Sigrid Weigel herausgegebenen Band zur Gegenwartsliteratur seit 1968 in *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* findet HERMANN LENZ beispielsweise nur an vier Stellen eine knappe Erwähnung des Autors. Briegleb selbst bezeichnet vor dem Hintergrund des NS-Terrors und politischer Verantwortung von Intellektuellen und Schriftstellern LENZ' Prosa recht kritisch als „Idyllentexte zur Harmonisierung des Erzählens“ (BRIEGLEB 1992:380). Zur Wirkungsgeschichte vgl. den Band von KREUZER / KREUZER (1981). Als Sekundärliteratur sind vor allem Rezensionen zu nennen, wenn auch von namhaften Vertretern wie Jürgen Manthey, Paul Konrad Kurz oder Peter Härtling.

Literaturbetriebs und bietet daher genug Trouvaillen. Sein Romanzyklus über sein alter Ego, den Schriftsteller Eugen Rapp, beginnend mit dem Roman *Verlassene Zimmer* (1966), stellt nicht nur eine Selbstbeschreibung des eigenen Verständnisses von Autorschaft dar, sondern gibt auch Einblick in die Verhältnisse bundesrepublikanischer Wirklichkeit bzw. der unmittelbaren Nachkriegszeit und lässt den dargestellten Autor mit den Verfahren der Autofiktion<sup>2</sup> und des Schlüsselromans<sup>3</sup> zum Beobachter, Chronisten und Erzähler der Zeitgeschichte werden. Auch wenn diese keine Schriftstellerfiguren in ihren Mittelpunkt gestellt hatten, sondern eher die eigene Familienbiographie, ähnelt der Eugen Rapp-Zyklus doch sehr stark anderen Verfahren des chronistischen Erzählens, wie man es von Horst Bienek, Walter Kempowski,<sup>4</sup> Peter Kurzeck oder Gerhard Henschel kennt. Das Allgemeine der Universalgeschichte kondensiert sich in einem individuellen Erleben über mehrere Dekaden.<sup>5</sup>

Der Rapp-Zyklus von HERMANN LENZ zählt neun Bände. Auch von Feuilleton und Literaturkritik erst spät gefeiert, zeichnete sich das Erzählwerk des Autors nicht gerade über eine breite Rezeption innerhalb der Leserschaft aus. Dies könnte mit der Sperrigkeit und der ausgedehnt-nuancierten Beschreibungskunst seiner Erzählverfahren zusammenhängen, die – ganz unzeitgemäß – geradezu zur Ent-

---

<sup>2</sup> Vgl. zum Genre den Sammelband von WAGNER-EGELHAAF (2013).

<sup>3</sup> Als neueste Gesamtdarstellung und Gattungstheorie vgl. JOHANNES FRANZEN (2018) sowie die Aufsatzsammlung von GERTRUD MARIA RÖSCH (2005).

<sup>4</sup> Eine Ausnahme stellen freilich die beiden Romane um den semi-fiktiven Schriftsteller Alexander Sowtschik dar, also *Hundstage* (1988) und *Letzte Grüße* (2003). Auch diese inszenieren einen Autor jenseits des Mainstreams und eine Perspektivierung des Literaturbetriebs aufgrund seiner Position.

<sup>5</sup> Ähnliches gilt für die parallel und in einem Zeitraum entstandene Trilogie *Im inneren Bezirk* (1961-1980), welches das Schicksal der Offiziersfamilie von Sy durch die Augen der Tochter Margot von den 1930er Jahren bis in die früher Bundesrepublik schildert und vor dem Wechsel der politischen Systeme ein komplexes Vater-Tochter-Verhältnis organisiert. Auch hier stehen die Komplexe ‚Vergangenheit‘, ‚Heimat‘, ‚Familie‘ und ‚Natur‘ immer wieder im Mittelpunkt der Narration. Die Lyrizität mancher Beschreibungen der Naturwahrnehmungen Margots geben die Unmittelbarkeit der Eindrücke wieder, mit denen der Autor LENZ auch in seinen Gedichten Unverfälschtheit anzustreben versucht. Diese Eindrücke und die Bindung an den Vater stellen für die Protagonistin dann auch den titelgebenden *inneren Bezirk* dar, in den es sich vor der allgemeinen Bedrohung durch den Nationalsozialismus und auch die Zeit zurückzuziehen gilt. Dadurch meint der Titel *inneren Bezirk* hier mehr als nur ‚innere Emigration‘. Es geht um eine existentielle, metaphysische und anthropologische Aufladung des Terminus.

schleunigung, zum Anhalten ja zum Verweilen einzuladen scheinen bzw. ihre genaue Beobachtungsgabe von zwischenmenschlichen Beziehungen, gesellschaftlichen Verhältnissen, aber auch scheinbar einfachsten pointilistischen Naturimpressionen dem Leser aufzubürden versuchen, abseits aller Aufmerksamkeit erzeugenden Effekte und eines unmittelbaren Gegenwartsbezugs.

Mit HERMANN LENZ begibt man sich nicht auf den Fast Track. Wenn bei ihm ein Bezug zur Gegenwart gegeben ist, dann ist dieser allein aus dem subjektiven Erleben auf einer auktorialen Erzählebene heraus konstruiert, bis zu dessen Berührungen mit den konstituierenden Mechanismen des literarischen Feldes und all seiner Repräsentanten und führenden Steuermänner. So muss man beim Lesen ebenfalls anhalten und rasches Umblättern vermeiden, um sich dieser Ästhetik der Langsamkeit hingeben zu können.<sup>6</sup> Man könnte an dieser Stelle vielleicht literaturkritisch zugespitzt anmerken: Um sich an HERMANN LENZ erfreuen zu können, sollte man sich vorher vielleicht mit Raabe oder Stifter auseinandergesetzt haben. Es verwundert daher nicht, dass ein weiterer Stilist der Langsamkeit und des Innehaltens, nämlich Peter Handke, sich engagiert für das Werk von HERMANN LENZ eingesetzt hat.<sup>7</sup> 1991 gab er zusammen mit Peter Hamm und Michael Krüger eine Gedichtsammlung von LENZ bei Klaus G. Renner heraus.

2003 fragt sich Michael Krüger anlässlich der von ihm besorgten Lyrik-Anthologie in der Bibliothek Suhrkamp:

Gibt es gute (oder schlechte) Gründe dafür, daß dieser eigenwillige, weltlich-fromme Dichter durch alle Siebe gefallen ist, die von den nicht besonders sorgfältigen Spezialisten des ‚Was bleibt?‘ benutzt werden, um der Literaturgeschichte ihre philologische Physiognomie aufzuprägen? War man vielleicht der Ansicht, daß nach der freundlichen Aufforderung von Peter Handke (die gottlob wie ein Befehl wirkte), das erzählerische Werk von HERMANN LENZ zu lesen, genug getan worden sei für einen Autor, der, wenn es noch um einen ordentlichen, repräsentativen Sitz im Parnas ging, doch eher eine Wiese bevorzugte, am Waldrand, mit einem freien Blick in die Ebene? Waren die Bescheidenheitsgesten die-

---

<sup>6</sup> Ob sich dieser Zug, diese Neigung zum Detail, auch in der Lyrik wiederfindet, wäre an anderer Stelle zu diskutieren.

<sup>7</sup> Obgleich selbst ein Starautor, teilt Peter Handke mit HERMANN LENZ das Schicksal ebenfalls der Verfasser eines recht unbekanntes lyrischen Werks zu sein. Auch dagegen versuchte der Suhrkamp-Verlag Abhilfe zu schaffen (vgl. HANDKE 2007). Mit LENZ teilt er – in der Lyrik wie auch in der eigenen Kurzprosa – die Vorliebe für das Festhalten von Impressionen, die durch Nuancen und Details ausgelöst und in eine höhere Bedeutung für den lyrischen Sprecher übersetzt werden. Vgl. unter anderem die Texte *Gelegenheitsgedicht* und *Vollmond* (HANDKE 2007:131f.).

ses lauterem (und später natürlich auch selbstbewußten, was sich nicht ausschließen muß) Dichters so überdeutlich, daß man ihn der etwas lauterem Konkurrenz nicht aussetzen wollte? Fragen über Fragen, die von den gewitzten Literaturhistorikern und Anthologisten beantwortet werden sollten – oder auch nicht, wie Hermann Lenz gesagt hätte, der in dieser Hinsicht ohne Illusionen war: ‚Vielleicht gelingt’s und du überlebst./ Nein, sie machen dich fertig.‘ (KRÜGER 2003:147)

Fragen über Fragen, in denen immer auch die Kanonproblematik mitschwingt, die sich mit der Repräsentativität der Texte für die jeweiligen Autoren:innen, Werkkomplexe, Epochen und den zeithistorischen Hintergrund bzw. ihrer Bedeutung für Gegenwart und Zukunft auseinandersetzt. Gleichzeitig sind es Fragen, die den Autor LENZ in seiner Produktivität relativ kalt lassen. Ein kaum zu unterschätzender Pessimismus, verbunden mit einem Gespür für Augenblickserfahrungen, vor allem im Angesicht der Natur, die jedoch fernab aller mystischen und metaphorischen Überzogenheit in einer beinahe sinnlichen und greifbaren Konkretheit vollzogen werden, scheinen derlei Fragen obsolet werden zu lassen. Gegenüber politisch-intellektueller Positionierung weicht das Bedürfnis nach Rückzug bei gleichzeitiger Erkenntnis literarischer Eitelkeiten, die oft einher gehen mit eben diesen im Literatur- und Kulturbetrieb ausgelebten Potenzen. Mit letzterem ist ein Thema von LENZENS Werk benannt.

## **Der Literaturbetriebsroman: Literarisches Feld und Textumgebung als Narrative**

Der Literaturbetriebsroman hat sich in den letzten Jahren, ähnlich wie der Campus- oder Professorenroman, als ein eigenständiges literarisches Genre durchgesetzt. Die marktinternen Regularien, welche den kontextuellen Hintergrund jeglicher literarischer Produktivität mit konfigurieren, haben seit den lakonischen Betrachtungen des Verlagswesens, der Genese von Popularität und der Bildung literarischer Zirkel wie der Gruppe 47 durch die Eugen Rapp-Romane von HERMANN LENZ ihre erzählerische Aneignung erfahren und eine Narrativierung des literarischen Feldes vollzogen.

Diese Transformation der Kontexte in den Text hatte vor allem in den letzten Jahren bei Autoren wie Walter Kempowski, Wolf Haas, Thomas Glavinic, Bodo Kirchoff und Marlene Streeruwitz eine emphatische Selbstbehauptung von Auktorialität und Autofiktion auf der Erzählebene zur Folge, indem die komplexen und feldspezifischen (De- und) Konstituierungsmechanismen von Autorschaft durch den Literaturbetrieb nicht nur zum literarischen Stoff, sondern auch in narrative Verfahren umgesetzt wurden. Mag Hegel angesichts der Ökonomisie-

nung und Marktregulation des künstlerischen Feldes in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* bereits im frühen 19. Jahrhundert vom Tod der Kunst gesprochen haben, Künstler und Künstlerinnen sind bis heute zum Glück noch nicht gestorben bzw. verschwunden. Paratexte und Interviews zeigen zum Beispiel seine Versuche sich auch unter poststrukturalistischen, postsubjektiven und postfaktischen Vorzeichen auktorial durchzusetzen und auf dem Markt, aber doch auch ganz klar für sich, Aufmerksamkeit über die Auto-Präsentation in der Öffentlichkeit als Anhäufung von symbolischem Kapital zu produzieren<sup>8</sup> bzw. die eben genannten Prozesse als Narrative auszugestalten.

Dass sich dabei auch immer eine Reflexionsebene gegenüber dem literarischen Feld ergibt, ja letzteres und damit den Literaturbetrieb zum Narrativ werden lässt, wird anhand von HERMANN LENZ genauer herausgearbeitet. Durch die Auseinandersetzung mit dem Literaturbetrieb ist es möglich, die Inszenierung und Selbstbehauptung von Autorschaft und Autorschaftsbewusstsein zu reanimieren. Nach Manfred Engel rekonstruiert daraufhin der Literaturwissenschaftler diese Kontexte „durch die Interpretation von Texten und er perspektiviert sie durch seine interpretierende Rekonstruktion der Interpretation oder auch Modifikation, die der Autor des fokussierten Textes ihnen gegeben hat“ (ENGEL 2018:74).<sup>9</sup> Das gilt nicht nur für die intertextuellen Geflechte, in welche die Textproduktion inkludiert ist, sondern auch für die Produktionsbedingungen, unter denen der Text im Literaturbetrieb entsteht (oder vergeht), was ein Ineinanderweben von Fiktionalität- und Faktualitätserzählungen impliziert.

Sogenannte (Literatur-)Betriebsromane liefern zumeist in Form von Schlüsselromanen immer wieder interne Einblicke in die Kommunikationsverhältnisse innerhalb des Feldes, ja sie arbeiten auch mit den feldinternen Verfahren, passen

---

<sup>8</sup> Auf vergnügliche Weise beschreibt beispielsweise Thomas Glavinic in seinem auktofiktionalen Roman *Das bin doch ich* (2006), wie es dem Erfolgsschriftsteller Daniel Kehlmann – im Gegensatz zum Ich-Erzähler – stets gelingt, die symbolische Kapitalakkumulation durch immer wieder neue Erfolge im Bereich der Arriviertheit zu legitimieren oder auch zu bestätigen. Das sogenannte Matthäus-Prinzip wird in diesem fiktiven Vergleich erhärtet.

<sup>9</sup> Engel attestiert bei zahlreichen Autoren der Gegenwartsliteratur ein bewusstes Schreiben innerhalb dieser Kontexte, zu denen eben auch die feldspezifischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Literatur zu zählen sind. Man versucht nicht mehr diesen ‚ästhetizistisch‘ zu entfliehen, sondern macht sie selbst zum Gegenstand literarischer Gestaltung bzw. man schreibt bewusst unter und mit diesen Diskursregimen. So werden Kontexte zu Texten und das literarische Feld birgt in sich ein ganzes Konglomerat an Erzählungen und Erzählweisen.

ihre Erzählweise den strukturellen Determinanten des Literaturbetriebs an und transferieren diesen dadurch in einen narrativ gestaltbaren Diskurs der Mittelbarkeit. So ist HERMANN LENZ mit seinen Eugen Rapp-Romanen (als Autor jenseits des politischen Aktivismus und der intellektuellen Positionierung eines Grass oder Böll) ein Chronist zeittypischer Feldstrukturen. Die Gruppe 47 lädt ihn auch im Jahr 1951 ein, aber man findet nicht so recht zusammen.<sup>10</sup> Der Roman *Ein Fremdling* von 1983 lässt eine mögliche Symbiose bereits vom Ansatz her scheitern, wenn auch recht vernünftig:

Der schöne Mann riß die Augen auf und fügte nach einer Weile hinzu, der Verlag werde eine Tagung der Gruppe 47 in der Laufenmühle finanzieren. – ‚Schreiben Sie an Richter, Sie wollen teilnehmen. Dem habe ich ihr Buch geschickt.‘ Da wurde es ihm dann mulmig zumute, weil er dachte, die Kollegen von der Gruppe seien alle so gewieft und so gerissen. Und warum dir dieser Betrieb zuwider ist, das weißt du auch nicht ... Schließlich hatten die schon einen namens Rapp, einen Ostpreußen, der Siegfried mit Vornamen hieß, und konnten deshalb nicht noch einen Eugen brauchen. Feine Kerle aber seid ihr beide, du und der Siegfried. (LENZ 1983:77)

Mit dieser Anekdote konfrontiert LENZ seine Leser immer wieder. Auch in anderen Romanen der Chronik wird sein alter Ego Eugen Rapp des Öfteren mit Siegfried Rapp/LENZ durch die Rezipientengemeinde verwechselt und erntet sogar Lob für wunderschöne Ostpreußenbücher und kritische Romane über den pflichtaffinen deutschen Polizeibeamten in der NS-Zeit. Die Regeln des Feldes und der aus ihnen resultierende Zwang nach Öffentlichkeit und Popularität zwecks Wahrnehmung von Autorschaft und die sich daraus ergebenden Erzählungen, mit einer deutlichen Affinität zur Mythisierung, funktionieren so gut (und automatisch), dass Rapp sogar für Texte eintreten könnte, die er niemals geschrieben hat. Der Name ist – freilich erst nach der Arrivierung – einfach alles und Dabeisein heißt für den Künstler nicht nur in soziologischer, sondern tatsächlich auch in ontologischer Hinsicht: Sein! (selbst wenn es Fake ist).

Hinzu kommt noch im Laufe des Romans: Der Schriftstellerverband (gemeint ist in den Romanen eventuell der P.E.N.-Club) schließt ihn später von seinem

---

<sup>10</sup> Diese Phase findet vor allem ihre Aufbereitung im fünften Teil der autobiographischen Romanfolge um den Schriftsteller Eugen Rapp (vgl. LENZ 1983). Eine späte Periode literarischer Arrivierung im Kulturbetrieb und Verlagswesen dokumentiert, kaum mehr verschlüsselt, die finale Episode (vgl. LENZ 1997). Der Titel gebende Paratext *Freunde* ist ganz und gar unironisch gemeint und bezieht sich auf ein Panorama von literarischen Zeitgenossen wie Peter Handke und Peter Hamm, welche der Vermittlung LENZENS im Suhrkamp Verlag sehr hilfreich waren und mit denen er sich auch als Künstler verbunden fühlt.

Sekretariatsposten (aus Altersgründen, aber auch wegen Divergenzen im Bereich der politischen Verantwortung von Schriftstellern) aus: Auch das Ego realiter LENZ teilt nicht die Begeisterung vieler Kollegen für die Regierung Brandt. Später wird er dann von Peter Handke, der ab den 1980er Jahren und vor allem in seinen tagebuchartigen Aufzeichnungen wie *Phantasien der Wiederholung* immer mehr die leisen Töne und die kondensierte Beobachtung und Erfassung von Seinsmomenten an die Stelle politisch orientierter Invektiven oder auch popkultureller Inszenierungen und *Publikumsbeschimpfungen* setzt, an Siegfried Unseld und damit an Suhrkamp vermittelt. Peter Handke macht 1973 in der Weihnachtsausgabe der *Süddeutschen Zeitung* mit seiner *Einladung, Hermann Lenz zu lesen* (HANDKE 1973) den Literaturbetrieb auf LENZ aufmerksam: einen „poetischen Geschichtsunterricht“ meinte er zu entdecken, „voller Anmut, voller Würde.“ Er empfinde beim Lesen – „Glück“! Vielleicht weil er ebenfalls die Parameter der literarischen Feldes mit Skepsis betrachtet und damit zugleich eine intellektuelle Position und Erzählhaltung in absentia verteidigt, für die es in der europäischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch Analogien zu finden gibt.

### **Exkurs: Henry de Montherlant als Gegner der literarischen Öffentlichkeit?**

Es ist für das 20. Jahrhundert unter anderem der elitäre französische Schriftsteller und Romancier Henry de Montherlant, der über die Paradoxie von dichterischer Autonomie und Öffentlichkeit in seinem Tagebuch schreibt:

Der Umstand, daß das Kunstwerk zum Publikum gehen muß, ist die Kehrseite und die große Strafe für das erhabene Wunder der Kunst. Die Verbreitung des Werks verdirbt den Charakter des Künstlers und bringt ihn um die Zeit, die er seinem Werk und seinem Privatleben widmen sollte. (DE MONTHERLANT 1969:87)<sup>11</sup>

Zumindest wird hier deutlich, dass zum Beispiel auktoriale Paratexte<sup>12</sup> und Interviews in diese paradoxe Ausgangslage kommunikativ, narrativ und performativ involviert sind, ganz gleich ob sie nun peritextuell oder epitextuell ausgerichtet

---

<sup>11</sup> Dieser marktkritische Aphorismus wiederholt implizit die ebenfalls an Publikum und Auftragskunst gebundene Formel vom ‚Tod der Kunst‘ durch Hegel. Zugleich rettet sich der Künstler, indem er innerhalb dieser ökonomisch-faktischen Parameter spricht und diese für sich kreativ zu nutzen weiß.

<sup>12</sup> Die Forschungsliteratur ist stark angewachsen (vgl. GERSTENBRÄUN-KRUG/REINHARD 2018; VOSS 2019).

sind. Außerdem greifen Autorinnen und Autoren im Interview selbst auf inszenatorische Praktiken des Fingierens zurück und erschaffen damit sowohl verbal als auch gestisch und mimisch eine ganze Erzählung von sich selbst – und das mitten in einer scheinbar faktischen Erzähl- bzw. Gesprächssituation. Da die auktoriale Motivation besonders stark fokussiert wird, möchte ich noch folgenden Hinweis geben: Unterschlagen werden im Beitrag weitgehend die außerhalb der auktorialen Produktion stehenden Paratexte, die bei Genette unter die Begriffe der Metatexte oder auch der Allographen fallen, die aber nach Steffen Martus gerade mit Blick auf die Situation des Autors als Werkpolitiker Berücksichtigung finden sollten, denn

das Paratextzeremoniell aus Widmungen, Vorreden und Texten anderer Autoren deutet darauf hin, daß das Werk kein selbstbestimmtes Ineinander von Teil und Ganzen sein soll; es bildet keine wie auch immer bestimmte Totalität, sondern präsentiert sich als Schnittstelle von überindividuellen literarischen, politischen und sozialen Fertigkeiten, von allgemein verfügbaren Traditionen, Normen und Interessen. (MARTUS 2007:26)

Sie werden jedoch innerhalb des Literaturbetriebsromans oder des **Feldromans**, wie ich ihn vorschlagsweise nennen möchte, miteinander fusioniert. Zugleich wird auch aufgrund der Eingebundenheit all dieser Begleitmaterialien in die narrative und diaristische Kommunikation und in die verschiedenen Instanzen und Institutionen des literarischen Feldes, mit Thomas Wegmann gesprochen, auch etwas anderes deutlich:

Ob etwas als Kunst angesehen wird, ob ein gerade im Werden begriffener Text als ein literarischer Text gelesen wird, darüber entscheidet nicht der Künstler, sondern ein komplexer Kommunikationsprozess. (WEGMANN 2016:23f.)

HERMANN LENZ' alter Ego Eugen Rapp ist sich in den neun Romanen seines dichterischen Werdegangs und der damit verbundenen chronologischen Aufbereitung des Literatur- und Kulturbetriebs bis in die späten 1980er Jahre dieser Tatsache schmerzlich bewusst. Bei zahlreichen Autoren und Texten der Literatur ab 1945 fällt dieses Verhältnis beinahe dialektisch aus. Die Geburt der Kunst erfolgt zwar vermehrt aus dem Geiste der Ökonomie und der Praktiken des literarischen Feldes und setzt sich damit als eine Amalgamierung aus unterschiedlichen Diskursen zusammen. Zugleich hat der Autor als Inhaber einer poetologischen oder intellektuellen Position aber auch Anteil an der diskursiven Gestaltung und wird Segment von ihnen – und das auf eine recht reflektierte Weise, wie es unter anderem das Fallbeispiel HERMANN LENZ dokumentiert. Anders ausgedrückt: Dieser Einbindung in derartige Prozessualitäten und Diskursivitäten verdeutlichen sich die Autoren immer wieder. Und trotz aller teilweise auch hier verwendeten diskursanalytischen und feldtheoretischen Ter-

minologie, lassen sich unterschiedliche Reaktionen des Autors und Erzählers LENZ auch als Versuche der auktorialen und subjektkonstituierenden Selbstbehauptung von Text und Künstler unter den medialen Gegebenheiten und innerhalb des Narrativs nicht leugnen, selbst (oder gerade) wenn diese die Unterlaufung feldinterner Regularien als Erzählstoff zum Gegenstand haben. Aus der zunehmenden Bewusstwerdung Teil eines komplexen Kommunikationsprozesses zu sein, erwachsen neue Modi der textuellen Gestaltung und der bewusst vollzogenen Einflussnahme oder auch Verweigerung innerhalb des literarischen Feldes. Man agiert immer unter und mit diesen Bedingungen auktorialer Möglichkeiten.<sup>13</sup>

So ist es wieder Henry de Montherlant, der im Juni 1962 Stellung zu einem filmischen Paratextprojekt nimmt, womit ein Regisseur von der bekannten französischen Filmfirma Gaumont einen Einblick in Montherlants Position im literarischen Feld und dessen eigene Selbstverortung präsentieren möchte. Ein solcher „Film erfaßt den Schriftsteller in seinem häuslichen Milieu, in seinem gewohnten Lebensumkreis, bei seinen Haupttätigkeiten usw.“ (DE MONTHERLANT 1968:126). Er bildet also einen buchfernen Epitext zum Gesamtwerk des Schriftstellers. Der elitäre Autor Montherlant betrachtet derlei Medialisierungen seiner Autorschaft jedoch skeptisch und kommt dabei auf Aspekte zu sprechen, die auch schon bei den Autorschaftsinszenierungen im literarischen Feld eine große Rolle spielen:

Es gibt sicher Schriftsteller, die das Talent haben, vor der Kamera natürlich zu bleiben. Ich habe, glaube ich, nicht dieses Talent; verfolgt von der Furcht, ich sähe so aus, als posierte ich, würde ich bestimmt zu guter Letzt posieren oder aber mich linkisch benehmen. Und außerdem, der grassierende Exhibitionismus: M. vor der Totenmaske Pascals. M., wie er mit zarter Hand seinen Plutarch (auf Papyrus) seiner zehntausendbändigen Bibliothek entnimmt. M. sitzend, im Akademiefrock, den Akademiedegen oder den des Matadors zwischen den Zähnen, wie er auf den Knien seine vierzehn Enkelkinder hält. Wer von Kameraleuten und Fotografen umringt ist, der ist von Teufeln umringt. (DE MONTHERLANT 1968:127)

Dem Tagebuch-Ich wird an dieser Stelle klar, dass die Mitwirkung an einer solche Inszenierung mit den eigentlichen poetologischen Anliegen divergiert und dass die auktoriale Popularität von anderen Kategorien abhängig ist. Durch die Verbindung der Journaille mit dem Attribut des Teufels erhält die gesamte Veranstaltung das Malediktum des Sakrilegs.

Obwohl das Autorenporträt in dieser Form nicht zustande kam, ist der Eindruck gegeben, Montherlant entwerfe – wenn auch widerwillig – geradezu ein

---

<sup>13</sup> Insofern könnte man auch von der permanenten Anwesenheit eines Apriori sprechen.

Drehbuch auktorialer Performanzen und Erzählungen, um seine Position innerhalb des Feldes zu bestimmen. Obgleich durch Gaumont nicht mehr visuell umgesetzt, ist es textuell im Tagebuch vorhanden und trotz seiner Verweigerungshaltung (oder gerade wegen ihr) radikal inszenatorisch. Auf jeden Fall verweist der Vorgang des Posierens auf die im Distinktionsbetrieb des literarischen Feldes so relevante Form des Rollenspiels, über welches Auktorialität erst sichtbar und erzählbar wird. Und Montherlant beschreibt mit dem filmischen Autorenporträt eine ganz typische feldspezifische Inszenierung, die auch in den Eugen Rapp-Romanen von HERMANN LENZ immer wieder kritisch beleuchtet auftauchen wird. Nichts verabscheut Rapp mehr als filmische Autorenporträts, deren Produzenten in unglaublicher Geschäftigkeit in seinen Lebensbereich einbrechen und ihm ein bestimmtes Bild vom Schriftsteller für die Öffentlichkeit aufzwingen. Aber: Man kann nicht nicht erzählen, um einmal den Linguisten und Philosophen Paul Watzlawick instrumentell abzuwandeln.

### **Konstellationen, Konversationen und Machtfelder als Textumgebungen?**

Ganz gleich ob von Kollegen des Autors oder von ihm betrieben; unerheblich ob es sich dabei um textferne Gespräche und Gerüchte, um Rezensionen, Interviews oder um Vorabdrucke jenseits der Bücher handelt, sie beeinflussen als Begleitmaterial die Wirkung von letzteren und ihrer Verfasser im literarischen Feld, was auch Pierre Bourdieu in seiner Feldanalyse schon für das ausgehende 19. Jahrhundert bestätigt:

Die der Zugehörigkeit zum Macht-Feld inhärenten Zwänge vollziehen sich auch innerhalb des literarischen Feldes zugunsten der Austauschbeziehungen zwischen den Mächtigen, mehrheitlich Aufsteigern auf der Suche nach Legitimität, und den konformistischen oder arriviertesten Schriftstellern, und dies vor allem über das subtil hierarchisch abgestufte Universum der Salons. (BOURDIEU 2001:81)

Solche Verfahren strukturieren Hierarchisierungen innerhalb des Machtfeldes und der ihm integrierten Möglichkeiten zur Arrivierung.<sup>14</sup> Sie steuern die Re-

---

<sup>14</sup> Ebenso präzise benennt Bourdieu die sich daraus ergebenden Konsequenzen: „Nicht selten ergeben sich auch über solche zwiespältigen Personen in prekären Lagen [...] sanfte Formen der Beeinflussung, die die völlige Abspaltung der Inhaber kultureller Macht verhindern oder entmutigen und diese Kulturträger in unüberschaubare Beziehungen verstricken, beruhend auf der aus dem Kompromiß und der Kompromittierung erwachsenden Dankbarkeit und dem Schuldgefühl einer fürsprechenden

zeptionshaltungen und geben einen Eindruck von den Qualitäten und dem Selbstverständnis der Autoren, belanglos ob diese nun selbst epi- und peritextuell tätig sind oder andere, das literarische Feld und den Buchmarkt kontrollierende, Instanzen wie Verlage, Kritiker oder in der Öffentlichkeit angekommene Schriftstellerkollegen mitwirken.

Mit Bourdieu wird das für die Literaturwissenschaft plausibel,

wenn sie die Logik der Arbeit am Schreiben, verstanden als unter den Strukturzwängen des Feldes und der von ihm gebotenen Möglichkeiten durchgeführtes Erfinden, zu rekonstruieren unternähme. [...] Man verstünde das Zögern, das Verwerfen, die Rückkehr zu früheren Fassungen besser, wenn man realisierte, daß das Schreiben, diese gefährliche Schifffahrt in einem Ozean drohender Gefahren, in seiner negativen Dimension auch durch eine vorweggenommene Kenntnis der wahrscheinlichen, dem Feld als Möglichkeit innewohnenden Rezeption geleitet wird. (BOURDIEU 2001:315f.)

Diese wird zum Apriori der Schreibsituation, die jene Vorbedingung als Erzählung einfängt.

Die durch LENZENS alter Ego Eugen Rapp vollzogene Figuralisierung und Narrativierung von Autorschaft und Feld bewirkt eine satirisch-sarkastische Durchleuchtung eben dieser von Bourdieu genannten Strukturzwänge der Funktionsweisen und Mechanismen des literarischen Feldes über mehrere Jahrzehnte hinweg. Sie ergibt aufgrund der Zyklizität der Romanabfolge eine chronistisch-narrative Bestandaufnahme des Literaturbetriebs der Bundesrepublik. Ziel ist dabei die Illumination der Konstituierung der sozialen Felder als „relationale Machtkonfigurationen [...], in denen sich je eigene historisch gewordene soziale Logiken und Regelsysteme ausgebildet haben“ (FÜSSEL 2005:189), wie es Marian Füssel unter Rekurs auf Bourdieus Theorie für die Konstellationsmechanismen auch in intellektuellen und akademischen Feldern herausgestellt hat.

Die von LENZ in verschlüsselter Form in sein Romanwerk aufgenommenen Repräsentanten des zeitgenössischen Literatur- und Kulturbetriebs dienen der Allego-

---

Macht gegenüber, die als letzte Zuflucht oder zumindest doch als eine Ausnahmeinsel wahrgenommen wird“ (BOURDIEU 2001:89). Einmal abgesehen davon, dass sich ähnliches auch im akademischen Feld vollzieht, wäre zu klären, inwieweit auch auktoriale epitextuelle Textangebote eine solche Wirkung entfalten können und welchen Beitrag sie innerhalb dieser Mechanismen zur Konstituierung von Autorschaft leisten können. Vgl. zur Feldtheorie auch den Reader von PIMTO / SCHULTHEIS (1997).

risierung und damit der Verdeutlichung (im Sinne von Komplexitätsreduktion)<sup>15</sup> all dieser Mechanismen, Funktionen und Funktionsträger, an denen er auch selbst partizipiert. Trotz aller Beharrung auf autonomer Autorschaft und damit inkludierter Verweigerungsstrategien durch Autoren wie HERMANN LENZ (und seinen Entdecker und Förderer Peter Handke) ist mit Füssels Bourdieu-Rekurs zu beachten:

Die Akteure eines Feldes sind in ihrem Denken und Handeln durch die ‚Struktur der objektiven Beziehungen‘, wie etwa den unterschiedlichen Zugang zu Ressourcen, zu den anderen Akteuren des Feldes bestimmt. Es geht demnach nicht um die Position innerhalb des sozialen Raumes als ganzem, sondern um die spezifische Position innerhalb des Feldes. [...] Vor dem Hintergrund des differenztheoretischen Axioms, daß ein Element nur innerhalb der relationalen Struktur, zu deren Konstitution es selber beiträgt, seine Bedeutung erhält, müssen auch die Texte und Akteure einer Konstellation nicht aus sich heraus bedeutungstragend begriffen werden, sondern im Kontext ihrer feldspezifischen Stellung, also nur in Abgrenzung zu anderen Positionen. (FÜSSEL 2005:191)

Bedeutung entsteht also innerhalb der Interaktion der Feld-Akteure bzw. auch Feld-Antagonisten und ihrer spezifischen Rezeptionshaltungen, welche die Zugehörigkeiten innerhalb des Feldes mit bestimmen.

### **HERMANN LENZ und die Regularien des Feldes: Die Gruppe 47, der elektrische Stuhl und Eugen Rapps Lesung in *Ein Fremdling* (1983) – eine erzählte Feldforschung?**

Wie die genannten Parameter bei LENZ nun in textualisierter Form funktionieren und welche Bedeutung sie innerhalb der Inszenierung von Autorschaft innehaben, wird in den satirischen und selbstkommentierenden Bemerkungen des Romanciers deutlich. Trotz aller konstellativer Mechanismen des literarischen Feldes, zu welchen auch die eigentlichen Romanpublikationen einen Beitrag leisten, sind letztere nach Manfred Beetz doch auch Erzählweisen und damit „Kommunikationsmittel, deren spezifische Funktionen aus der subjektiven Perspektive der Akteure und objektivierbaren Feld-Strukturen zu ermitteln sind“ (BEETZ 2003:35). Gerade bei einem in Narrativen der sowohl stilistisch als auch inhaltlich-stofflich vollzogenen Verweigerung arbeitenden und be-

---

<sup>15</sup> Womit ein seit Georg Lukács *Theorie des Romans* (1920) bestehendes Anliegen des Romans implizit durch HERMANN LENZ wieder aufgegriffen wird. Die Ironie besteht freilich darin, dass die Aufdeckung der Komplexität durch die großen Romane erstere nicht beseitigt sondern nur bestätigt.

wusst auf Distinktion und Habitualisierung setzenden Autor wie LENZ ist die von Beetz gestellte Forderung nicht unerheblich. Das Verhältnis von distinguiertem Separation und kontextueller Einbindung ist nicht leicht zu konfigurieren, denn auch die literarische Praxis ist, mit Bourdieu gesprochen, „weder vollständig autonom noch einseitig durch externe gesellschaftliche Faktoren, wie politische oder ökonomische Imperative bestimmt, sie ist vielmehr in sich selbst eine genuin soziale Veranstaltung“ (BOURDIEU 2001:20). Und LENZ bewegt auch diese bzw. wird von dieser bewegt – gerade in seiner beobachtenden, de-couvrierenden, chronologisierenden, kommentierenden und teilweise oppositionellen Haltung (und auktorialen Inszenierung) gegenüber den feldtypischen Regularien, wie es eine erste Feld- und Selbstanalyse aus dem Roman *Der Fremdling* offenbart:

Eigentlich nicht schlecht, nur daß du leider alles umsonst machen mußt ... Und es grauste ihm vor dem Adressenschreiben; auch mußte er mit dem Kleinen und Bebrillten mindestens zweimal in der Woche telefonieren. All diese Kollegen waren aus Berlin oder aus Norddeutschland, der ‚Sowjetzone‘, wie man jetzt sagte. Daß die Eugen akzeptierten (dich, einen ungeschickten, einen immer wieder geistes-abwesenden Schwaben) und nahezu froh an ihm waren, dies verwunderte ihn. Von heut auf morgen konnte es sich freilich ändern. Oder würden die einen wie dich nicht im Handumdrehen finden? Ein ‚echter‘ Schriftsteller bist du deshalb nicht, weil du nicht aufmuckst (au net schlecht). Über den etwas Abfälliges und über jenen Lobendes ins Gespräch zu mischen, um ein Beziehungsgeflecht wie ein Netz auszuspannen, in dem sich seine Feinde fingen, dafür war Eugen nicht geschaffen; er kannte auch von den Schriftstellern so gut wie keinen. Zu wenig vif und aufgeweckt bist du dazu, vielleicht auch zu empfindlich, dachte er. Und du weißt nicht, wie man ein solches Intrigen-Gespinnst flicht. Freilich, mühsam hast du’s schon, weil du den Bürokratismus machen mußt, dich aber lieber auf dich selbst besinnen würdest. Doch letzten Endes kam es nicht so genau darauf an (wie auf den falschen Konjunktiv). [...] Immer wieder vergißt du, daß du Schriftsteller bist ... sagte Eugen zu sich selber, machte tagsüber Bürodienst als ein Sekretär und kletterte abends in seine Dachstube hinaus, um zu kritzeln. Es wollte aber nichts Gescheites daraus werden. (LENZ 1983:70, 76)

Rapp erläutert an dieser Stelle feldinterne Praktiken der Anhäufung symbolischen Kapitals<sup>16</sup> und auch der Machtverschiebung, die nicht unbedingt mit einer

---

<sup>16</sup> Bourdieu hat ähnliche Mechanismen und Strukturen innerhalb des akademischen Feldes benannt: „Universitäres Kapital erhält oder behält, wer Positionen innehat, mit denen sich andere Positionen und deren Inhaber beherrschen lassen. Dazu zählen die Institutionen, denen die Kontrollen des Zugangs zur Körperschaft anvertraut sind“ (BOURDIEU 2018:149). Ergo: Stellen und Preise bekommt diejenige/derjenige, die/der bereits über Preise und Stellen verfügt.

poetologischen oder intellektuellen Position korrelieren müssen. Oft gilt auch das als Position, was anerkannt und in der kulturellen Öffentlichkeit arriviert oder zumindest zur Kenntnis genommen ist – und sei es als Opposition. Jedoch ohne das symbolische Kapital der Popularität ist derlei kaum möglich. Rapps Unterlaufung dieser feldspezifischen Reglements der Macht ergibt sich einerseits aus der simplen Tatsache ihrer Unbeherrschbarkeit durch den Schwaben. Andererseits aber bewirkt genau dieser feldpolitische Mangel die Kultivierung einer alternativen Ausgestaltung von Distinktion, die sich eben daraus speist, kaum wahrgenommen zu werden, jedoch selbst so einiges wahrnehmen zu können.

Sie wird im Roman *Ein Fremdling* auch Gegenstand des Erlebnisberichts über eine Lesung vor der Gruppe 47 auf dem sogenannten elektrischen Stuhl, die zu den luzidesten Einblicken in den Literaturbetrieb, oder man müsste besser sagen, in den literarischen Markt zu zählen sind, die von HERMANN LENZ erstellt wurden. Sie benennen Praktiken und Praktiker der Distinktion, die sich über Verfahren der sozialen Differenzierung und damit über habituelle Arriviertheit zu einer Art Zitierkartell zusammenschließen, welches sich – den von Bourdieu beobachteten literarischen Salons und Avantgardezirkeln der Jahrhundertwende nicht unähnlich<sup>17</sup> – durch eigene Parameter der Kommunikation zu akzentuieren weiß. Über Modi der Exklusion setzt es sich öffentlich, denn es geht um Visualität und Performativität, also um sichtbare Erzählungen, in Szene:

Dann also auf den ‚elektrischen Stuhl‘. Er las drei Seiten [...] und hernach sagte einer, der vom Vorsteher nach seiner Meinung gefragt worden war, er habe ‚rein akustisch‘ nichts verstanden. Ein zweiter sagte, das Gelesene sei nichts, er wundere sich nur, daß zuvor all dies so groß angekündigt worden sei [...]. Ein älterer Herr, der emigriert gewesen war, sagte, er halte es für eine große Arbeit von genialer Simplizität. Zwei Damen tuschelten schnippisch und lachten leise. Ein Pudel, der bei einem Mann mit Knotenstock lag, blaffte, und es hieß, das sei ein literarischer Hund; wenn etwas Schlechtes vorgelesen sei, dann belle der. [...] Und Eugen dachte wieder einmal: kurios. (LENZ 1983:80)

Letzteres ist eine Wertung der kaum durchschaubaren Verflechtungen und zugleich eine intertextuelle Anspielung auf das Sterbewort des alten Konsuls Buddenbrook, mit dem er sich in Thomas Manns Familienroman von 1901 zur Wand dreht und aus der Welt zurückzieht.

Damit markiert „kurios“ auch die Einnahme von Distanz. Auf die Frage, wann ein gewisser Brumme zur Gruppe 47 gestoßen sei, kontert er mit dem Gedanken: „Da stieß man also zur Gruppe wie seinerzeit zur Partei“ (LENZ 1983:84) und

---

<sup>17</sup> Falls man die Gruppe 47 einem Salon gleichsetzen möchte. Man kam nur über Einladungen H.W. Richters hinein.

benennt funktionale Äquivalenzen innerhalb der Strukturen des politischen und des literarischen Feldes. Zugehörigkeit wird von mehr gesteuert als von kreativen Potentialen. Dass selbst die scheinbar einfache und minimalistische Wiedergabe der kommunikativen und sozialen Verhältnisse der Gruppe 47 einen sukzessiven erzählerischen Ablauf ergeben können, hat Helmut Heißenbüttel mit seiner *Gruppenkritik* im *Textbuch 5* so stark pointiert, dass sich diese kurze Prosa beinahe wie ein Kondensat der Feld- und Schlüsselromane von HERMANN LENZ lesen lässt (vgl. HEIßENBÜTTEL 1980:227-229). Die sich daraus ergebenden Folgen für den Ex-Patriierten LENZ bzw. Rapp und dessen eigenes Selbstverständnis als Schriftsteller finden ebenso ihren Niederschlag im Gedicht *Rückblick* aus der mittleren Schaffensperiode um 1960:

Kein Haus gebaut  
Keinen Sohn gezeugt,  
Nur Bücher geschrieben.

Genügt es?  
Nein, es genügt nicht.

Auch das mit dem Besitz  
Ist bei dir so eine Sache,  
Eine fragwürdige, wie sich versteht.

In Dachstuben hast Du gewohnt  
Mit Möbeln von früher.  
Die hast du lange gekannt.

Was die ändern so ‚Leben‘ nennen,  
War für dich mühsam.  
Geschafft hast du es nie.

Wenn du nur durchkommst. (LENZ 2003:86)

### **Auswertung: Erzählen im Literaturbetriebsroman/Feldroman durch HERMANN LENZ**

Aus einem Zusammenfall von klarer Feldschau, Transformation der feldinternen Mechanismen in Narrative und damit zugleich erkannter als auch schlussendlich behaupteter Position im Literaturbetrieb ergibt sich eine einfache, lyrisch gefasste Konsequenz für den Künstler im späten Gedicht *Versteinerung*, worin es in den letzten Versen heißt: „Ein großes Unglück, daß der Mensch intelligent ist, / Während der Farn nicht mehr will / als hier sein für kurze Zeit. // Vielleicht lebst du weiter im Stein“ (LENZ 2003:61). LENZ war noch hier bis

1998 und der Verweis auf den Stein als niederste Existenzform in der hinduistischen Kette der Wiedergeburten, ist zugleich ein impliziter metaphorischer Hinweis auf die Inszenierung von utopischer Beständigkeit jenseits des Feldes und der Öffentlichkeit und synchron die konstitutive Voraussetzung für die Einnahme einer distanzierten Erzählperspektive, von der es aus (auktoriale) Narrative zu erkennen und zu gestalten gilt. Denn diese wechseln ja ständig und sind gebunden an ihre Praktiken der Distinktion. Und deren Betreiber:innen bleiben austauschbar, während der Stein einfach nur bleibt. So verwundert es nach Michael Krüger nicht, dass LENZ

in seinem autobiographischen Romanwerk, der Zeit ins Gesicht sehen mußte, um Distanz zu schaffen zwischen seinem Lebenslauf und dem Lauf der Geschichte. [...] Es gibt wohl keinen Dichter seiner Generation, der illusionsloser und härter, also unsentimentaler, den geschichtsphilosophischen oder theologischen oder auch nur alltäglich-lebenspraktischen Versprechungen widersprochen hätte. Nein, nicht einmal Widerspruch meldet er an. Widerspruch wäre bereits ein Einlassen auf die Gesetze und Regeln, bedeutet ein aktives Teilnehmen, ein Eingreifen, also das Gegenteil dessen, was er selbst für sich beansprucht. (KRÜGER 2003:149f.)

Das würde für LENZ die Aufgabe des Beobachtens und damit des Erzählens implizieren. Denn Beobachten und Durchschauen sind nicht nur die konstituierenden Voraussetzungen a priori für die Analysen literarischer, kultureller und auch intellektueller Felder. Sie sind das Erzählen selbst.

Freilich ergibt sich daraus die Frage, welche Position LENZ bezieht. Kann diese denn nun auch im Abseits liegen oder „im inneren Bezirk“?: „Was du redest, hörst nur du selbst [...] Dir fällt ein, / Daß du allein bist und schreibst. / An wen? An dich selber [...] Leg die Feder beiseite/Und schau vor dich hin“ (LENZ 2003:82). Letzteres müsste jedoch synchron heißen, so paradox es angesichts der beiseitegelegten Feder anmuten mag: Und schreib vor dich hin – und erzähle! Als Eugen Rapp tat HERMANN LENZ genau das.

## Literatur

BEETZ, MANFRED (2003): *Konversationskultur und Gesprächsregie in den Monatsgesprächen*. In: BEETZ, MANFRED / JAUMANN, HERMANN (eds.): *Thomasius im literarischen Feld. Neue Beiträge zur Erforschung seines Werkes im historischen Kontext*. Tübingen, 35-60.

BOURDIEU, PIERRE (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Aus dem Französischen v. Bernd Schwibbs und Achim Nusser. Frankfurt a.M.

BOURDIEU, PIERRE (1988/2018): *Homo academicus*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibbs. Berlin / Frankfurt a.M.

- BRIEGLEB, KLAUS (1992): *Weiterschreiben! Wege zu einer deutschen literarischen ‚Postmoderne‘*. In: BRIEGLEB, KLAUS / WEIGEL, SIGRID (eds.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 12. *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München, 340-381.
- ENGEL, MANFRED (2018): *Kontexte und Kontextrelevanzen in der Literaturwissenschaft*. In: *KulturPoetik* 1:71-89.
- FRANZEN, JOHANNES (2018): *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960-2015*. Göttingen.
- FÜSSEL, MARIAN (2005): *Intellektuelle Felder. Zu den Differenzen von Bourdieus Wissenssoziologie und der Konstellationsforschung*. In: MULSOW, MARTIN / STAMM, MARCELO (eds.): *Konstellationsforschung*. Frankfurt a.M., 188-206.
- GERSTENBRÄUN-KRUG, MARTIN / NADJA REINHARD (2018) (eds.): *Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft*. Wien.
- HANDKE, PETER (1973): *Tage wie ausgeblasene Eier. Einladung, Hermann Lenz zu lesen*. In: *Süddeutsche Zeitung* (22./23. Dezember 1973).
- HANDKE, PETER (2007): *Leben ohne Poesie. Gedichte*. Frankfurt a.M.
- HEIBENBÜTTEL, HELMUT (1980): *Gruppenkritik*. In: DERS.: *Textbücher 1-6*. Stuttgart, 227-229.
- KREUZER, INGRID / KREUZER, HELMUT (eds.) (1981): *Über Hermann Lenz. Dokumente seiner Rezeption (1947-1979) und autobiographische Texte*. München.
- KRÜGER, MICHAEL (2003): *Nachwort*. In: LENZ, HERMANN: *Vielleicht lebst du weiter im Stein. Gedichte*. Frankfurt a.M., 147-155.
- LENZ, HERMANN (1983): *Ein Fremdling. Roman*. Frankfurt a.M.
- LENZ, HERMANN (1997): *Freunde. Roman*. Frankfurt a.M. / Leipzig.
- LENZ, HERMANN (2003): *Vielleicht lebst du weiter im Stein. Gedichte*. Frankfurt a.M.
- MARTUS, STEFFEN (2007): *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin.
- DE MONTHERLANT, HENRY (1968): *Geh, spiel mit diesem Staub. Tagebücher 1958-1964*. Aus dem Französischen v. Karl August Horst. Köln / Berlin 1968.
- DE MONTHERLANT, HENRY (1969): *Tagebücher 1930-1940*. Aus dem Französischen v. Karl August Horst. München.
- PIMTO, LOUIS / SCHULTHEIS, FRANZ (eds.) (1997): *Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloud Mammeri, Jean-Michel Péru, Michael Pollak, Anne-Marie Thiesse*. Konstanz (Edition discours; Bd. 4).
- RÖSCH, GERTRUD MARIA (ed.) (2005): *Codes, Geheimtext und Verschlüsselung. Geschichte und Gegenwart einer Kulturpraxis*. Tübingen.
- VOß, TORSTEN (2019): „*Drumherum geschrieben?*“. *Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800*. Hannover.
- WAGNER-EGELHAUF, MARTINA (ed.) (2013): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld.

WEGMANN, THOMAS (2016): ‚*Es stimmt ja immer zugleich alles und nichts*‘: Zur Theorie des Autors und zum Tod als Gegenstand in Interviews: Müller, Bernhard, Derrida. In: *The German Review: Literature, Culture, Theory* 91:7-24.



© by the author, licensee Lodz University – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

---



YVONNE DROSIHN

**„[...] ging ihre Welt doch meiner voraus“: Selbst-reflexive Erzählweisen von Nachgeborenen in SUSANNE FRITZ’ *Wie kommt der Krieg ins Kind* und MONIKA SZNAJDERMAN’S *Falszerze pieprzu. Historia rodzinna* [Die Pfefferfälscher. Geschichte einer Familie]**

Bei den hier untersuchten nacherinnernden Schreibweisen geht es jeweils darum, Lücken, unerzählt Gebliebenes zu füllen. Anhand genannter Werke von SUSANNE FRITZ und MONIKA SZNAJDERMAN wird dem Ansatz nachgegangen, für sich selbst Geschichte, Familienrelationen sowie zum Teil traumatische Hinterlassenschaften zu klären. Das Phänomen der hochreflektierten Suche – selbstreflexiv und unter Rückgriff auf vielerlei Quellen und andere literarische ‚Zeugnisse‘ – sticht bei diesen beiden Beispielen der Literatur der zweiten Generation insbesondere hervor.

**Schlüsselwörter:** SUSANNE FRITZ, MONIKA SZNAJDERMAN, transgenerationale Weitergabe, zweite Generation, Polen, Juden, Lager, Postmemory

**“[...] her world did precede mine”:** Self-reflexive narratives of those born afterwards in SUSANNE FRITZ’S *Wie kommt der Krieg ins Kind* (How does war enter a child) and MONIKA SZNAJDERMAN’S *Falszerze pieprzu. Historia rodzinna* (The Pepper Forgers. A Family History)

The post-remembering modes of narration are motivated by a need to fill gaps and to explain that which has remained untold. The works by SUSANNE FRITZ and MONIKA SZNAJDERMAN pursue the approach of the individual pursuit of history – uncovering history, family relations and partially traumatic legacies for oneself. The phenomenon of the highly reflective search visible in the form of the narrative – often self-reflexive and containing references to other literary “witnesses” – stands out in these two examples of second-generation literature.

**Keywords:** SUSANNE FRITZ, MONIKA SZNAJDERMAN, transgenerational transmission, second generation, Poland, Jews, camps, postmemory

**„[...] jej świat był wcześniejszy niż mój”:** Autorefleksyjne narracje drugiego pokolenia w *Wie kommt der Krieg ins Kind* [Jak wojna wkracza w dziecko] SUSANNE FRITZ i *Falszerze pieprzu. Historia rodzinna* MONIKI SZNAJDERMAN

Na podstawie utworów autorek drugiego pokolenia SUSANNE FRITZ i MONIKI SZNAJDERMAN przedstawiono, w jaki sposób można wyjaśniać historię, relacje rodzinne i częściowo traumatyczne spuścizny rodzinne. W obu postpamięciowych tekstach chodzi o wypełnienie luk, o to, co pozostało niedopowiedziane. Szczególnie uwidacznia się przy tym fenomen silnie refleksyjnych poszukiwań, które są jednocześnie autorefleksyjne i sięgają do wielu różnych dokumentów oraz literackich „świadczeń”.

**Słowa klucze:** SUSANNE FRITZ, MONIKA SZNAJDERMAN, transmisja transgeneracyjna, drugie pokolenie, Polska, Żydzi, obozy, postpamięć

SUSANNE FRITZ' 2018 für den Deutschen Buchpreis nominiertes Roman *Wie kommt der Krieg ins Kind* geht der Geschichte ihrer Mutter nach, die 1945 als Vierzehnjährige verhaftet und ins polnische Arbeitslager Potulice deportiert wurde, da sie mit neun Jahren ein Dokument unterzeichnet hatte, das sie nach dem deutschen Überfall auf Polen als Deutsche auswies (vgl. FRITZ 2019:243-250).<sup>1</sup> MONIKA SZNAJDERMANS *Falscherze pieprzu. Historia rodzinna* [Die Pfefferfälscher. Geschichte einer Familie] aus dem Jahr 2016 nimmt die Geschichte ihrer ausgelöschten jüdischen Verwandtschaft väterlicherseits in den Blick und macht darüber hinaus das Leben des Landadels im Polen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anschaulich – des Familienzweigs mütterlicherseits. Die Auswahl dieser beiden Familiengeschichten von Autorinnen der zweiten Generation<sup>2</sup> ist der Ähnlichkeit der Verfahren geschuldet und keinesfalls in einem anderen Zusammenhang zu verstehen. Im nachvollziehenden Schreiben der Nachkommen geht es jeweils darum, Lücken, unerzählt Gebliebenes zu füllen, wobei typische Erscheinungsformen von Postmemory (vgl. HIRSCH 1997) Projektion, Reflexion, Imagination und Rekonstruktion darstellen. Es ist ein genuines Problem der Nacherinnerung, sich etwas zu vergegenwärtigen, wovon man zwar betroffen,

---

<sup>1</sup> Vgl. zur Deutschen Volksliste, die „in den annektierten und besetzten Gebieten eine tiefgreifende Spaltung der Einwohnerschaft [verfolgte] mit dem Ziel, die einen als vollberechtigte bzw. als *Deutsche auf Probe* ans Reich zu binden, die anderen auszugrenzen und zu entrechten“ (FRITZ 2019:243f.; kursiv i. Orig.).

<sup>2</sup> Unter erster Generation wird hier die der direkten Erlebenden des Zweiten Weltkriegs verstanden, unter der zweiten Generation deren Kinder und der dritten die jeweiligen Enkel\*innen.

„[...] ging ihre Welt doch meiner voraus“

aber zugleich abgeschnitten ist: Es ist gleichsam das Bedürfnis, als in einem bestimmten erinnerungskulturellen Kontext Aufgewachsener, jene vorangegangenen Lebenszusammenhänge zu verstehen. Die Autorinnen projizieren dabei mitunter von anderen Quellen auf den eigenen Kontext. Dieses Vorgehen soll hier näher betrachtet und analysiert werden. Dabei wird die Rolle der transgenerationalen Übertragung in den Blick genommen: die Frage, ob bzw. inwiefern es auch ein Versuch ist, zu erfassen und zu verarbeiten, was vor der eigenen Geburt geschah und teilweise – affektiv besetzt – quasi als eigene Erinnerung an die folgende Generation weitergereicht wurde:

‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before-to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. **But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right.** Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. [...] It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. (HIRSCH O.J.)

Die hier untersuchten Narrative lassen jeweils Anzeichen transgenerationaler Übertragung erkennen, der Weitergabe eines bestimmten familiären Erbes, dessen Kanäle „Haltungen, Gefühlslandschaften, Habitus“ sowie Schweigegebote sein können (DRAESNER O.J.). Auf welche Weise und mit welchem Ziel erfolgt transgenerationales Schreiben?

„Sprechend und handelnd schalten wir uns in die Welt der Menschen ein, die existierte, bevor wir in sie geboren wurden...“, lautet ein Satz von Hannah Arendt, den SUSANNE FRITZ zitiert (FRITZ 2019:48). Zeugnis abzulegen ist auch und vor allem eine Aufgabe der Kinder bzw. Nachgeborenen – angesichts einer drohenden Verwischung der Spuren, die Magdalena Marszałek geradezu als ein Hauptthema der neueren Literatur ausmacht (vgl. MARSZALEK 2010:163). Die Kinder von Holocaust-Überlebenden werden mitunter auch als deren „Gedenkerzen“ bezeichnet (vgl. STILLICH 2020). Elisa-Maria Hiemer spricht in Bezug auf Postmemory von der „Übernahme und [dem] Hüten der Erinnerung durch die zweite oder bereits dritte Generation“ (HIEMER 2012:32f.).

Dabei stützt man sich – in Ergänzung zu den von den Eltern überlieferten Fragmenten der Erzählung angesichts mangelnder eigener Primärerfahrungen – inzwischen beim Erzählen selbst auf schriftliche Überlieferungen von Zeitzeug\*innen: SUSANNE FRITZ zitiert Hannah Arendt, MONIKA SZNAJDERMAN u.a. Primo Levi. Dieses Phänomen – hier in der Literatur der zweiten Genera-

tion nach den traumatischen Erfahrungen der Erlebnisgeneration – gilt es hier insbesondere zu beschreiben. Dabei konstatiert Marianne Hirsch, dass der von ihr entwickelte Begriff ‚Postmemory‘ nicht singular in Bezug auf die Nachfahren von Shoah-Überlebenden, sondern durchaus auch auf die Nachwirkungen anderer traumatischer Ereignisse in späteren Generationen anwendbar ist: „I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences“ (HIRSCH 1997:22).

### **SUSANNE FRITZ – Das ‚Verlangen nach Wirklichkeit‘ oder ‚Schreiben mit Skrupeln im Gepäck‘**

Die 1964 geborene SUSANNE FRITZ reflektiert in ihrem Roman ihr Problem, eine „authentische Geschichte“ erzählerisch adäquat zu erfassen (vgl. FRITZ 2019:60f.). Sie spricht von ihrem „Verlangen nach Wirklichkeit“: So könnte sie fiktionalisieren, aber es geht ihr doch eher darum, „eine gefühlsbeladene Geschichte auszunütern“ (FRITZ 2019:61f.).

Die Frage, „[w]arum es für [... sie; Y.D.] so wichtig [ist], ein Gefühl für diesen Menschen, [... ihren; Y.D.] unbekanntem Großvater zu bekommen, seiner Leerstelle eine Kontur zu geben?“ (FRITZ 2019:67) beantwortet FRITZ wie folgt:

Weil er Teil der Wunde ist, Teil des Tabus. Weil er zugleich betrauert und versteckt wurde. Er wurde vermisst, und im Erzählen nur in Teilen beschworen. Nicht aus Vergesslichkeit, sondern weil er Mitschuld trug an der Gefangenschaft der Tochter, meiner Mutter. (FRITZ 2019:67)

Stück für Stück rekonstruiert sie die Ereignisse, die ihrer Geburt vorangegangen sind. So heißt es im Roman im Zusammenhang mit einer Rede des Reichsführers der SS, Heinrich Himmler, vom 04. Oktober 1943 in Posen, in der dieser davon spricht „anständig geblieben zu sein“ angesichts des Judenmords (FRITZ 2019:217): „Diese Sätze wurden in einer Stadt laut, in der alle, die meiner Geburt vorangegangen sind, zur Schule gingen“ (FRITZ 2019:219). Der hier geprägte Mythos vom ‚anständigen Deutschen‘ habe bis heute überlebt, so FRITZ (vgl. FRITZ 2019:218).

„Über persönliche Erzählungen bekommen Zahlen erst ein Gewicht“ (FRITZ 2019:29) lautet eine andere Stelle im Zusammenhang mit den insgesamt 35.000 Internierten im Lager Potulice in den Jahren von 1945 bis 1950. An dieser Stelle zeigt sich bereits ein Antrieb dafür, die große Geschichte in der kleinen (Familien-) Geschichte zu erzählen.

„[...] ging ihre Welt doch meiner voraus“

SZNAJDERMANS und FRITZ' Texte liefern zum großen Teil ihre Analysen ‚mit‘: das Phänomen der hochreflektierten Suche nach der Wahrheit der Familiengeschichte und somit mehr oder minder der großen Geschichte – die Autor\*innen reflektieren in der Regel dabei, **warum** sie auf der Suche sind, sie suchen selbst-reflexiv. Die Relevanz, sich das als Autorin und Erzählerin selbst zu vergegenwärtigen, scheint auf, wenn es bei FRITZ in Bezug auf die Mutter heißt: „ging ihre Welt doch meiner voraus“ (FRITZ 2019:30).

Von ihrem 14. bis zum 18. Lebensjahr (1945-1949) war die Mutter im Arbeitslager interniert, was unmittelbare Nachwirkungen auf deren Umgang mit der Adoleszenz der Tochter hatte (vgl. FRITZ 2019:35). Mit Einsetzen der Pubertät bekommt diese die Erzählung über physisches und psychisches Leid der Lagerhäftlinge „überreicht“ (FRITZ 2019:35):

Ich war vierzehn – genau so alt wie sie zum Zeitpunkt ihrer Gefangennahme. Lagerhäftlingen wurde ein Mittel verabreicht, das den Sexualtrieb und bei Frauen die Monatsblutung unterdrücken sollte. Als Nebenwirkung führte es zu offenen Wunden, eiternden Geschwüren. (FRITZ 2019:35)

Gemäß SVEN STILLICHS ZEIT-Artikel *Die stillen Aufträge der Eltern* lautet die Botschaft an die Tochter: werde nur keine Frau (vgl. STILLICH 2020).

Ein Verbot der Mutter, nach der Familiengeschichte zu recherchieren, erfolgt konkret noch zu ihren Lebzeiten: die Autorin FRITZ musste ein erstes Buch von 2001, das Familiendetails enthielt, u.a. auf Druck ihrer Brüder zurückziehen (vgl. FRITZ 2019:37-39). Im Gegensatz dazu gibt es in den Büchern der zweiten und dritten Generation häufig eine Initiation des Schreibens durch einen konkreten Elternauftrag oder aber einen Anlass wie den Tod eines Familienangehörigen. Als Ausgangspunkt der narrativen Spurensuche dient bei FRITZ ein Fingerabdruck der Mutter, gefunden in den Akten des Lagers Potulice, der deren Lebenserfahrung aus jener Zeit gleichsam hautnah verkörpert. Darin offenbart sich endlich auch physisch ein Leben, das dem eigenen vorangegangen ist, wie FRITZ es ausdrückt, und eine Erfahrung, die die Beziehung zur Tochter geprägt hat. Daher berührt dieser – auf dem Umschlagbild abgebildete – Fingerabdruck die Tochter so stark.

FRITZ' zweiter Anlauf, das mütterliche Leben zu verschriftlichen, erfolgt nach deren Tod, wenn auch immer noch von dem Komplex bzw. Schuldgefühl beladen, gegen deren Gebot zu verstoßen. Das Gefühl des ‚Davongekommen-seins‘ der Mutter wird durch das Buch der Tochter empfindlich gestört, denn Worte haben Macht im Denken der Mutter: „Ich hatte Spuren gelegt, die aus der unberechenbaren Außenwelt in unser Haus führten“, so die Autorin (FRITZ 2019:38f.). Die Mutter vermutet eine ähnliche Sippenhaft für das Buch der

Tochter, wie sie ihr als Kind bzw. Jugendliche zugestoßen ist. So heißt es unter der Überschrift „Kollektiv. Schuld“:

Sie sah unser Haus brennen, von einem erzürnten Nachbarn in Brand gesetzt. Andere würden sich in meinem Buch erkennen und mich anzeigen. Mir würde der Prozess gemacht, meine Eltern kämen in *Sippenhaft*. Sie hatte ein Horrorszenario vor Augen, das sie kannte und sie erneut überwältigte. *Wir könnten vielleicht damit leben*, sagte sie, *aber die anderen ...* Wer waren diese anderen, was sollten sie uns antun? Frag einen Traum, warum du ihn träumst! Das Wort Sippenhaft hakte sich in meinem Kopf fest, inmitten der Konfusion um das Erscheinen oder Verschwinden meines Buches schenkte ich ihm zunächst keine weitere Beachtung. *Sippenhaft* meint die Haftung von Familienangehörigen für das Vergehen eines Einzelnen. Die Nationalsozialisten wandten Sippenhaft zur Einschüchterung und Ausschaltung politischer Gegner an, verbrachten deren Ehepartner, Eltern und Geschwister in Gefängnisse und Konzentrationslager, richteten sie hin. Doch Sippenhaft, Bestrafung der ganzen Familie für ein Buch? Wo leben wir, zu welcher Zeit an welchem Ort? Langsam begriff ich. Der Krieg war nicht zu Ende. Der Irrsinn vergangener Tage wütete im Haus. Beruhte die Verurteilung meiner Mutter nicht auch auf dem Prinzip einer Sippenhaft, auf der Annahme einer Kollektivschuld? (FRITZ 2019:40f.; Herv. i. Orig.)

Die zitierte Stelle verweist zum einen unmittelbar auf den Titel des Buches: „Wie kommt der Krieg ins Kind?“<sup>3</sup>, illustriert zum anderen jedoch auch das – typisch postmemoriale – Vorgehen der Autorin: Dass sie – ausgehend von einer Erinnerung – über einen von der Mutter gebrauchten Terminus reflektiert. Der Versuch, seinem eigenen Leben und dem der Eltern im erzählerischen Nachvollzug gerecht zu werden, ist eine Gratwanderung: Entsprechend heißt eine Kapitelüberschrift „Buch oder Leben“ (FRITZ 2019:33).

Zur Gesetzesgrundlage, auf der die Mutter als Vierzehnjährige 1945 verurteilt wurde, führt FRITZ an, dass es um den „Ausschluss von Personen deutscher Nationalität aus der polnischen Gesellschaft“ (FRITZ 2019:41f.) ging. Die wertvollen Arbeitskräfte wollte man jedoch so leicht nicht ziehen lassen. Dabei hielt die Mutter fest: „Das Unrecht geschah ihr zu Recht [...]. Sie fühlte keinen Hass, hegte keine Rachegefühle, litt nicht unter einem anhaltenden Gefühl großer Ungerechtigkeit“ (FRITZ 2019:43f.). Sie reiste gar zu deutsch-polnischen Versöhnungsfeiern und unterstützte die Errichtung einer Gedenkstätte durch die

---

<sup>3</sup> Daten, an denen unaussprechbare Dinge geschahen, fielen in der Kindheit der Erzählerin „völlig unvermittelt während der gemeinsamen Mahlzeiten“ (Fritz 2019:16). „Ich kannte das Ergebnis von Handlungen, die ich selbst weder begangen noch beobachtet hatte, verfügte über anschauliche Bilder des Schreckens, die meine Mutter mir lieferte“ (FRITZ 2019:18). Hier liegt ein klassischer Fall transgenerationaler Übertragung vor. Vgl. HIRSCH 1997:17-40.

„Initiativgruppe des Zentralen Arbeitslagers Potulice“ (FRITZ 2019:44). Andererseits verordnete sie der Tochter Schweigen. Widersprüchliche Botschaften liegen hier vor – ein „Double Bind“, wie die Tochter selbst in einer Zwischenüberschrift konstatiert. Die Mutter bleibt gleichsam positiv an das Lager gebunden, „weil die Not ihr Flügel verlieh“, wie eine Erklärung lautet (FRITZ 2019:40). Die Archive helfen ihr, „Lücken zu schließen, Einzelheiten zu verbinden“ (FRITZ 2019:45). Außerdem werden im Fall von FRITZ' autofiktionalem Roman z. B. Elias Canettis *Masse und Macht* (vgl. FRITZ 2019:32; 179) oder Siegfried Lenz' *Deutschstunde* (FRITZ 2019:184) zu Hilfsmitteln der Nacherinnerung im Sinne von Ersatzquellen. Im letztgenannten Zusammenhang imaginiert sie den eigenen (nicht gekannten, da vor ihrer Geburt erschossenen) Großvater, der wie der Vater des Protagonisten Sigggi Jepsen in Lenz' Roman Schutzpolizist war. Des Weiteren gehört zu den visuellen Hilfsmitteln, die ihr bei der Imagination helfen, Wolfgang Liebeneiners Spielfilm *Ich klage an* (1941), um sich die Situation der zunehmend unter einer Lähmung leidenden Großmutter und den Umgang der der NS-Ideologie anhängenden Familienmitglieder vor Augen zu führen sowie die ideologische Rolle der Euthanasie zu reflektieren (vgl. FRITZ 2019:210-212). Dazu kommen öffentlich zugängliche Materialien wie die Posener SS-Reden von 1943 via You Tube sowie Gespräche mit Historiker\*innen (vgl. FRITZ 2019:216).

FRITZ schreibt in ihrem Nachwort zur Taschenbuchausgabe von 2019 vom „Schreiben mit Bedenken und Skrupeln im Gepäck“ als „Schule der Sensibilität“ (FRITZ 2019:284).<sup>4</sup> Es ist ein Schreiben, das stets mehrere Seiten im Blick hat. Den Anfang und das Ende der Zweiten Polnischen Republik aus deutscher Sicht 1918 und 1939 und den damit einhergehenden Tausch sämtlicher Ordnungen schildert sie gleichsam als „Kulissenwechsel“ (FRITZ 2019:69; 81).<sup>5</sup> Die Heimat-

---

<sup>4</sup> Einer potentiellen rechten Vereinnahmung des Themas der Arbeitslager für Deutsche in Polen sowie dem Revanchismus-Vorwurf versucht die Autorin unter der Überschrift „Wasser auf die falschen Mühlen?“ zuvorzukommen (FRITZ 2019:282f.).

<sup>5</sup> In der Art einer Liste führt die Erzählerin an, was dieser Tausch der Ordnungen jeweils umfasst – zu 1918 heißt es: „Es wechseln / die Fahnen / die Namen an öffentlichen Gebäuden und Geschäften / die Amtssprache / die Unterrichtssprache an Schule und Hochschule / die Verwaltung / die Abgeordneten (die Minderheiten stellen jeweils eigene) / die Ordnungshüter / das Militär / die Pässe und persönlichen Papiere / die Geldscheine und Münzen / die Briefmarken / die Fahrscheine/ die Landkarten...“ (FRITZ 2019:75); zu 1939: „Es wechseln / die Fahnen / die Straßennamen / die Namen an öffentlichen Gebäuden und Geschäften / die Amtssprache/

und Sehnsuchtsorte der Mutter – u.a. Ottorowo [Ottoswalde], der Herkunftsort von deren Großeltern – stellen sich als Tatorte von NS-Gräueln heraus (vgl. FRITZ 2019:98). Im historische Ereignisse nachvollziehenden Schreiben korrigiert sich FRITZ häufig, wägt Formulierungen ab und hinterfragt ihr Erzählen auf diese Weise ständig.

Ein weiteres Beispiel für die erzählerische Imagination der Autorin ist der Übergang von der Darstellung des in Posen im 19. Jahrhundert wohnhaften Juristen E.T.A. Hoffmann, der u.a. mit der Erteilung deutscher Nachnamen für Jüdinnen und Juden befasst war, die bei FRITZ in ein NS-Szenario auf dem Marktplatz übergeht (vgl. FRITZ 2019:214). Dadurch wird deutlich, wie ‚große‘ Geschichte für Einzelne personalisiert wird:

Ich stelle mir vor: Der Künstler, durch einen Zauberspruch unsterblich wie seine Figuren, wohnte noch immer am Alten Markt, als dieser sich in einen *Exerzierplatz der Nationalsozialisten* verwandelt. Hoffmann schaut auf ein Flaggenmeer (eine blutrote Stoffbahn hängt auch vor seinem Fenster, versperrt je nach Luftzug die Sicht und gibt sie wieder frei): Hakenkreuze, braune, schwarze, hellgrüne Uniformen so weit das Auge reicht. Heil Hitler, Hacken schlagen, Arme recken, marschieren, SA, SS, Polizei – ein großes Aufgebot an Personal sichert die Stadt (ist Schutzpolizist Georg dabei, steht irgendwo Wache, Spalier?), das Knallen tausender Stiefelpaare auf dem Pflaster, Motorenlärm und maschinenhafte Stimmen grollen die bunten Fassaden herauf, dünne Scheiben erzittern... (FRITZ 2019:214; Herv. i. Orig.)

Was ist die Absicht von FRITZ' transgenerationalem Schreiben? Die (verschwundene) Welt soll durch die Nachgeborenen ins Erleben zurückgeholt, wieder zum Leben erweckt werden, es ist ein „Verlangen nach Wirklichkeit“ (FRITZ 2019:61), wie die Autorin es selbst nennt. Die Ahnen wiederzubeleben, hat dabei etwas von einer Zeitreise, mithin auch phantastische Elemente. Neben E.T.A. Hoffmanns Zeitreise imaginiert sie in einer Szene, wie sie selbst in der Gegenwart auf Georg, den Großvater mütterlicherseits, trifft:

Georg wird nicht in einer seiner Kostümierungen, nicht in Schuluniform, nicht im königlich preußischen Waffenrock, nicht in der Uniform des polnischen Unteroffiziers (wie ich später entdecken werde), nicht in einem seiner flotten Anzüge, nicht in Bäckerskluft, nicht in Polizeiuniform und hohen Stiefeln, nicht in Wehrmachtsuniform, in der ihn die tödlichen Schüsse der Rotarmisten treffen, die Dorfstraße am Bach entlanggehen, auf die ich über meine rechte Schulter vom Schreib-

---

der Bürgermeister / die Verwaltungsbeamten / die Ordnungshüter / die Pässe und persönlichen Papiere / die Geldscheine und Münzen / die Briefmarken / die Fahr-scheine / die Landkarten / viele Ladenbesitzer / Hausbesitzer / Geschäftsbetreiber / Lehrer...“ (FRITZ 2019:84).

„[...] ging ihre Welt doch meiner voraus“

tisch aus schau [...]. Eine junge Frau in Destroyed-Jeans-Look und rosa Daunenjacke kommt ihm entgegen, trägt ein Handy vor sich her. Georg, aus dem Jenseits auf die Erde gefallen, weicht der seltsamen Erscheinung aus [...] ein vorbeieilender Paketwagen scheucht den Zeitreisenden zurück aufs Trottoir. (FRITZ 2019:54)

Sie imaginiert im Folgenden seinen Blick auf sie sowie einen Dialog mit ihm, in dem sie ihm unter anderem den Fortgang der Ereignisse nach seinem Tod erzählt. Diese Stelle signalisiert nicht zuletzt, dass es ein autofiktionaler Roman und eben keine Geschichtsschreibung ist, und dass es nicht gelingt, wie beabsichtigt, eine gefühlsbeladene Geschichte ‚auszunüchtern‘ – wie FRITZ ursprünglich ihren eigenen Anspruch formulierte. Die Szene ist im Gegenteil sogar überaus emotional: Der Großvater verbrannte tatsächlich in der Kaserne Küstrin. Durch die in dieser Szene stark hervortretenden projektiven und gestalterischen Elemente (vgl. HIRSCH 1997:22) wird sehr deutlich, dass Erzählte ist Imagination und somit Fiktion. Weitere typische Verfahren, Figuren und Bestandteile von Generationenerzählungen, die hier verifiziert werden konnten, sind die Spurensuche, das Archiv, die Reise vor Ort<sup>6</sup> sowie das Ergänzen der eigenen Erzählung durch andere Erzählungen, die zum Teil in Buchform vorliegen.<sup>7</sup>

## MONIKA SZNAJDERMAN – eine hochreflektierte Suche

Der Roman *Falszerze pieprzu. Historia rodziny* [Die Pfefferfälscher. Geschichte einer Familie] der 1959 geborenen MONIKA SZNAJDERMAN ergänzt ebenfalls in für Postmemory typischer Weise fehlende Informationen, die der Autorin nicht aus eigener Anschauung bekannt sind, mit Hilfe anderer Materialien. Unter anderem bedient sie sich der Chronik der Stadt Radom und rekonstruiert die Geschichte der jüdischen Großeltern ab 1859.

---

<sup>6</sup> Sie ist bereits als Fünfzehnjährige in die emotionale Geschichte der Mutter verstrickt, wie sich hier zeigt: „Während ich Schulter an Schulter mit meiner Mutter gegen feuchte Wände startete, teilte ich wortlos jene Düsternis, die sie von hier in die Freiheit mitgenommen hatte“ (FRITZ 2019:21).

<sup>7</sup> Unter anderem greift sie zurück auf die Autobiographie *Eine Porzellanscherbe im Graben* der Traumaforscherin Martha Kent, die eines der wenigen Zeugnisse dieses Lagers darstellt. Die Autorin selbst war vom vierten bis achten Lebensjahr mit ihrer Mutter im Lager Potulice interniert (vgl. FRITZ 2019:227). In der Danksagung wird auch Helga Hirsch erwähnt, die 1998 mit *Die Rache der Opfer. Deutsche in polnischen Lagern 1944-1950* eine Studie über die Lagerhaft und Zwangsarbeit deutscher Zivilist\*innen in Polen nach dem Zweiten Weltkrieg vorlegte.

Eine Besonderheit stellt bei SZNAJDERMAN des Weiteren die Form der direkten Ansprache des Vaters dar sowie das bereits erwähnte Phänomen der reflektierten, als solcher kommentierten Suche nach der Geschichte der Vorfahren und dem verborgenen Trauma. Die Autorin zitiert mitunter andere Erinnerungsbücher mit autofiktionalem bzw. selbstreflexiven Einschlag – wie Tony Judts *The Estate* (2010) sowie Piotr Pazińskis *Pensjonat* [2009, Die Pension]. Die Autoren beider Werke rekonstruieren jeweils aus der Erinnerung heraus. Ins Deutsche übersetzt wurde SZNAJDERMANS Familiengeschichte von Martin Pollack, dessen polnische Verlegerin sie selbst ist. Pollack arbeitet sich ebenfalls an einer verschwundenen Welt seitens Kindern von Täter\*innen ab: Zu seinen eigenen Büchern zählen Memoiren und Essays wie *Topografie der Erinnerung* (2016), *Kontaminierte Landschaften* (2014), *Der Tote im Bunker: Bericht über meinen Vater* (2006), der SS-Sturmbannführer und ein gesuchter Kriegsverbrecher war, sowie *Galizien: Eine Reise durch die verschwundene Welt Ostgaliziens und der Bukowina* (2001).

SZNAJDERMAN reflektiert das Problem der Unerklärbarkeit der Shoah mit den Thesen von Yehuda Bauer und Giorgio Agamben, indem sie diese Autoren im Zuge des Erzählens ihrer Familiengeschichte zitiert (vgl. SZNAJDERMAN 2018:122). Sie imaginiert u.a. anhand von Imre Kertészs *Roman eines Schicksallosen*, wie sich ihr eigener Vater im Ghetto von seinem Vater verabschiedete und anschließend vollkommen auf sich allein gestellt war:

[J]ak wujek Lajos do narratora w *Losie utraconym* Imrego Kertésza (powiedziałeś kiedyś, że czytasz tę książkę, jakbyś czytał o sobie): Z pewnością, rzekł, zbyt wcześnie będę musiał się dowiedzieć, ‘co to są kłopoty i wyrzeczenia’. Bo przecież oczywiste, że nie będzie mi się już tak dobrze działo jak dotychczas, i on nie chce tego ukrywać, gdyż rozmawia ze mną ‘jak z dorosłym’. ‘Teraz już – powiedział – ty też masz swój udział w żydowskim losie [...]’ (SZNAJDERMAN 2016:141)

[W]ie Onkel Lajos zum Erzähler im *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész sagt (du hast einmal gemeint, du läsest dieses Buch, als würdest du über dich selber lesen): ‚Bestimmt – sagte er – würde ich vor der Zeit erfahren, was Sorge und Verzicht ist. Denn es sei ganz klar, daß ich es von nun an nicht mehr so gut haben könnte wie bisher – und das wolle er mir auch nicht verheimlichen, da wir ja nun unter Erwachsenen sprächen‘. ‚Jetzt‘, so sagte er, ‚hast auch Du Anteil am gemeinsamen jüdischen Schicksal‘ (SZNAJDERMAN 2018:121; Herv. i. Orig.).

SZNAJDERMAN verfährt hier ähnlich wie FRITZ, die ihre Familie in der NS-Zeit angelehnt an literarische und filmische Ersatzquellen imaginiert.<sup>8</sup> Die dem

---

<sup>8</sup> Vgl. etwa Siegfried Lenz' *Deutschstunde* sowie der Euthanasie propagierende Spielfilm *Ich klage an* bei FRITZ.

Roman von Kertész entlehnte Szene passt nicht ganz zum potentiellen Ghetto-abschied von ihrem Vater und Großvater und SZNAJDERMAN weiß das: Der Vater war zu diesem Zeitpunkt bereits im Ghetto eingesperrt. Sie gleicht die Geschichte des Vaters in bestimmten Punkten mit denen von Primo Levi und Jean Améry sowie mit anderen bekannten Holocausterzählungen ab: Dabei zitiert sie die Erfahrungen der anderen, von denen sie die des Vaters abgrenzen will, in einer regelrechten Kaskade:

**Muszę wierzyć**, że oświęcimski numer na twoim przedramieniu nie stanowi – jak dla Améry’ego – całego sensu twojego istnienia i że inaczej niż Améry’ego opuściła cię ‘uporczywa pamięć ofiary’. **Muszę wierzyć**, że jesteś wolny od poczucia wstydu, który według Primo Leviego nie odstępuje tych, co ocaleli [...]. **Muszę wierzyć**, że przynajmniej czasami nie dzielisz z Eliem Wieselom poczucia winy wyrażonego słynnymi słowami: ‘Żyję, a więc jestem winien.’ **Jestem szczęśliwa**, że Auschwitz nie dopadło cię po latach – jak Dawida Rosenberga, Paula Celana, Primo Leviego, Bogdana Wojdowskiego i wielu innych – pod postacią szaleństwa i samobójstwa, niczym odroczonego wyrok śmierci. (SZNAJDERMAN 2016:156; Herv. Y.D.)

**Ich muss glauben**, dass die Auschwitz-Nummer auf Deinem Unterarm nicht – wie für Améry – den ganzen Sinn deiner Existenz darstellt und dass dich, anders als im Fall von Améry, die ‚hartnäckige Erinnerung des Opfers‘ frei gegeben hat. **Ich muss glauben**, dass du frei bist vom Gefühl der Scham, die nach Primo Levi jene nicht verlässt, die gerettet wurden. [...] **Ich muss glauben**, dass Du wenigstens zeitweise nicht mit Elie Wiesel das Gefühl der Schuld teilst, das er mit den berühmten Worten zum Ausdruck brachte: ‚Ich lebe, also bin ich schuldig.‘ **Ich bin glücklich**, dass dich Auschwitz nach Jahren nicht – wie David Rosenberg, Paul Celan, Primo Levi, Bogdan Wojdowski und viele andere – in Gestalt des Wahnsinns und des Selbstmords eingeholt hat, gleichsam wie ein aufgeschobenes Todesurteil. (SZNAJDERMAN 2018:138f.; Herv. Y.D.)

Die Zeitzeugen der ersten Generation werden hier herangezogen, um die Lücke des Schweigens zu füllen, bzw. signalisiert der wiederholte Satzanfang „Muszę wierzyć“ [Ich muss glauben], der gesteigert wird durch den darauffolgenden Satzanfang „Jestem szczęśliwa“ [Ich bin glücklich], dass ihr eigenes Leben unmittelbar davon abhängt.<sup>9</sup> Die Frage, warum die Tochter glauben muss, dass der Vater in diesen wesentlichen Punkten in seinem späteren Leben nach dem Krieg von anderen Holocaustopfern abweicht, ließe sich somit auch mit Marianne Hirsch beantworten, die in Bezug auf die Nachkommen von Überlebenden vom Bedürfnis schreibt, „nicht nur zu fühlen und zu wissen, sondern auch zu

<sup>9</sup> Vgl. die Autorin Esther Safran Foer, die in ihrem Memoir *I Want You to Know We're Still Here: My Family, the Holocaust and My Search for the Truth* (2020) den Selbstmord ihres Vaters, eines Holocaust-Überlebenden, in ihrem 8. Lebensjahr schildert.

erinnern, wiederaufzubauen, neu zu verkörpern, zu ersetzen und zu reparieren“ (HIRSCH 2002a:301). SZNAJDERMAN stellt die Geschichte des Vaters als eine Erzählung von Rettung und Wiederaufbau dar (vgl. SZNAJDERMAN 2018:138f.) bzw. der Vater legt ihr diese Deutung nahe:

Zebraliśmy się ostatnio razem z okazji twoich urodzin. Wnuki, prawnuki. ‘9 maja 1945 roku byłem sam jak palec’ – opowiedziałeś z jakimś nieśmiałym, jak zawsze ty, niedowierzaniem. ‘A dzisiaj, spójrzcie – dzisiaj odbudowałem, rodzinę’. (SZNAJDERMAN 2016:157)

Wir haben uns zuletzt alle anlässlich deines Geburtstags versammelt. Enkel, Urenkel. ‚Am 9. Mai 1945 war ich mutterseelenallein‘, hast du mit einer gewissen, unbeholfenen, für dich typischen Ungläubigkeit gesagt. ‚Und heute, schaut nur, habe ich die Familie wieder aufgebaut‘. (SZNAJDERMAN 2018:139)

Es handelt sich um eine Rekonstruktion des polnisch-jüdischen Zusammenlebens im 20. Jahrhundert, das zum Teil als ein Nebeneinander-Leben gezeichnet ist. Hierbei entsteht insofern eine doppelte Sicht auf das Geschehen, als es sich bei der Autorin um die Tochter einer katholischen Polin und eines jüdischen Polen handelt und sie die Geschichten beider Familienzweige in ihrem Buch rekonstruiert.

Ein gewisses Schweigegebot sowie ein Initiationsmoment für die Erzählung sind – wie bei FRITZ – vorhanden:

Er erlaubte der Tochter erst dann, sein Schweigen in eine Erzählung umzuwandeln, als er zunächst von Verwandten aus den Vereinigten Staaten eine Sammlung von alten Familienfotos und dann ein amtliches Schreiben bekam, das ein immer noch ihm gehörendes Grundstück betraf. Diese beiden Zusendungen bewirkten, dass Monika Sznajderman beschloss, die Geschichte ihrer Familie zu rekonstruieren – für sich und für ihren Vater (KIJOWSKA 2018),

so MARTA KIJOWSKA in der FAZ-Rezension zum Buch. Dadurch ist eine Materiallage entstanden, die den Ausgangspunkt für den Prozess der Imagination bildet: So heißt es hier im ersten Teil des Buches, der in Anlehnung an Piotr Pazińskis Romantitel *Pensjonat* [Die Pension] *Pension der Erinnerung* benannt ist, im Zusammenhang mit einer beschrifteten Fotografie:

To dzięki słowom i fotografii wiemy, że 12 października 1932 roku w wielkim skupieniu rysowałeś kredkami na miedzeszyńskiej werandzie. Wiemy, jaką miałeś piżamę. Wiemy też, jak padało ostatnie październikowe światło. (SZNAJDERMAN 2016:53)

Dank dieser Worte wissen wir, dass du am 12. Oktober 1932 in äußerster Konzentration auf der Veranda in Miedzeszyn gezeichnet hast. Wir wissen, welchen Pyjama du getragen hast. Und wir wissen auch, wie das letzte Oktoberlicht einfiel. (SZNAJDERMAN 2018:38)

Eine gewisse Detailversessenheit bei der Deutung und Imagination tritt hier zutage. SZNAJDERMANS 1941 im Alter von 37 Jahren getötete Großmutter Amelia sowie Aluś, den getöteten jüngeren Bruder ihres Vaters, kann sie lediglich über oben erwähnte Fotos imaginieren. Sie schreibt eine Art Epitaph für diese ihrer Existenz entzogenen Menschen.

Die Mutter des Vaters – Amelia, geb. Rozenberg – wurde bei dem Pogrom im Schloss von Złochów (in der heutigen Ukraine) ermordet (vgl. SZNAJDERMAN 2018:71f.). SZNAJDERMAN rekonstruiert den Vorgang, indem sie sich dem Geschehen bei der Recherche größtmöglich annähert. Hierin ähnelt ihre Erzählung DANIEL MENDELSONS *The Lost: A Search for Six of Six Million* (2006), einem Vorläufer des Genres, der gleichsam ein Paradigma der Nacherinnerung darstellt. Sie zitiert aus Dokumenten derer, die das Pogrom überlebten und stößt dabei auf die Erinnerung an eine Polin, die Augenzeugin war und lautstark ihre Zustimmung zur Erschießung von 3.000 Jüdinnen und Juden äußerte, sich jedoch im gleichen Atemzug um eine Katze sorgte, die sich bei dem am Abend aufziehenden Gewitter erkälten könnte. An dieser Stelle fragt sich die Erzählerin: „Czy Jankowska [...] patrzyła, jak umiera matka dwóch małych chłopców w koszulkach w paski [...]?“ (SZNAJDERMAN 2016:97) / „Hat die Jankowska [...] gesehen, wie eine Mutter von zwei kleinen Jungen in gestreiften Hemdchen starb [...]?“ (SZNAJDERMAN 2018:73f.).

Das Arbeiten mit Fotografien und Erzählung ist typisch für Postmemory: Marianne Hirsch analysiert das Entstehen unterschiedlicher Erzählachsen durch den gleichwertigen Gebrauch von Erzählung, Fotografien, Zeugenschaft sowie anderen Quellen u.a. in *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Dabei wissen die Nachgeborenen bei der Betrachtung der Abgebildeten um das spätere Schicksal. „A jednak to zdjęcie, choć tak radosne, przejmuję mnie smutkiem i lękiem, **bo wiem więcej niż wy**, choć to wy tam byliście, nie ja“ (SZNAJDERMAN 2016:55; Herv. Y.D.) / „Und trotzdem erfüllt mich dieses Bild mit Trauer und Bangen, **weil ich mehr weiß als ihr**, obwohl ihr dort wart und nicht ich“ (SZNAJDERMAN 2018:39; Herv. Y.D.), heißt es bei SZNAJDERMAN, und „**bo wiemy więcej, bo znamy koniec**“ (SZNAJDERMAN 2016:55; Herv. Y.D.) / „**weil wir mehr wissen, weil wir das Ende kennen**“ (SZNAJDERMAN 2018:39, 42; Herv. Y.D.). Sie zitiert in ihrer Selbstanalyse Susan Sontag bzw. den polnischen Literaturhistoriker Jacek Leociak: Jedes Bild – sogar das fröhlichste – spreche „o śmierci dokonanej w czasie przyszłym“ (SZNAJDERMAN 2016:55) / „von dem in der Zukunft vollendeten Tod“ (SZNAJDERMAN 2018:42). Interessant ist, dass sie sich das Kennenlernen von Großmutter und Großvater in Anlehnung an eine Erzählung von Isaac

Bashevis Singer vorstellt, ergo belletristische Ersatzquellen nutzt, um diese verschwundene Welt zu imaginieren (vgl. SZNAJDERMAN 2018:59). Sie kennt sogar die Ghetto-Arbeitszeiten ihres Großvaters Ignacy Sznajderman (vgl. SZNAJDERMAN 2018:75). Dieser war assimiliertes Jude, nannte sich Izaak und war als Erster aus seiner Familie von Radom nach Warschau gegangen, wo er als Neurologe arbeitete. „Żyd[] aspirujący[] do polskości, wstydzący się swojego pochodzenia“ (SZNAJDERMAN 2016:86) / „ein[] Jude[] der zum Polentum strebte und sich seiner Herkunft schämte“ (SZNAJDERMAN 2018:63), heißt es über ihn. Der 1896 Geborene starb 1942 während der Liquidation des Warschauer Ghettos zusammen mit seinem jüngsten Sohn Aluś, dem bereits erwähnten Bruder ihres Vater, dem 1927 geborenen Marek Sznajderman. Die Autorin rekonstruiert imaginativ den Weg ihres Großvaters und jungen Onkels zum Umschlagplatz: 6.458 Personen wurden an diesem Tag vom Umschlagplatz deportiert, darunter circa 3.000, die sich freiwillig gemeldet hatten (vgl. SZNAJDERMAN 2018:77). Wenn die Erzählerin konstatiert, dass in einem anderen Buch, worin Dr. Sznajdermans Abschied von seinen Patienten im Ghetto geschildert wird, eine Spur ihres ungekannten Großvaters und seiner zwei Söhne enthalten ist, wird deutlich, dass es eben um ein Ausmachen jeglicher Spuren geht (vgl. SZNAJDERMAN 2018:77f.). Auch die großväterliche Begründung seiner Entscheidung führt SZNAJDERMAN an: „Już nie mam siły walczyć“ (SZNAJDERMAN 2016:102) / „Ich habe keine Kraft mehr, um zu kämpfen“ (SZNAJDERMAN 2018:77f.).

Im zweiten Teil des Buches liegt eine vergleichsweise magere Materiallage vor, wenn es darum geht, das jüdische Leben in der Stadt Radom, dem Herkunftsort der Familie des Großvaters väterlicherseits, ab 1850 zu umreißen (vgl. SZNAJDERMAN 2018:96-99). U.a. ist darin vom „privilegium de non tolerandis judaeis“ die Rede (SZNAJDERMAN 2018:94). Erzählt wird die jüdische Geschichte der Stadt ab 1820, seitdem die Bevölkerungszahl von 105 Jüdinnen und Juden auf 11.000 gegen Ende des 19. Jahrhunderts anstieg.

Wenn es heißt, „Uniosłeś ledwie okruchy, z których teraz ja próbuję zbudować opowieść. Zaludnić puste miejsce [...]“ (SZNAJDERMAN 2016:102) / „Du hast lediglich Fragmente mit dir geschleppt, aus denen ich jetzt eine Erzählung zusammenzufügen versuche. Ich versuche, die leeren Stellen [...] zu bevölkern“ (SZNAJDERMAN 2018:78), wird das Nacherinnern als solches beschrieben.

Zur persönlichen Bindung der Erzählerin – dem unbewusst an sie als Tochter adressierten ‚Auftrag‘ – heißt es: „Długo nie wiedziałam, że cokolwiek łączy mnie z Radomiem“ (SZNAJDERMAN 2016:110) / „Lange hatte ich nicht gewusst, dass mich überhaupt etwas mit Radom verbindet“ (SZNAJDERMAN 2018:88)

und „Nie pamiętam, kiedy Radom zaczął cokolwiek znaczyć“ (SZNAJDERMAN 2016:110) / „Ich kann mich nicht erinnern, wann es anfang, dass Radom mir etwas bedeutete“ (SZNAJDERMAN 2018:89). Dabei handelt es sich um den Ort, an dem die ersten Bücher des von MONIKA SZNAJDERMAN und ihrem Mann Andrzej Stasiuk geleiteten Czarne-Verlags gedruckt wurden. Die letztendliche Macht der (unbewussten) transgenerationalen Übertragung wird deutlich, wenn es dazwischen heißt: „Rzucane od czasu do czasu słowa ojca o Radomiu jako mieście poniekąd rodzinnym traktowałam z niedowierzaniem i puszczałam mimo uszu“ (SZNAJDERMAN 2016:110) / „Die von Zeit zu Zeit hingeworfene[n] Worte meines Vaters über Radom sozusagen als Herkunftsort der Familie nahm ich ungläubig auf und überhörte sie für gewöhnlich“ (SZNAJDERMAN 2018:89). Die Perspektive wechselt hier von der Ansprache des Vaters („Du“) in einen quasi noch stärker sich selbst reflektierenden Modus.

Im Zusammenhang mit der Reise der Tochter Monika Sznajdermans zu einem Pleinair nach Nossen in Sachsen, erwähnt deren Großvater Marek Sznajderman, er sei dort im Lager gewesen. Allein seine Tochter, die Autorin, vermag das Zeichen – den Hinweis auf seine Lagerhaft als indirekten Schreibauftrag – zu dem Zeitpunkt noch nicht zu deuten (vgl. SZNAJDERMAN 2018:118). Sie schreibt im Nachhinein von „[z]nakiem, że ktoś w ułomny, niedoskonały, lecz jednak namacalny sposób dotknie twojej przeszłości. I pragnieniem, by jej dotknął. (SZNAJDERMAN 2016:138) / einem „[...] Zeichen, dass jemand auf unbeholfene, unzulängliche, aber doch greifbare Weise deine Vergangenheit berührt. Und der Wunsch, dass er sie berühren möge“ (SZNAJDERMAN 2018:118).

Wenn es heißt, „W moich żyłach płynie **krew** wielu pokoleń radomskich Żydów [...] Zamieszkiwali to miasto, odeszli niezauważalnie, a nikt po nich nie płacze. Dlatego muszę pamiętać“ (SZNAJDERMAN 2016:112f.; Herv. Y.D.) / „In meinen Adern fließt das **Blut** vieler Generationen von Radomer Juden [...]. Sie wohnen in dieser Stadt, und sie verschwanden unbemerkt, und keiner weint ihnen eine Träne nach. Aus diesem Grund muss ich erinnern“ (SZNAJDERMAN 2018:91; Herv. Y.D.), kommt für einen Moment die von Marianne Hirsch selbst als „noch nicht richtig überzeugend“ bezeichnete Epigenetik-These in den Blick (HIRSCH 2016), die genetische Weitergabe von Traumata über Generationen hinweg.<sup>10</sup> Andererseits wird von deren Fokus der transgenerationalen

---

<sup>10</sup> Vgl. „Demnach können Informationen über elterliche Traumata in der DNA-Struktur der Kinder enthalten sein und sie anfälliger für traumatische Erlebnisse und post-traumatische Stresssymptome machen. Auch wenn diese Forschung

Übertragung familiärer Traumata zu einer Art moralischer Erinnerungspflicht umgelenkt. An anderer Stelle heißt es:

Mam w sobie ich **krew**, ich **geny**, ich **losy**. Korzystając z resztek ocalałego, piszę swoją prywatną *Księgę Radomia* i przywracam ich pamięci, jedynej możliwej dla nich dzisiaj formy życia. (SZNAJDERMAN 2016:120f.; Herv. Y.D.; kursiv i. Orig.)

Ich habe ihr **Blut** in mir, ihre **Gene**, ihre **Schicksale**. Indem ich mich auf die Überreste dessen stütze, was gerettet wurde, schreibe ich mein ganz privates *Buch von Radom* und rufe auf diese Weise die Erinnerung an sie wieder wach, die heute für sie die einzig mögliche Form des Lebens darstellt. (SZNAJDERMAN 2018:100; Herv. Y.D.; kursiv i. Orig.)

Im vierten Teil des Buches – überschrieben mit „Myśmy uratowali się wszyscy, oni wszyscy zginęli“ [„Wir haben uns alle gerettet, sie sind alle umgekommen“] – kommt die mütterliche Vorfahrenlinie SZNAJDERMANS zur Darstellung, die Familie Lachert, deren Abgeschnittenheit von der jüdischen Lebenswelt und Quasi-Parallelexistenz. Diese beschreibt SZNAJDERMANS Übersetzer Pollack im Nachwort als

Angehörige der Schlachta, Gutsbesitzer, Unternehmer, Großbürger, mit allem, was diese Welt in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in Polen ausmacht: das Leben auf Gutshöfen und in gehobenen Warschauer Kreisen, ein glühender, manchmal exaltiert erscheinender polnischer Patriotismus, verbunden mit einem aggressiven Antisemitismus. (SZNAJDERMAN 2018:265f.)

Das ambivalente Verhältnis der Autorin beiden Familienzweigen gegenüber deutet die Rezensentin Kijowska folgendermaßen:

Es besteht kein Zweifel, dass die Autorin, während sie ihrer Erzählung immer öfter die Wir-Form gibt, mit den einen **mitleidet** und sich für die anderen **mitschuldig** fühlt. Doch sie vergisst gleichzeitig nicht, dass zusammen mit der Welt ihrer jüdischen Vorfahren auch die ihrer polnischen Familie zerstört wurde: ‚Wir haben alles verloren, sowohl auf materiellem als auch auf geistigem Gebiet.‘ Sie sei also ‚Zeugin eines doppelten Weltendes‘, lautet ihr Resümee. Auf eindringlichere Weise kann man die Tragik der polnisch-jüdischen Geschichte kaum zusammenfassen. (KIJOWSKA 2018; Herv. Y.D.)

Wenn die Erzählerin die Namen der mit dem Vater nach Auschwitz Deportierten kennt und versucht, sich Gesten der Zuwendung für ihren 16-jährigen Vater vorzustellen (vgl. SZNAJDERMAN 2018:126f.) bzw. das Geschehen möglichst nahe am Pogrom, bei dem dessen Mutter umgebracht wurde, zu rekonstruieren, wird deutlich, was Joanna Olczak-Ronikier in ihrem 2002 erschienenen Familienroman *W ogrodzie pamięci* [Im Garten der Erinnerung] formuliert: „A

---

noch in den Anfängen steckt und noch nicht richtig überzeugend ist, stützt sie doch das Erleben der Nachfolgegenerationen“ (HIRSCH 2016).

uparty duch tej bezimiennej nie chce odejść i rozplynać się w niebycie. Krąży koło mnie i prosi o pamięć“ (OLCZAK-RONIKIER 2002:37) / „Aber der halsstarrige Geist der Namenlosen will nicht weichen und im Nichtsein zerfließen. Er umkreist mich und bittet um ein Angedenken“ (OLCZAK-RONIKIER 2007:43). Es geht SZNAJDERMAN darum, gegen die entstandene Leere anzugehen. So heißt es im Anschluss an ihre Ausführungen zum jüdischen Erinnerungsgebot „Sachor!“:

Dlatego właśnie to robię – drażę i mnożę, ściubię, nizam i wyłapuję. Z wygrzebanych fragmentów historii, z nielicznych dokumentów i jeszcze mniej licznych słów mojego ojca, ocalałego z Holocaustu, buduję opowieść. Ta książka powstała z jego milczenia. Moj ojciec należy do tych, którzy milczą. To milczenie jest ogromne, przepastne i można się w nim utopić. Dlatego zaczęłam pamiętać. Przeciw temu milczeniu, przeciw zapomnieniu, przeciw nicości, która chciałaby to wszystko pochłonać. (SZNAJDERMAN 2016:113)

Deshalb tue ich das – ich bohre und multipliziere, ich trödle, ich reihe aneinander und suche heraus. Aus den ausgegrabenen Fragmenten der Geschichte, aus den spärlichen Dokumenten und den noch spärlicheren Worten meines Vaters, gerettet vor dem Holocaust, setze ich die Erzählung zusammen. Dieses Buch ist aus seinem Schweigen entstanden. Mein Vater gehört zu jenen, die schweigen. Dieses Schweigen ist übermächtig, abgrundtief, man kann darin ertrinken. Deshalb habe ich begonnen, zu erinnern. Gegen dieses Schweigen, gegen das Vergessen, gegen das Nichts, das alles verschlingen möchte. (SZNAJDERMAN 2018:92)

Die einerseits quälende Situation der zweiten und dritten Generation nach einem traumatischen Ereignis, die zugleich jedoch auch zum Stachel des Weiterdenkens wird, bleibt eng verbunden mit der Rolle der Imagination als einer Grundvoraussetzung der Literatur: „Nie wiem i nigdy się nie dowiem. Mogę sobie tylko wyobrażać“ (SZNAJDERMAN 2016:88) / „Ich weiß es nicht und werde es nie erfahren. Ich kann es mir nur vorstellen“ (SZNAJDERMAN 2018:66). Es geht um ‚Spuren‘, die zunehmend abzureißen drohen sowie darum, den Verschwundenen ein Gesicht zu geben.

Dabei schreibt Marianne Hirsch in Bezug auf Nacherinnerung von einer „vermittelten, nicht-aneignenden, indirekten Form von Identifikation [...]“. Eine solche Ästhetik würde eher die Grenzen eines retrospektiven Verstehens verdeutlichen, als die Vergangenheit vorschnell verfügbar zu machen“ (HIRSCH 2002b:214).

Es bleibt eine Aufgabe, um noch einmal das Hannah-Arendt-Zitat aufzugreifen, sich „[s]prechend und handelnd [...] in die Welt der Menschen ein[zuschalten], die existierte, bevor wir in sie geboren wurden...“ (FRITZ 2019:48), aber sie sich nicht vorschnell verfügbar zu machen, ein Schreiben mit Skrupeln im Gepäck.

## Schlussbetrachtung: Ein Erzählen zwischen den Stühlen

Im Nachwort zur Taschenbuchausgabe stellt SUSANNE FRITZ unter der Überschrift „Von der Anklage zur Wunde“ folgende Verschiebung fest:<sup>11</sup>

Mit dem Generationswechsel verschieben sich die Perspektiven. Heute rechnen die Kinder nicht mehr mit ihren vermeintlichen Täter- und Mitläufer-Eltern ab. [...] Die Anklage von einst ist dem Bedürfnis gewichen, zu verstehen und sich einzufühlen – **um vielleicht retrospektiv eine Nähe herzustellen, die es im Zusammenleben nicht gab.** (FRITZ 2019:272; Herv. Y.D.)

Retrospektive Nähe auf der einen Seite steht den Grenzen retrospektiven Verstehens, die die Ästhetik der Postmemory laut Hirsch kennzeichnet (vgl. HIRSCH 2002b:214), mithin auf der anderen Seite gegenüber, wobei FRITZ das „beagliche Reden über die eigenen Wunden“ nicht geheuer ist (FRITZ 2019:273): Sie fühlt sich gewissermaßen zwischen Kriegsenkel- und Erlebnisgeneration (vgl. FRITZ 2019:273f.) verortet, die Stimmen von letzterer noch im Ohr (vgl. FRITZ 2019:271f.).

Indem bei FRITZ konstatiert wird: „Langsam begriff ich...“ (FRITZ 2019:41), bei SZNAJDERMAN immer wieder nach dem ‚Wie muss ich mir das vorstellen?‘ gefragt wird, erfolgt der Verweis auf die Prozesshaftigkeit, die für postmemoriales Schreiben charakteristisch ist. *Geschichte ist ein offener Prozess*, lautet entsprechend eine weitere Überschrift aus FRITZ’ Nachwort zur Taschenbuchausgabe (vgl. FRITZ 2019:277). FRITZ berichtet hier vom „zweiten Leben“ des Buches nach dessen Veröffentlichung und ersten Lektürereaktionen (vgl. FRITZ 2019:275), in deren Zuge sich neue Perspektiven auf Mutter und Großvater ergaben, um die sie die Erzählung ergänzt bzw. Ausbesserungen vornimmt.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Unter der Überschrift *Mode. Thema?* findet sich im Nachwort zur Taschenbuchausgabe FRITZ’ eigene Reflexion des ‚modischen Themas‘ transgenerationalen Schreiben (vgl. FRITZ 2019:271f.). Sie hat auch hier ihre „Skrupel im Gepäck“: „Ein wenig nachdenklich macht mich, wie die Rede vom transgenerationalen Trauma die Gesamtschau verändert. In gewisser Weise erscheinen die ererbten Ängste und Blessuren attraktiver als Schuld und Verstrickung. Wird uns die doppelte Last langsam zu viel?“ (FRITZ 2019:272). Sie berichtet im Weiteren von einem obskuren Erlebnis bei einer Lesung: Kriegsenkel und Erlebnisgeneration stehen sich hier quasi im Wege (vgl. FRITZ 2019:273).

<sup>12</sup> So stellt sich heraus, dass sie ein ganz anderes Bild der Mutter als ein Freund, der sie ebenfalls kannte, hatte: „Meine Mutter sei für ihn vor allem eine Frau gewesen, die viel erlebt und nachgedacht habe, *nicht das Mädchen, das im Gefängnis war*“ (FRITZ 2019:269; kursiv i. Orig.). Vgl. als eine weitere ihr im Nachgang zugetragene

„[...] ging ihre Welt doch meiner voraus“

Die für das postmemoriale Erzählen gleichsam charakteristische Bricolage geht also weiter.

Neue brisante Fakten aus polnischen Augenzeugenberichten, die ein anderes Licht auf FRITZ' Großvater, den Swarzędz [Schwersenzer] Bäckermeister Georg Mattulke werfen, präsentiert Marion Brandt in ihrem 2021 veröffentlichten Beitrag und wirft der Autorin hierbei ein suggestives Bild des Großvaters als ein potenzielles Opfer vor, das mit der Realität der von ihr eruierten Quellen kollidiert:

Informationen aus polnischen Quellen hätten dem Bild von Georg Mattulke also deutlichere Konturen verliehen. In ihrem Licht erscheint er nicht nur als ein gesellschaftlich und politisch engagierter Bürger, sondern auch als jemand, der bereits vor dem September 1939 die Politik des nationalsozialistischen Deutschlands befürwortete und der dann die deutsche Okkupation Polens aktiv unterstützte. (BRANDT 2021:271)

Die ihr zur Verfügung stehenden Familienerzählungen in Bezug auf die NS-Anhängerschaft des Großvaters bezeichnet FRITZ an einer Stelle selbst als unzuverlässig (vgl. FRITZ 2019:66). Teils erweist sich die Kombination von „Spurensuche, deutsch-polnische[r] Geschichtsschreibung und Erzählung in einem“ (Klappentext) als problematisch – FRITZ verweist selbst auf die Beschränktheit der Mittel:

Eine Verwandlung, die die Geschichte meiner Mutter durch das Buch erfährt, das ich, ihre Stimme immer noch im Ohr, an ihrer Stelle und **mit den mir zur Verfügung stehenden Mitteln** zu Papier gebracht habe. Unabhängig unser beider Körper und Stimmen bewahrt es nun ein **Kapitel der deutsch-polnischen Geschichte, das im kollektiven Gedächtnis noch seinen Platz sucht.** (FRITZ 2019:268; Herv. Y.D.)

Der polnisch-deutsche Autor Artur Becker äußert sich zu FRITZ' Schreiben „überwiegend im Bereich des Privaten und Phänomenologischen“ folgendermaßen:

Zwar meidet sie die schwarz-weiße [sic!] Sichtweise der Geschichte, doch auch diese Autorin kann die Koselleckschen Asymmetrien der deutsch-polnischen Gesichtsperspektiven mit ihrer sensibel und poetisch erzählten autobiografischen Geschichte nicht gänzlich zufriedenstellend herstellen. (BECKER 2019)

Es ist in der Tat eine sehr persönlich-phänomenologische Auseinandersetzung, womit Becker zugleich den Widerspruch selbst aufdeckt: Im Grunde ist es nicht der Anspruch dieser Art Literatur, die Vergangenheit vorschnell verfügbar zu

---

Episode die eines Schulfreundes des Vaters, der mit dem Großvater vor allem den Geschmack köstlichen, ihm geschenkten Brotes verbindet und daher nicht an dessen Verstrickung in mögliche Naziverbrechen glauben mag (vgl. FRITZ 2019:275f.).

machen (vgl. HIRSCH 2002b:214). Es handelt sich vielmehr um „frustrated remembrance“, wie Victoria Aarons und Alan L. Berger den postmemorialen Zugang – hier der dritten Generation – beschreiben (AARONS / BERGER 2017:10f.). Immer wieder werden die Autor\*innen angetrieben von der Wie-Frage – Wie stellte sich SZNAJDERMANS polnischer Urgroßvater ein judenfreies Polen vor? (vgl. SZNAJDERMAN 2018:185). Imagination spielt eine große Rolle und letztlich erweist sich das Fragen wichtiger als Antworten.<sup>13</sup> Es kommt dabei qua persönlicher Verbindung mitunter zu einem Verhüllen und Aufdecken gleichzeitig, das in Teilen der Ambivalenz der Wirklichkeit Rechnung trägt (vgl. DROSIHN 2020:269).

Zu fragen ist, was die Nachkommen angesichts des Fragmentarischen der Überlieferung erfahren können. Das Bricolagehafte kann eine Qualität dieser Art Literatur darstellen: das Aneinanderfügen der einzelnen Stimmen, was FRITZ im Nachwort zur Taschenbuchausgabe noch einmal demonstriert, wenn sie verschiedene, neu aufgetauchte Stimmen, die ein weiteres Licht auf ihre Mutter und ihren Großvater werfen – wie im Übrigen auch auf die Erzählenden selbst, collagenhaft aufgreift.

Das Erinnerungsgebot der hebräischen Bibel schätzt die Pluralität der Erinnerungen.<sup>14</sup> In diesem Zusammenhang heißt es bei SZNAJDERMAN unter Bezug auf YERUSHALMI (1996):

Pozwólmy nadal mnożyć się nagromadzonym faktom dotyczącym przeszłości. [...] Aby ci, którzy tego chcą, mogli się dowiedzieć, że ta konkretna osoba żyła

---

<sup>13</sup> AARONS und BERGER zitieren zur Demonstration dieses Verfahrens in ihrer Einleitung exemplarisch aus Daniel Mendelsohns *The Lost: A Search for Six of Six Million*: „Which hills? Which partisans? When? How? Had she been hiding, too? Impossible to know.“ und ziehen den Schluss: „Psychoanalytically, such repetition, even in the face of the obvious knowledge that such queries will result in still more unanswered questions, is a symptom of the attempt to master the sensation of loss, to control, as it were, the traumatic outcome. Repetition, here, labors to do the work of frustrated remembrance“ (AARONS / BERGER: 10f.).

<sup>14</sup> Vgl. zur Pluralisierung der Perspektiven auch Angela Richter, die in ihrer Untersuchung von Miljenko Jergovićs *Otac* [Vater] und Wibke Bruhns *Meines Vaters Land* konstatiert: „Gefragt wird nach der Sicht zweier Nachlebender auf Ereignisse, in die sie nicht persönlich involviert waren, deren Strategien zur Kompensation familiärer Verlusterfahrung aber sehr wohl dazu beitragen, der Familie ihre persönliche Geschichte zurückzugeben und eine weitere Pluralisierung der Perspektiven zu befördern“ (RICHTER 2020:291).

„[...] ging ihre Welt doch meiner voraus“

naprawdę, że określone wydarzenia naprawdę miały miejsce, że ta oto interpretacja nie jest jedyna. (SZNAJDERMAN 2016:113f.)

Lasst die gesammelten Fakten über die Vergangenheit weiter anwachsen. [...] Damit diejenigen, die das brauchen, in Erfahrung bringen können, dass diese Person gelebt hat, diese Ereignisse tatsächlich stattgefunden haben, diese Interpretation nicht die einzige ist. (SZNAJDERMAN 2018:92f.)

## Literatur

AARONS, VICTORIA / BERGER, ALAN L. (2017): *Third Generation Holocaust Representation. Trauma, History, and Memory*. Evanston Ill.

BECKER, ARTUR (2019): *Warum polnische und deutsche Kriegstraumata kaum zur Deckung zu bringen sind*. In: *NZZ* v. 9.01.2019. <https://www.nzz.ch/feuilleton/werschreibt-die-geschichte-polnische-und-deutsche-traumata-sind-kaum-zur-deckung-zu-bringen-ld.1431116> (04.08.2021).

BRANDT, MARION (2021): *Polen als Negativfolie für Selbstentwürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. In: *German Life and Letters*. Vol. 74/2:263-284.

DRAESNER, ULRIKE (O.J.): transgenerationell: <https://der-siebte-sprung.de/transgenerationell/index.html> (30.04.2021).

DROSIHN, YVONNE (2018): *Zerrissene Fäden zusammenfügen. Autorinnen auf Spurensuche in Ost(mittel)europa*. In: ADAMCZAK, KATARZYNA / GÜNTHER, CLEMENS / HARTMANN, INA / SDANEVITSCH, INA (eds.): *Zwischenzeiten, Zwischenräume, Zwischenspiele. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft 2017 in Hamburg*. Berlin, 37-48.

DROSIHN, YVONNE (2020): *Nacherinnerungskonstellationen: Spurensuchen in der deutschen und polnischen Gegenwartsliteratur (Naomi Schenck und Tadeusz Słobodzianek)*. In: DROSIHN, YVONNE / JANDL, INGEBORG / KOWOLLIK, EVA (EDS.). *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin, 255-269.

FRITZ, SUSANNE (2019): *Wie kommt der Krieg ins Kind*. München.

HIEMER, ELISA-MARIA (2012): *Generationenkonflikt und Gedächtnistradierung. Die Aufarbeitung des Holocaust in der polnischen Erzählprosa des 21. Jahrhunderts*. Stuttgart.

HIRSCH, MARIANNE (1997): *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge / London.

HIRSCH, MARIANNE (2002a): *Vergangene Leben. Postmemory im Exil*. In: HUHNKE, BRIGITTA / KRONDORFER, BJÖRN (eds.): *Das Vermächtnis annehmen: kulturelle und biografische Zugänge zum Holocaust*. Gießen, 299-314.

HIRSCH, MARIANNE (2002b): *Täter-Fotografien in der Kunst nach dem Holocaust. Geschlecht als ein Idiom der Erinnerung*. In: ESCHENBACH, INSA / JACOBET, SIGRID

/ WENK, SILKE (eds.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt a.M., 203-226.

HIRSCH, MARIANNE (2016): *Der Schmerz meiner Großmutter*. In: *Kulturaustausch. Zeitschrift für internationale Perspektiven* 1/2016. [https://www.zeitschrift-kulturaustausch.de/de/archiv?tx\\_amkulturaustausch\\_pi1%5Bauaid%5D=2333&tx\\_amkulturaustausch\\_pi1%5Bview%5D=ARTICLE&cHash=e9a22579e63510b008647a8dd5d7d89e](https://www.zeitschrift-kulturaustausch.de/de/archiv?tx_amkulturaustausch_pi1%5Bauaid%5D=2333&tx_amkulturaustausch_pi1%5Bview%5D=ARTICLE&cHash=e9a22579e63510b008647a8dd5d7d89e) (30.04.2021).

HIRSCH, MARIANNE (O.J.): *Postmemory*. <http://www.postmemory.net/> (14.09.2021).

KIJOWSKA, MARTA: *Schlaglichter auf die polnisch-jüdische Geschichte. Durch die Brille der Opfer und der gleichgültigen Zeugen: Monika Sznajderman rekonstruiert die Erlebnisse ihrer Familie*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 04.07.2018.

MARSZALEK, MAGDALENA (2010): *Anamnesen. Explorationen des Gedächtnisses in der gegenwärtigen polnischen Literatur und Kunst (eine intermediale Perspektive)*. In: DIES. / MOLISAK, ALINA (eds.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*. Berlin, 161-179.

OLCZAK-RONIKIER, JOANNA (2002): *W ogrodzie pamięci*. Kraków.

OLCZAK-RONIKIER, JOANNA (2007): *Im Garten der Erinnerung. Eine europäische Jahrhundertfamilie*. Aus dem Polnischen von Karin Wolff. Berlin.

RICHTER, ANGELA (2020). *Abwesende (fremde) Väter – identitäre Vergewisserung und Zeitgeschichte bei Wibke Bruhns und Miljenko Jergović*. In: DROSIHN, YVONNE / JANDL, INGEBORG / KOWOLLIK, EVA (eds.). *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin, 289-302.

STILLICH, SVEN (2020): *Die stillen Aufträge der Eltern*: <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2020/01/psychologie-generationenkoflikt-eltern-kinder-franz-kafka> (30.04.2021).

SZNAJDERMAN, MONIKA (2016): *Falszerze pieprzu. Historia rodziny*. Wołowiec.

SZNAJDERMAN, MONIKA (2018): *Die Pfefferfälscher. Geschichte einer Familie*. Aus dem Polnischen von Martin Pollack. Berlin.

YERUSHALMI, YOZEF HAYIM (1996): *Zachor. Jewish History and Jewish Memory*. Seattle / London.



STEFAN TIGGES

## **„Fangt an zu kochen – das Rezept folgt“ (nach Brian Eno). Aber das Setting, die Zutaten, der Appetit und die Experimentierlust sollten schon gegeben sein. (Post-)dramaturgische und spiel-ästhetische Positionen und Diskurspotentiale**

Die sich ästhetisch zunehmend durchdringende zeitgenössische Theater- und Performancepraxis weisen ein erhebliches Innovations- und Diskurspotential auf, das sowohl spielästhetische als auch (post-)dramaturgische Fragen auslöst. Dabei interessieren u.a. folgende Aspekte, gerade auch im Hinblick auf die künstlerische Ausbildungspraxis, besonders: Schein, Authentizität, Repräsentationskritik, Autorschaft, Stückentwicklung, (soziale) Teilhabe, Digitalisierung, Cross-gender-acting.

**Schlüsselwörter:** Schein, Authentizität, Repräsentationskritik, Stückentwicklung, Digitalisierung, Cross-gender-acting

**“Start cooking – the recipe will follow”. But the setting, the ingredients, the appetite and the wish to experiment should already be there. (Post-)dramatic aesthetic approaches and discourse opportunities**

The overlapping forms of contemporary theatre and performance have created significant opportunities for innovation and new discourse which poses questions related to aesthetics and (post)dramatic concerns. How can we describe and characterize this artistic and theoretical knowledge? What are the main challenges, topics and strategies in artistic research and acting/performing? This essay is an attempt to map some essential fields in the (post-)dramatic landscape – including new forms of (post-)dramaturgical thinking and the shifting understanding of (collective) authorship. The following aspects are of particular interest, especially in relation to artistic training practice: appearance, authenticity, representational criticism, authorship, play development, (social) participation, digitization, cross-gender acting.

**Keywords:** appearance, authenticity, critique of representation, Stückentwicklung, digitization, cross-gender acting

**„Zacznijcie gotować – a przepis przyjdzie“. Jednak sytuacja, przyprawy, apetyt i radość z eksperymentowania powinny pojawić się wcześniej. Postawy (post-)dramatyczne oraz estetyczne i możliwości dyskursu**

Nakładające się na siebie coraz częściej praktyki teatralne i performatywne odznaczają się dużym potencjałem innowacyjnym i dyskursywnym, prowokującym pytania dotyczące gry estetycznej jak i (post-)dramatyczności. Wyjątkowo interesujące są w tym przypadku, w szczególności w kontekście kształcenia artystów: pozór, autentyczność, krytyka ideologii reprezentacji, autorstwo, tworzenie sztuki teatralnej, partycypacja (społeczna), digitalizacja, Cross-gender-acting.

**Slowa klucze:** pozór, autentyczność, krytyka ideologii reprezentacji, tworzenie sztuki teatralnej, digitalizacja, Cross-gender-acting

*Da schreibt man die Sätze im Voraus auf  
schön einen nach dem anderen  
damit der Sinn der Sache abgemacht ist  
ein abgekartetes Spiel  
das Schauspiel.  
(REICHERT 2021:14)*

## **Vielfalt/Verflechtungen**

Schwerpunkte im zeitgenössischen Theater, allein im deutschsprachigen, pointiert zu bestimmen, fordert heraus. Das liegt an dessen vielfältigem sowie beweglichem künstlerischen Spektrum und den damit ins Spiel kommenden polyphonen Formen, Formaten, Spielweisen und freigesetzten Narrativen. Aber ebenso daran, dass auch im Theater ‚relationale Ästhetiken‘ eine immer wichtigere Rolle spielen und entsprechend miteinander verzweigte, kunstformende sowie medienübergreifende Diskursschauplätze und Formen anstiften. Diese rufen nicht nur multiperspektivische ästhetische Ereignisse hervor, sondern versuchen gerade auch soziale Situationen in künstlerisch gerahmten Räumen zu begründen (vgl. BOURRIAUD 1998). Gewichtige künstlerische Positionen setzten sich somit, wie ich betonen möchte, verstärkt aus verschiedenen, miteinander spielenden inhaltlichen Setzungen und formalen Zugriffen zusammen und legen dabei zunehmend reflexiv ihre eigenen Strukturen frei. Wie lassen sich zunächst die für mich zentralen Positionen trotz ihrer Heterogenität auf einen Minimal-Nenner bringen – ohne diese bloß additiv zu katalogisieren? Dazu einige unter Stichwörtern von mir versammelte Gedanken.

## Repräsentationskritik

Ein wesentlicher Ausgangspunkt sind für mich repräsentationskritische szenische Versuchsanordnungen, die grundsätzlich jeweils spürbar hohe performative Energien anstreben und einen entscheidenden Schritt vollzogen haben: Es geht heute – und damit meine ich gleichermaßen Theatertexte wie die Aufführungspraxis – längst nicht mehr um das bloße Formulieren von Repräsentationskepsis, sondern um das bewusste *performative Durchstreichen* von überholten Repräsentationsmustern, das in einer im Vollzug begriffenen (Teil-)Dekonstruktion dieser mündet.

Mais attention! Die Repräsentationsdiskurse, die auch aufgrund ihrer (post-)ideologischen Aufladungen z.T. ein erhebliches ästhetisch-politisches Potential aufweisen können, dauern an. Warum das nicht nur gut, sondern elementar ist, zeigt die Praxis des Schauspiels.

Anders formuliert: Zeitgenössische Aufführungen im Schauspiel halten selbstbewusst an der Praxis der Repräsentation fest – was in ihre künstlerische DNA eingeschrieben ist – denken aber verstärkt auf den miteinander verschränkten strukturellen sowie ästhetischen Ebenen aktiv Repräsentationskritik mit.

Repräsentation ist allein schon deswegen nicht von der Bühne wegzudenken, da diese zwei Bedeutungen entfaltet, die nicht voneinander zu trennen sind: die des Stellvertretens und die des Darstellens:

Wird im Theater die Differenz zwischen Repräsentation und Repräsentiertem nicht (ganz) aufgehoben, werden Kunst und Leben nicht eins, was bedeutet, dass nach Brechts Konzept des *gestischen Spiels* – also des *verweisenden Zeigens* – die Stellvertretung der Bühnenfigur durch den Schauspieler\*in in ihrer Symbolik sichtbar bleibt. (MALZACHER 2020:29)

Dieser Zeigegestus, so FLORIAN MALZACHER (2020:29) weiter, verweist wiederum auf ein doppeltes, paradoxal anmutendes Moment, an dem sich das Theater kontinuierlich reibt: „die Unmöglichkeit der totalen Repräsentation als auch die Unmöglichkeit einer totalen Nicht-Repräsentation“. Und genau das macht einen zentralen Reiz des Theaters aus.

Ich gehe mit JAKOB HAYNER (2020:108) erstens davon aus, dass „eine Repräsentationskritik, die nur auf die bloße Unmöglichkeit oder schlichte Vervielfältigung des zu Repräsentierenden setzt, ohne ins Zentrum *der künstlerischen Darstellung von Wirklichkeit* vorzudringen, ihren Zweck verfehlt.“

Und zweitens mit dem Kollektiv Gob Squad, die wohl die wichtigste Herausforderung einer zeitgemäßen Repräsentationskritik auf den Punkt bringen:

„Wie vermeiden wir, das zu reproduzieren, was wir eigentlich kritisieren?“ (SQUAD 2020:60). Die Frage von Gob Squad klingt eigentlich selbstverständlich, ist aber weiterhin herausfordernd, da hier nicht nur ein politischer Anspruch im ästhetischen Diskurs durchklingt, sondern auch die strukturelle Dimension in Form der eigenen Arbeitsweise - und somit auch ein soziales Moment – angesprochen wird.

Eine Schwerpunktverschiebung, die heute immer mehr in den Fokus der Aufmerksamkeit gerät, da der direkte Transport von künstlerisch verdichteten Inhalten seitens der darstellenden Künste zunehmend mit der Fokussierung auf deren prozessartiger sowie widerständiger Hervorbringung konkurriert. So drücken sich Probenprozesse, vor allem in ihrer kollektiven Dimension, verstärkt in Aufführungen ab oder werden in diesen offensiv thematisiert. Damit meine ich speziell die betont situative oder improvisierte Text-/Szenengenerierung in Aufführungen in Form von transparenten ‚Making-of-Ästhetiken‘.

„Theater ist Erfahrung, keine Mitteilungsform“, so auch Heiner Goebbels (zit. nach HAYNER 2020:33).

Dies führt u.a. dazu, dass Aufführungen dazu neigen, offener, durchlässiger, brüchiger und dadurch tendenziell diskursiver zu sein. Auch dadurch, dass kontinuierliche dramatische Spannungsbögen durch den Abbau von nicht handlungsbasierenden Narrationen oder psychologisierende Muster bewusst verweigert werden und stattdessen mit Störungs- und Zerstreuungsmomenten operiert wird, welche die Wahrnehmung der Schauspieler\*innen sowie des Publikums immer wieder verschieben. Damit wachsen zugleich der potentielle Selbstreflexivitätsgrad, das ‚Live-Denken‘ sowie das mediale Bewusstsein der beteiligten Akteur\*innen an. Aber auch die Gefahr, dass die potenzierte Selbstbezüglichkeit, sich in sich selbst erschöpft und die Formate schrumpfen lässt.

## **Mehr Kollektivität und Teilhabe. Ästhetik und Struktur(en)**

Es war und ist offensichtlich – obwohl das Theater von seiner Grundidee her doch gerade eine kollektive Kunstform ist (vgl. STEMANN 2019:64): „Es gibt eine Führungskrise der über Jahrzehnte eingeübten Machtstrukturen im Theater. Diese Strukturen sitzen uns allen so tief in den Knochen, dass man auch selbst nicht davon gefeit ist, diese zu reproduzieren – egal ob man ein Mann oder eine Frau ist“, so die Karlsruher Schauspielfeinin Anna Bergmann (zit. nach KÜMMEL 2020:57).

Vielleicht zeigt gerade der Blick nach Zürich, dass sich der Wind dreht: kollektivere künstlerische Arbeitsformen mittels flacherer Hierarchien, größere künstlerische Gleichberechtigung, Teilhabe und Offenheit, aber auch, so Stemann, „weniger mit mehr Leuten zu machen“, ein stärkeres „Andocken der freien Szene“ sowie eine intensiviertere Arbeit mit Jugendlichen“ (STEMANN 2019:70).

Als Vorbild fungieren hier elastischere Strukturen aus der „freien Szene“, die Amelie Deufelhard jüngst wie folgt skizzierte: „Die flexiblen, kollektiven, spartenübergreifenden Arbeitsweisen versetzen gerade die Performance-Szene in die Lage, Visionen und Projekte für die Krisenbewältigung zu entwickeln, auch weil interdisziplinäres Arbeiten in sie eingeschrieben ist“ (DEUFELHARD 2020:47).

Ich spreche dieses strukturelle Moment vor allem aus einem Grund an. Avancierte formbewusste und sich politisch artikulierende Spielästhetiken fordern vehement alternative Arbeitsweisen bzw. andere Probenbedingungen ein. Eine Herausforderung auch für die künstlerische Ausbildungspraxis.

Und zwar, dass diese sowohl konkret auf die Veränderungen reagiert als auch selbst agiert, indem sie unter ‚geschützten Laborbedingungen‘ als ebenso schöpferischer wie kritischer Impulsgeber zukünftige Spiel- und Darstellungsformen mitpräfiguriert.

Dabei erscheint es umso wichtiger, die Folgen der sich ändernden künstlerischen Arbeitsstrukturen, d.h. gerade auch die ‚projektzentrierten‘ spartenübergreifenden Arbeitsweisen der ‚freien Szene‘, in der Ausbildungspraxis gemeinsam mit den Studierenden kritisch zu diskutieren und dabei ebenso kontinuierlich die eigenen Ausbildungsstrukturen zu spiegeln. Speziell mit dem Ziel, die künstlerische und politische Mündigkeit der Absolvent\*innen, die ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein voraussetzt, maximal zu fördern.

## **Schauspiel/Performance**

Mit den gegenwärtigen strukturellen Veränderungen spielt noch ein weiteres, d.h. ästhetisches Moment zusammen: die sich intensivierende Befruchtung und ‚ästhetische Durchdringung der Schauspiel- und Performancepraxis‘, die sich zunehmend in ästhetisch ‚hybriden Verschmelzungsformen‘ äußert und ebenso Ästhetiken des Films, der bildenden Künste und des Tanz- und Musiktheaters berührt. Zunächst aber eine wie eine Gegenposition erscheinende Diagnose von Helmut Schäfer, der die wesentlichen Differenzmerkmale zwischen Schauspieler und Performer markiert und auf ein potentiell spielerisches Verarmungsmoment hinweist, das gravierende Folgen mit sich bringen kann:

Was der Schauspieler grundsätzlich aufsucht, ist der Zweifel an den Bekundungen der Figur. Auch in Bezug auf ihre Motive. Die tieferen Gründe der Figur erschließen sich ihm um so mehr, wie er ihr Begehren, ihre Abgründe oder Verdrängungen durchdringt. Diese Suche nach den verborgenen Motiven und Antrieben der Figur verhindert, daß der Schauspieler in eindeutige Aussagen übersetzt. Das aber versucht der Performer. Der Performer ist der vom Theater der Psychologie des Bürgertums abgewiesene Schauspieler. Wenn sich im Performer, der im Gegensatz zum Schauspieler nur für sich selbst steht, die Idee des Individuums in der bürgerlichen Gesellschaft vollendet, schließt das Schauspielertheater an die Erfahrung des Ensembles wie auch die der Zuschauer an. Wer dagegen als er selbst auf der Bühne steht, begreift Realität als eine wenn auch mehrdeutige, so doch identifizierbare Wirklichkeit und hat größere Schwierigkeiten, ein Anderes zu realisieren, was ein Ensemble von Schauspielern als Organismus explizit aufzufinden bemüht. (SCHÄFER 2020:94)

Und dennoch, – es geht in der Praxis längst nicht mehr (nur) um die ‚ästhetische Bipolarität‘ von Schauspiel und Performance bzw. Schauspieler\*in und Performer\*in und die Frage des jeweiligen Innovationspotentials.

Martin Wuttke bezeichnete sich unlängst in der Pollesch-Inszenierung ‚(Life on earth can be sweet) Donna‘ (Deutsches Theater Berlin 2019), d.h. in einer an Brechts ‚Straßenszene‘ angelegten Schauspiel-Performance mit ausuferndem ‚Rollenspiel‘ (!) augenzwinkernd als ‚Transformer‘.

Ob Performer\*in oder/und Schauspieler\*in, relevant ist, wie sich beide im Sinne von Fabian Hinrichs als Künstler\*innen von ‚Servicekräften‘ in Dienstleistungsbetrieben absetzen, d.h. künstlerisch/szenisch widerständig agieren, eigenverantwortlich und offensiv die Eigengesetzlichkeiten ihres Mediums hinterfragen, im Miteinander Menschenbilder verhandeln und weiterhin Weltentwürfe zu formulieren wagen (vgl. HINRICHS 2018). Und dabei auch das in der Gesellschaft anhaltende Authentizitätsdoktrin ‚Sei Du selbst‘ entzaubern – und gerade deshalb ‚spielerisch wahrhaftig‘ auf- bzw. hervortreten.

Oder zugespitzt mit Devid Striesow: ‚Authentizität, das gibt es nicht. Das lernt man in der Schauspielschule‘ (zit. nach ENGLER 2017:7).

Stimmt und stimmt nicht, je nach Perspektive, da es (auch auf der Bühne) sowohl darum geht, ‚man selbst‘ zu werden, ‚indem man in Beziehung zu sich tritt‘ als auch darum, sein ‚Selbst‘ spielerisch zu bewegen und (neu) zu formen oder zu verformen (ENGLER 2017:146). Der zweite Vorgang fordert wiederum auch ein Abstandnehmen von sich selbst bzw. ein auf sich Heraufschauen ein, das Engler als ‚Differenz‘ bezeichnet: ‚Menschen sind nie näher bei sich, au-

thentischer, als in jenen Momenten, in denen sie aus der *Differenz* zu sich heraus zu spielen anfangen“ (ENGLER 2017:130).<sup>1</sup>

## Digitalisierung

Wie verhält sich das Theater zur voranschreitenden Digitalisierung? Muss das Theater zu einem ‚Digitalisierungstheater‘ werden, um zeitgemäß zu sein?

Ich denke nicht, da die zentralen Theaterformen nach wie vor ihre Kraft durch die reale Präsenz der Schauspieler\*innen und die reale Anwesenheit des Publikums in einem nicht virtuellen Raum entfalten und dabei, so die entscheidende Qualität, ‚gemeinsame‘ Erfahrungen generieren – vor allem *unmittelbare körperliche* Erfahrungen.

Aber die sich auftuenden neuen – und durch das Coronavirus zusätzlich beschleunigten – potentiellen Spielräume *im* Digitalen und nun wieder verstärkt *mit dem* Digitalen werden immer sichtbarer und laden dazu ein, über neue Formen und Formate nachzudenken.

Die Herausforderung besteht hier vor allem darin, möglichst produktiv/kreativ nachhaltige Fragen zu generieren anstatt reflexhaft vorschnelle Antworten zu formulieren, die lediglich eine ästhetisch digital-hybride (Theater-)Kunst auf der ‚Höhe der Zeit‘ suggerieren.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Engler schränkt ein und präzisiert: „Selbstverständlich spielen Kinder, Erwachsene, professionelle Spieler stets auch um des Spielens, um jener Freiheiten, jener Möglichkeiten willen, die das Spiel gewährt. Erwartungen, Regeln der realen Welt in der eingebildeten Kraft außer Kraft zu setzen, Realitätsaneignung mittels Realitätsüberschreitung, darin liegt der Witz, der Reiz des Spiels. Spielen ist ein ambivalenter Vorgang, der besonders Kinder oftmals irritiert. Sie erfinden eine Welt, verhalten sich zu dieser mit demselben Ernst, als wäre sie die außerspielerisch-reale, klagen Absprachen, Regeln ein, und fallen, indem sie den Selbstbetrug bemerken, ins Lachen, verlachen ihren Ernst und kommen doch nicht davon los“ (ENGLER 2017:130f.).

<sup>2</sup> Dass in diesem Kontext anstatt schneller Antwortbemühungen zunächst das offene Aushandeln von ausdifferenzierten Fragen und deren spielerisch-experimentelle Befragung im Mittelpunkt stehen, betonen ebenso Birgit Wiens, Bettina Milz oder Judith Ackermann sowie Benjamin Egger mit unterschiedlichen Akzentuierungen (vgl. ZELLNER / LOBBES / ZIPF 2021).

Es ist offensichtlich, dass in naher Zukunft neue digitale Sparten bzw. digitale Spielstätten an größeren oder kleineren Häusern selbstverständlich sein werden.<sup>3</sup> Also eine Kopräsenz von Theater (offline) und interaktivem *Netztheater* (online), wobei letztere, gerade im Hinblick auf ihre (Gaming-)Dramaturgien, die Aufmerksamkeit auf die ‚digitale Narration‘ in Form eines ‚vernetzten Erzählens‘, das wiederum verstärkt einen seriellen Charakter aufweisen könnte, lenken werden (vgl. LOBBES/SIMON 2020: 64). Ihre Nachhaltigkeit wird entscheidend davon abhängen, ob die „Gestaltung von Vergemeinschaftung als eine der größten Herausforderungen“ (KIRSCHNER 2020:73) gelingt. Folgende zentrale Voraussetzung dafür erscheint mir höchst plausibel: „Aber die Antworten auf die Frage nach der Gestaltung unseres neuen Miteinanders werden wir nicht in einer Übertragung vergangener künstlerischer Formate finden“ (KIRSCHNER 2020:73).

Caren Jess lenkt wiederum den Fokus auf das Theater und nennt einen Aspekt, der mir besonders dringlich erscheint: „Während das Digitale aufzeigen konnte, was das Theater nicht kann, sollte das Theater zeigen, was das Digitale nicht kann. Nicht um Formen gegeneinander auszuspielen, sondern den jeweiligen Eigenwert unter Beweis zu stellen“ (JESS 2020:53).

Geht es denn letztlich nicht beim Zusammentreffen des analogen und digitalen Theaters um die entscheidende Frage, ‚wer hier wen inszeniert‘? D.h., ‚das Theater die Technologie?‘ Oder, wie Christoph Gürk befürchtet, ‚die Technologie das Theater?‘ (GÜRK 2020:17). Kann die Motivation für die Theater eigentlich größer sein, als Gürks Befürchtungen von den realen Bühnen zu fegen?

Thomas Ostermeier fragte sich hingegen jüngst: „Müssen wir uns mehr auf die einfachen Formen des Theaters, das Spielerische, die Verwandlung besinnen?“ (OSTERMEIER 2020:53). Ich teile seine Haltung und empfinde diese keineswegs als rückwärtsgewandt. Sie ist aber eine Option von mehreren.

---

<sup>3</sup> Ein Beispiel wäre hier die von Kay Voges 2019 gegründete Dortmunder Akademie für Theater und Digitalität, die sich in ihrer Selbstwahrnehmung – zumindest bis jetzt – nicht schwerpunktmäßig als ‚produzierender Betrieb‘ versteht. Primär produziert wird dagegen aktuell u.a. in der Online-Sparte HAU 4 des Berliner HAU oder am Staatstheater Augsburg, das wiederum mit der Dortmunder Akademie für Theater und Digitalität im Rahmen des gemeinsam begründeten theater-netzwerk.digital kooperiert bzw. mit Formen des Digitaltheaters und der Theaterdigitalisierung experimentiert.

## Der Schein trügt (nicht)

Folgenreich ist, dass Ostermeier neben den zwei Kernmerkmalen indirekt noch eine weitere zentrale ästhetische Kategorie des Theaters ins Spiel bringt: den *Schein*. Der *Schein* hat es jedoch speziell im Hinblick auf aktuelle gewichtige dokumentarisch geprägte, also authentifizierende Theaterformen, nicht leicht. Grund dafür ist, dass diese prinzipiell an dessen Auflösung und damit auch am Abbau der Phantasie des Publikums arbeiten. Und zwar zu Gunsten *harter Realitäten*, die gerade dann an (Diskurs-)Kraft verlieren, wenn diese lediglich (als *readymades*) szenisch installiert werden.

Konträr dazu bezeichnet der Dramatiker Wolfram Lotz „die Fiktion als einzig schätzenswerte Realität des Theaters“ (zit. nach DECKER 2020:85).

Der Schein hat entscheidende Qualitäten und bietet dem Schauspiel viele Spielmöglichkeiten:

Das Spiel lässt das spielende Subjekt mutieren. Wenn man das Spiel preisgibt, [...] gibt man das Wesen des Theaters preis, das gerade aus dem Spiel, also dem Schein des vermutlich Wahren seine emanzipatorische Kraft bezieht. [...] In dem Moment, indem ich die Kraft der Phantasie auflöse, um Präsentiertes durch Wirklichkeit zu beglaubigen, wird verhindert, dass die Einbildungskraft die Realität übersteigt und ihre Beschränktheit erkennt oder die Art und Weise ihrer Verfasstheit erfahrbar macht. (SCHÄFER 2020:93f.)

Helmut Schäfer weist noch auf eine weitere elementare Erfahrung hin, die deutlich macht, wie Realitätserfahrungen aus dem Schein hervor-/ausbrechen können:

Wohne ich auf einer Probe oder im Theater als Zuschauer dem Verhalten zweier Schauspieler bei, das ich durch den Versuch des Verstehens nicht unmittelbar auflösen kann, erzeugt dieser Vorgang in mir ein Staunen und wirft zugleich Fragen nach dem Wesen der *Realität* auf. (SCHÄFER 2020:95)

## Neue Beziehungsmuster: Schauspieler, Figur, Rolle und Diversität

In den letzten Jahren hat sich die Relation von Schauspieler und Figur spürbar verändert, was sich in auffällig heterogenen Schauspielästhetiken und in einer sich stark veränderten (post-)dramaturgischen Praxis ausdrückt. Dazu fünf für mich relevante Positionen:

1. FRANZ WILLE in Bezug auf die Theaterästhetik von JÜRGEN GOSCH: Nicht der Schauspieler verwandelt sich in eine Figur, sondern er/sie verwandelt seine/ihre Figur zu sich. Dabei wird nicht das Schauspieler-Sein komplett in die dramatische Fiktion gekippt [...], sondern die Fiktion des

Stücks wird soweit und solange ins probengewandte Sein des Schauspielers herübergezogen, bis die Gegenwart in ihm rebelliert (WILLE 2006:114).

2. JOHAN SIMONS: Theater vermittelt sich über Gedanken, nicht über Identifikation. Die Schauspieler\*innen sollten nicht nur versuchen, die Rolle zu spielen, sondern auch die Gedankenwelt des Hier und Jetzt zu zeigen. Man entkommt dem ohnehin nicht, sich selbst zu beobachten und zu reflektieren. Als Schauspieler\*in sollte man sich nicht darum bemühen, die ganze Zeit mit der Figur zu verschmelzen. [...] Das Besondere am Schauspiel ist, dass man sich mit Problemen identifizieren kann. Mit Gedanken. (SIMONS 2018:15, 18 / SIMONS 2020:71)

3. LEONIE BÖHM: Ich versuche mit meinem Theater an Formen des Zusammenseins oder Kommunikationsformen zu forschen, die offen und gewaltfrei sind, und die nach der persönlichen Freiheit im Hier und Jetzt mit dem Anderen suchen. Ich will unbedingt, dass die Spieler\*innen ein Gefühl für ihre Autorschaft bekommen. (zit. nach KLAUEI 2020:105)

4. YAEL RONEN: Eine sehr minimalistische Spielweise, die sehr verwirrend sein kann mit schwer fassbaren Unterschieden zwischen Figur und authentischer Reaktion. Die Schauspieler erschaffen parodistische Versionen ihrer selbst, aber auch anderer Meinungen, die sie repräsentieren. Sie müssen also Figuren spielen, die ihre Namen tragen, aber nicht unbedingt sie selbst sind. (WILLE 2019:104)

5. ANTA HELENA RECKE: Ich möchte in den Bildern, die ich in die Welt setze, grundsätzlich nicht die Illusion weiterführen, dass wir in einer *weißen* Welt leben. Deswegen kann es für mich kein Stück geben, in dem nur *weiße* Menschen gezeigt werden. Ich glaube, meine Arbeit wird sehr stark aus präzisen, abstrakten und theoretischen Ideen generiert. Wenn man das benennen müsste, in welchem Feld ich arbeite, dann würde ich am ehesten sagen, dass es um das Feld der Wahrnehmung geht. (RECKE 2019)

Heute genügt es weder, dass die Schauspieler\*innen mit der Rolle noch mit ihrem performativen Selbst identisch sind. Gefragt sind Zwischenzonen oder Konfigurationsprozesse, d.h. Spiel- und Handlungsräume, in denen die Schauspieler\*innen im Dialog mit ihren Figuren (noch) mehr Verantwortung für ihre persönliche spielerische Präsenz übernehmen und dabei eine gesteigerte *Autorschaft* anstreben, die sich szenisch u.a. als lautes/hörbares Denken unterschiedlich äußern kann. Die Autorschaft fordert jedoch von allen Beteiligten ein gewachsenes kollektives dramaturgisches Bewusstsein, Denken und Wissen ein, das sich zunehmend gegen eine von der Regie und Dramaturgie bestimmte zen-

tralperspektivische Wahrnehmungsordnung richtet und stattdessen zwischen allen Beteiligten diskursiv zirkuliert. Voraussetzung dafür ist ebenso ein feines szenisches Bewusstsein aller spielerisch handelnden Akteur\*innen.

Dabei sind die Spielanlässe gemäß der Spielvorlagen höchst divers. Stücke/Theatertexte können vorliegen – ob als klassische oder zeitgenössische Dramen, Klassiker-Über-Schreibungen, Sekundärdramen, Roman- oder Filmadaptionen etc. Oder nicht vorliegen, wie bei Stückentwicklungen, die zumeist kollektiven /kollaborativen Rechercheprojekten entspringen.

Letztere neigen dazu, dass Schauspieler\*innen persönliche Erfahrungen in Form von biographischen oder auto-fiktionalen Splintern in die Arbeit einfließen lassen, was wiederum bei der szenischen Organisation des Materials eine ebenso offene wie kollektive Dramaturgie einfordert, d.h. eine Art *Post-Dramaturgie* bzw. eine *Dramaturgie ohne Drama* (vgl. UMATHUM / DECK 2020).

So z. B in den Stückentwicklungen von YAEL RONEN, die mittels *intersektionaler* Strategien gender-, race- und class-Diskurse kurzschließt, um vorherrschende singuläre Deutungshoheiten mit unterschiedlichen (postmigrantischen) Blickwinkeln zu dekonstruieren und dabei eigene „blinde Flecken“ und Widersprüche im/über das Ensemble sichtbar zu machen, in denen sich das Publikum spiegeln kann. Hier liegt im Idealfall ihr politisches Potential.<sup>4</sup>

Einen anderen Ansatz stellt ANTA HELENA RECKES *Schwarzkopie* mit afrodeutschen Schauspieler\*innen in Anna-Sophia Mahlers Inszenierung/Romanadaption *Mittelreich* von Josef Bierbichler dar.

Eine für das Schauspiel folgenreiche ästhetische Zäsur mit einem unmittelbar sichtbaren starken politischen Impetus in Form einer repräsentationskritischen postkolonialen szenischen Versuchsanordnung, die weitreichende Fragen aufwirft. Fragen, die Dekonstruktionsstrategien des eurozentristischen Blickregimes und damit verbundene strukturelle Rassismustypen ebenso betreffen, wie das für die *Appropriation Art* spezifische Verhältnis von Original und Kopie, Wiederholung und Differenz (vgl. MÜLLER-SCHÖLL 2020:209-230).

JOHAN SIMONS diagnostiziert in Bezug auf seine *Hamlet*-Inszenierung, dass im Theater eine Frau einen Mann, ein Junger einen Alten, eine Schwarze eine Weiße

---

<sup>4</sup> Dass sich hier die Kunst verstärkt gegenüber identitätspolitischen Positionen verhalten und selbst signifikant positionieren muss, die einen zunehmend erhitzten bzw. diskursiv aufgeladenen zentralen Schauplatz (der Sprache) markieren, reflektiert aus französischem Blickwinkel exemplarisch Carole FOUREST (vgl. 2020) in ihrer kontroversen Kritik an linken identitären Positionen.

spielen kann, aber erst in dem Moment, indem man sich nicht mehr fragen würde, warum eine schwarze Schauspielerin, Mercy Dorcas Otieno, Königin Gertrud spielt und was das bedeuten soll, die Zeit der Diskriminierung endlich vorbei sei (vgl. SIMONS 2019). SIMONS präzisiert: „Mit meiner Besetzung mache ich keine politischen oder feministischen Statements, sie ist rein künstlerischer Natur“ (SIMONS 2019).

Allerdings habe ich einige Zweifel, ob sich diese Ebenen nicht zunehmend-/zwangsläufig durchdringen. Anders gefragt: Setzen diese ästhetische Setzung und dramaturgische Entscheidung – die auch die Besetzungen von Sandra Hüller als Hamlet und Gina Haller als Ophelia/Horatio betreffen – nicht einen politisch/feministisch mitgeprägten Diskurs voraus als auch frei, der zwangsläufig bereits im kollektiven künstlerischen Arbeitsprozess wirkt? Eine für mich grundsätzliche Frage mit viel Sprengkraft, die unmittelbar das künstlerische/politische Selbstverständnis berührt und, wie ich finde, auch im (kunst-)universitären Rahmen intensiv zu diskutieren ist.

## **Räuberinnen, Volksfeindinnen, Platonowa und mehr. Cross-gender acting**

Dass Frauen immer häufiger Männerrollen spielen, ist weniger ein Trend als ein ‚Paradigmenwechsel‘ im Theater, der gesellschaftliche Transformationsprozesse spiegelt und auf diese reagiert: Geschlechternormen ändern, diversifizieren sich, ihre Zuordnungen werden immer flüid (vgl. KASCH 2020).

Diese Rollenwechsel stellen aber vor allem auch einen männlich bestimmten Kanon im Theater selbst in Frage, der sich sowohl auf der Ebene der Darstellung als auch der Autorschaft in Form eines anhaltenden Ungleichgewichtes ausdrückt. Wie versucht also das Schauspiel überholte, speziell weibliche Rollenmuster und verkrustete Geschlechterkonstruktionen zu überwinden? Und wie lassen sich Weiblichkeit und Männlichkeit als gleichwertige und ggf. auch austauschbare Kategorien szenisch etablieren?

Einen Impuls setzte hier u.a. die Regisseurin SUSANNE ZAUN mit ihrer 2019 am Schlosstheater Moers uraufgeführten Stückentwicklung *Die Mutter aller Fragen oder 25 Rollen, die eine Frau niemals spielen sollte*. Bereits der Ankündigungstext betont die Dringlichkeit des Anliegens:

Was haben Ophelia, Julia, Louise, Marie, Gretchen, Käthchen, Lulu und Judith gemeinsam? Sie alle opfern sich seit Jahrhunderten für die Liebe und sterben vor unser aller Augen beeindruckende Bühnentode. Sie stammen aus Welten, die von

männlichen Autoren entworfen wurden, ihr Handlungsspielraum wird von männlicher Macht bestimmt. Noch immer dominieren die Klassiker die Spielpläne der Theater, noch immer herrscht auch dort strukturelle Ungleichheit der Geschlechter. Höchste Zeit, genauer nachzufragen. Wie ist es, in jeder Vorstellung zu sterben, während der männliche Kollege wieder vorne an der Rampe steht und spricht? (SCHLOSSTHEATER MOERS 2020)

So geht es darum, weibliche Figuren anders zu gewichten, diese durch größere Handlungsspielräume aus ihrer eher passiven Opferrolle zu befreien, Konflikte und geschlechtliche Machtverhältnisse neu zu definieren, Blickwinkel zu verschieben und anders, d.h. in neuen oder umgekehrten geschlechtlichen Konstellationen zu spielen.

Mehr weibliche kritische Hamlets, Lears oder Baals. Mehr zeitgenössische ‚Klassiker-Überschreibungen‘, die insbesondere Fragen nach der Rolle, Bedeutung und Inszenierung von Geschlecht durch möglichst spielintensive Rollenwechsel fokussieren.

Es ist zu erwarten, dass Dramatiker\*innen, aber ebenso Schauspiel- und Regiestudierende, speziell in Form von Stückentwicklungen, weitere, daran anknüpfende Ansätze und neue Formate entwickeln werden. Auch hier gibt es – ebenso in dramaturgischer Hinsicht und in Bezug auf die Frage der Autorschaft der Schauspieler\*innen – viel zu tun.

Mit ‚Hosenrollen‘ werden schon sehr bald ganz andere Assoziationen verbunden sein!

## **Dramaturgische Spielräume**

Theoretisch zu denken heißt für mich in der künstlerischen Ausbildungspraxis und im Rahmen von artistic research gerade auch dramaturgisch zu denken und praktisches dramaturgisches Denken fordert wiederum eine hohe Sensibilität gegenüber künstlerischen Prozessen und damit auch ein künstlerisches Denken ein. Was ist nun das Künstlerische an der dramaturgischen Praxis?

1. Dramaturgisches Denken verlangt heute u.a. eine potenzierte Medienkompetenz. Eine Medienmündigkeit, die ebenso für Schauspieler\*innen in Form eines kunstformenübergreifenden medialen Bewusstseins und Wissens elementar ist und zunehmend die diskursiven (post-)digitalen Spielräume miteinschließt. Ein mediales Bewusstsein, das über den Rahmen des Theaters hinausgeht ohne diesen zu vergessen, befeuert szenisches und damit auch dramaturgisches Denken.

Eine immer wichtigere Rolle spielt auch die soziale Kompetenz und Phantasie, die wiederum ein kommunikatives Miteinander sowie eine Milieusensibilität voraussetzen, das mir ebenso in meiner Lehre viel bedeutet. Damit komme ich zu meinem zweiten Punkt.

2. Ich verstehe Dramaturgie, und ich verzichte hier einmal bewusst auf das Präfix *Post*, vor allem als *kollektive Praxis* und *kollektive diskursive Hervorbringung* (vgl. MAAR 2020:165-181) – oder, wie es Marianne van Kerkhoven einmal formulierte: „dramaturgy is a way of rehearsing collectivity“ (zit. nach MAAR 2020:181).

3. Ich halte es für elementar im Theater körperbewusst zu denken, auch oder gerade dann, wenn man sich für Sprache interessiert – die in Zeiten sozialer Distanz neu zu bewegen/berühren vermag.

Mich interessiert, wie der „Sauerstoff des Textes“ (GOSCH, zit. nach PETERS 2006:22) immer wieder in die Körper der Schauspieler\*innen kommt, um dabei einen Stoffwechsel anzustiften, der ebenso spielerisch wie dramaturgisch faszinieren kann.

Thomas Köck weist genau auf diese Spannung hin:

Das ist nämlich das Interessante am Theater, dass dort Sprache auf Körper trifft. Oft vergisst man das ja. Man spürt dieses momentane, radikal gegenwärtige Aufeinandertreffen nicht mehr. Dieser Moment, in dem eine verdichtete Sprache in ihrer Seltsamkeit und Fremdheit mit einem sich vielleicht weigernden Körper kollidiert. (zit. nach STEINBUCH 2020:85)

4. „Es liegt zumeist mehr Kraft in einer Frage als in einer Antwort“ (NOETH 2020:285). Damit liegt das Ziel eher darin, Fragen weiter zu befragen und dabei groß genug, experimentell und möglichst radikal zu denken, d.h., aus der Gegenwart heraus Zukunft zu denken.

Dabei liegen die Dramaturgien auch in der künstlerischen Ausbildungspraxis nicht parat. Es gilt sie zusammen zu entwerfen, auszuprobieren, zu verwerfen und kontinuierlich neu/anders zu denken.

5. Ich halte an folgendem Leitgedanken, der insbesondere die schauspielerische Ausbildungspraxis betrifft, fest, da dieser auf die Anstiftung des Spielens abzielt, weswegen ich immer wieder gerne ins Theater gehe: „Theater ist ein Ort um neue/andere Sichtweisen auf das menschliche Zusammenleben zu erproben und die Welt darzustellen, wie sie ist oder sein könnte“ (UNIVERSITÄT GRAZ 2021).

Es geht um menschliche Konflikte, die auf der Bühne von Schauspieler\*innen ebenso stellvertretend wie extrem direkt ausgehandelt werden. Allein in dieser Hinsicht wäre die Liquidation des Repräsentationsmodells fatal.

Nino Haratischwili knüpft daran an und weist noch auf einen anderen, mir zentralen Punkt hin: „Theater sollte dem vertrauen, was es kann, – wenn es gelingt, den Menschen in all seiner Widersprüchlichkeit, seiner Verletzlichkeit, in seiner Grausamkeit, in seiner Schönheit zu zeigen“ (zit. nach MÜLLER-WESEMANN 2020:47).

6. Theater verhandelt Leben und damit dringliche gesellschaftliche Diskurse, die in künstlerischen Kontexten ebenso in Form von theoretischen Positionen zu diskutieren sind, damit diese möglichst auch die künstlerischen Suchbewegungen befruchten, z. B. in Form von *szenischen Essays* (vgl. ADORNO 1978:9-49 / LEHMANN 1999:203-205 / TIGGES 2020:52-76 / Tigges 2021:223-243). Aber theoretisches Wissen ist dem körperlichen Wissen und den Erfahrungen der Schauspieler\*innen nicht überlegen (vgl. RUHSAM 2020:183-192). Stattdessen geht es mir um relationale dramaturgische Ansätze/Positionen, d.h. um das Teilen und Mitteilen von Wahrnehmungen und daraus entspringenden Ideen-/Konzepten. Voraussetzung dafür ist eine große Beweglichkeit, die durch In-Beziehung-Setzungen, durch Kombinationen, Verflechtungen und über das Aushandeln von unterschiedlichen Formen des Wissens ihre Kraft entfaltet – damit sich schließlich das individuell und kollektiv Generierte in möglichst konzentrierter Form wie ein (unvollständiges) Puzzle zusammenfügt (vgl. RUHSAM 2020:183-192).

Bleibt diese Wirkung aus oder geraten Prozesse des Ausprobierens ins Stocken, scheitere ich als dramaturgisches ‚outside eye‘, ‚Moderator‘, ‚Brückenbauer‘ oder ‚Bindestrich‘, wenn ich meine Rolle auf die eines *Korrektivs* reduziere (vgl. UMATHUM / DECK 2020).

7. Die folgende Frage ist nicht neu, gewinnt aber gegenwärtig (wieder) spürbar an Bedeutung. Die Gründe dafür sind vielfältig. Ein auch durch den Zeitgeist geprägtes frisches Diskursbewusstsein, das zugleich ein scharfes Schlaglicht auf kunst-/theaterimmanente strukturelle Ermüdungs- und Krisenerscheinungen wirft, aber auch die (zu) strikte Trennung von künstlerischem und nicht künstlerischem Handeln berührt: Wie lassen sich soziale Situationen im künstlerischen Rahmen entwerfen und befragen? Und wie kann *Dramaturgie als gesellschaftliches Handeln* oder *Erzählen als soziale Performanz* neue Spiel- und Denk- und Handlungsräume eröffnen? (vgl. HERBORDT / MOHREN 2020:97-112).

Zeigt nicht gerade der wachsende Drang der Schauspiel-Studierenden zu einer präsenteren und persönlicheren Autorschaft auf der Bühne, die nicht nur in den fast schon explodierenden Stückentwicklungen, sondern ebenso in der Auseinandersetzung mit (zu überschreibenden) Figuren aus dem klassischen Kanon

spürbar wird, dass hier auch neue dramaturgische Spielräume entstehen? Und damit auch zwingend neue dramaturgische Kompetenzen ins Spiel kommen? Die zukünftigen Schauspieler\*innen sollten sich schon ihrer neuen Rollen als Co-Dramaturg\*innen bewusst sein, oder?

Herausgefordert sind natürlich auch die zeitgenössischen Theaterautoren\*innen selbstbewusst eigenwillige Spielvorlagen zu entwickeln und sich damit nicht den Stift aus der Hand nehmen zu lassen. Denn darauf wird es trotz aller ästhetischer/(post-)dramatischer Transformationen in Zukunft ebenso ankommen: Texte, die weiterhin bewusst für die Theaterpraxis geschrieben werden und sich durch ihre szenische Widerständigkeit auszeichnen.

Inwieweit diese, in bewusster Reibung zur Bühne geschriebenen Stücke längerfristig noch einen spürbaren Grad an ästhetischer Autonomie anstreben, die durch eine signifikante Autorschaft abgesichert ist und ob diese Stücke weiterhin gedruckt werden, ist eine andere Frage.

## Literatur

- ADORNO, THEODOR W. (1978): *Noten zur Literatur I*. Frankfurt a.M., 9-49.
- BOURRIAUD, NICOLAS (1998): *Relational Aesthetics*. Paris.
- DECKER, GUNNAR (2020): *Komm, grosser Wind*. Wolfram Lotz. In: *Stückwerk, Arbeitsbuch Theater der Zeit*. Berlin, 85.
- DEUFLHARD, AMELIE (2020): *Gesellschaft neu denken*. In: *Theater heute*. Jahrbuch. Berlin, 47.
- ENGLER, WOLFGANG (2017): *Authentizität! Von Exzentrikern, Dealern und Spielverderbern*. Berlin.
- FOUREST, CAROLE (2020): *Generation Beleidigt. Von der Sprachpolizei zur Gedankenpolizei. Über den wachsenden Einfluss linker Identitärer*. Berlin.
- GÜRK, CHRISTOPH (2020): *Der große Hack. Corona als Brandbeschleuniger der Digitalisierung – und als Angriff auf Staat und Gemeinschaft: Das Medium ist nie neutral*. In: *Theater heute*. Jahrbuch. Berlin, 17.
- HAYNER, JAKOB (2020): *Warum Theater. Krise und Erneuerung*. Berlin.
- HERBORDT, BERNHARD / MOHREN, MELANIE (2020): *Dramaturgie als gesellschaftliches Handeln*. In: UMATHUM, SANDRA / DECK, JAN (eds.): *Postdramaturgien*. Berlin, 97-112.
- HINRICHS, FABIAN (2018): *Laudatio für Benny Claessens zur Verleihung des Alfred Kerr-Darstellerpreises, Berliner Festspiele v. 21.05.2018*.
- JESS, CAREN (2020): *Box in der Box in der Box*. In: *Theater heute*. Jahrbuch. Berlin, 53.

- KASCH, GEORG (2020): *Echte Hosenrollen – Warum Schauspielerinnen heute so oft Männerrollen spielen. Die Ära der Frauen*. In: *Nachtkritik*: [www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=17596:hosenrollen-warum-schauspielerinnen-heute-so-oft-maennerrollen-spielen&catid=101&Itemid=84](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17596:hosenrollen-warum-schauspielerinnen-heute-so-oft-maennerrollen-spielen&catid=101&Itemid=84) (23.01.2020).
- KIRSCHNER, FRIEDRICH (2020): *Teilhabe als Notwendigkeit: Theater als Raum pluraler Gemeinschaften*. In: HEINRICH-BÖLL-STIFTUNG / NACHTKRITIK.DE IN ZUSAMMENARBEIT MIT WELTUEBERGANG.NET / DIESELHORST, SOPHIE / HÜTTER, CHRISTIANE / RAKOW, CHRISTIAN / RÖMER, CHRISTIAN (eds.): *Netztheater. Positionen, Praxis, Produktionen. Heinrich-Böll-Stiftung. Schriften zu Bildung und Kultur* 14. Berlin, 70-73.
- KLAEUI, ANDREAS (2020): *Von Null zur Autorschaft. Die Regisseurin Leonie Böhm sucht nach Menschen, die sich öffnen*. In: *Theater heute*. Jahrbuch. Berlin, 105.
- KÜMMELE, PETER: *Was uns alles so in den Knochen steckt*. In: *Die Zeit* v. 10.09.2020:57.
- LEHMANN, HANS-THIES 1999: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.
- LOBBES, MARCUS / SIMON, MARIO (2020): „Corona war ein Power-Up!“ *Das erste Jahr der Dortmunder Akademie für Theater und Digitalität. Marcus Lobbes und Mario Simon im Interview*. In: HEINRICH-BÖLL-STIFTUNG / NACHTKRITIK.DE IN ZUSAMMENARBEIT MIT WELTUEBERGANG.NET / DIESELHORST, SOPHIE / HÜTTER, CHRISTIANE / RAKOW, CHRISTIAN / RÖMER, CHRISTIAN (eds.): *Netztheater. Positionen, Praxis, Produktionen. Heinrich-Böll-Stiftung. Schriften zu Bildung und Kultur* 14. Berlin, 63-69.
- MAAR, KIRSTEN (2020): *P.S. – Postscriptum zur Post-Dramaturgie*. In: UMATHUM, SANDRA / DECK, JAN (eds.): *Postdramaturgien*. Berlin, 165-181.
- MALZACHER, FLORIAN (2020): *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin.
- MÜLLER-SCHÖLL, NIKOLAUS (2020): *Polizeiliche und politische Dramaturgie*. In: UMATHUM, SANDRA / DECK, JAN (eds.): *Postdramaturgien*. Berlin, 209-230.
- MÜLLER-WESEMANN, BARBARA (2020): *Aus der Sicherheit heraus entsteht keine Kunst. Nino Haratischwili*. In: *Stückwerk, Arbeitsbuch Theater der Zeit*. Berlin, 47.
- NOETH, SANDRA (2020): *Notizen zu einem dramaturgischen Handlungsbegriff*. In: UMATHUM, SANDRA / DECK, JAN (eds.): *Postdramaturgien*. Berlin, 280-286.
- OSTERMEIER, THOMAS (2020): *Reflexion und Abwägen. Muss man immer alles möglich machen? Über die Sehnsucht, sich wieder verstärkt in die Stoffe zu graben*. In: *Theater heute*. Jahrbuch. Berlin, 53.
- PETERS, NINA (2006): *Mit Beckett auf dem Abstellgleis. Der Regisseur Jürgen Gosch über Natürlichkeit, Scham und den Sauerstoff des Textes*. In: *Theater der Zeit* 5:21-26.
- RECKE, ANTA HELENA (2019): *Die Konstruktion von Whiteness im Theater. Im Gespräch mit Modelina Moka*. In: *RosaMag*: <https://rosa-mag.de/anta-helena-recke-thematisiert-critical-whiteness-im-theater/> (15.09.2019).
- REICHERT, FLORIAN (2021): *Präludien*. In: SCHUBERT, FRANK / WIGGER, MARTIN (eds.): *Wer bin ich, wenn ich spiele? Fragen an eine moderne Schauspielausbildung*. Berlin, 13-17.
- RUHSAM, MARTINA (2020): *Dramaturgie der (und als) Kollaboration*. In: UMATHUM, SANDRA / DECK, JAN (eds.): *Postdramaturgien*. Berlin, 183-192.

- SCHÄFER, HELMUT (2020): *Philosophisches Theater. Der Glanz des Scheins und das Elend des Dokuments. Frank M. Raddatz im Gespräch mit Helmut Schäfer*. In: *Lettre International* 131:92-97.
- SCHLOSSTHEATERS MOERS (2020): [www.schlosstheater-moers.de/produktion/die-mutter-aller-fragen-oder-25-rollen-die-eine-frau-niemals-spielen-sollte-premiere/](http://www.schlosstheater-moers.de/produktion/die-mutter-aller-fragen-oder-25-rollen-die-eine-frau-niemals-spielen-sollte-premiere/) (15.09.2020).
- SIMONS, JOHAN (2018): *Ich liebe das Nicht-Vollkommene. Johan Simons über Hamlet*. In: *Hamlet, Programmheft, Regie: Johan Simons, Premiere: 15.6.2019, Schauspielhaus Bochum*, 15-18.
- SIMONS, JOHAN (2019). *Programmheft Hamlet*. Schauspielhaus Bochum, Spielzeit 2019/2020, 15.
- SIMONS, JOHAN (2020): *Ein Turm zu Babel*. In: *Theater heute. Jahrbuch*. Berlin, 2018, 70f.
- SQUAD, GOB (2020): *Meet the opposite*. In: *Theater heute. Jahrbuch*. Berlin, 60-62.
- STEINBUCH, GERHILD (2020): *Hinter den Räumen*. In: UMATHUM, SANDRA / DECK, JAN (eds.): *Postdramaturgien*. Berlin, 84-95.
- STEMANN, NICOLAS (2019): *Agenten für Diversität*. In: *Theater heute. Jahrbuch*. Berlin, 63-72.
- TIGGES, STEFAN (2020): *Stückentwicklungen. Szenische Diskurspotentiale und dramaturgische Transformationen*. In: NISSEN-RIZVANI, KARIN / SCHÄFER, MARTIN-JÖRG (eds.): *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*, Theater der Zeit, Recherchen 155. Berlin, 52-76.
- TIGGES, STEFAN (2021): *Der diskrete Charme des Flüchtigen. Thom Luz' Stückentwicklung Girl from the fog machine factory*. In: FAMULA, MARTA / WITSCHEL, VERENA (eds.): *Theater und Krise. Paradigmen der Störung in Dramentexten und Bühnenkonzepten nach 2000*. Paderborn, 223-243.
- UMATHUM, SANDRA / DECK, JAN (eds.) (2020): *Postdramaturgien*. Berlin.
- UNIVERSITÄT GRAZ (2021): *Homepage des Studiengangs Schauspiel*: <https://schauspiel.kug.ac.at> (13.05.2021).
- WILLE, FRANZ (2006): *Sein vor Sinn*. In: *Theater heute. Jahrbuch*. Berlin, 114.
- WILLE, FRANZ (2019): *Was ist da eigentlich passiert? Wichtige Entwicklungen im Theater der 10er Jahre und darüber hinaus – am Beispiel einiger markanter Inszenierungen*. In: *Theater heute. Jahrbuch*. Berlin, 104.
- ZELLNER, JULIANE / LOBBES, MARCUS / ZIPF, JONAS (eds.) (2021): *transformers. digitalität. inklusion. nachhaltigkeit*. In: *Theater der Zeit. Arbeitsbuch*. Berlin, 100-107, 120-125, 129-132.

JIYE DUAN  
JAROSŁAW APTACY

## Eine vergleichende Studie zu Verwandtschaftsbezeichnungen im Chinesischen und im Deutschen

Die Forschung im Bereich der Verwandtschaftsbezeichnungen ist ein wichtiger Bestandteil der Lexikologie und der sozialen Kultur. In diesem Beitrag werden deutsche und chinesische Verwandtschaftsbezeichnungen definiert, es werden ihre Merkmale erschlossen und ihre Semantik dargestellt, um die Bezeichnungen in den beiden Sprachen zu vergleichen. Dadurch wird auch versucht, die Unterschiede zwischen der chinesischen und der deutschen Kultur in diesem Bereich zu identifizieren und deren mögliche Gründe zu ermitteln.

**Schlüsselwörter:** Verwandtschaftsbezeichnung, Deutsch, Chinesisch, Kulturunterschiede, Wortfeld

### **A comparative study of kinship terms in Chinese and German**

Research of kinship terms is an important part of lexicology and of social culture studies. This article defines German and Chinese kinship terms, determines their characteristics and presents their semantics in order to compare the terms in the two languages. The Author attempts to identify key differences between Chinese and German culture in this respect and to determine their underlying causes.

**Keywords:** kinship term, German, Chinese, cultural differences, lexical field

## Nazwy pokrewieństwa w języku chińskim i niemieckim – studium porównawcze

Badania nad nazwami pokrewieństwa są ważną częścią leksykologii i kultury społeczeństw. W niniejszym artykule zdefiniowano niemieckie i chińskie nazwy pokrewieństwa, określono ich cechy i przedstawiono ich semantykę w celu ich porównania w obu językach. Ponadto podjęto próbę identyfikacji różnic między kulturą chińską i niemiecką w tym obszarze oraz ustalić ich możliwe przyczyny.

**Słowa kluczowe:** nazwy pokrewieństwa, język niemiecki, język chiński, różnice kulturowe, pole wyrazowe

### 1. Grundlegende Definitionen

Deutschland und China weisen zahlreiche kulturelle Unterschiede auf, da die beiden Länder zu verschiedenen kulturellen, ja zivilisatorischen, Kreisen gehören. Durch die Analyse der Systeme der Verwandtschaftsnamen in den beiden Sprachen können daher nicht nur die Unterschiede aus sprachwissenschaftlicher Sicht dargestellt, sondern auch die Unterschiede zwischen den beiden Kulturen verstanden werden. Auf Grundlage von MURDOCKS (1949) Klassifikation von Verwandtschaftsbezeichnungen in verschiedenen Sprachgemeinschaften kann gefolgert werden, dass die deutschen und anderen westeuropäischen Verwandtschaftsbezeichnungen dem Eskimo-System angehören.<sup>1</sup> Das Verwandtschaftsbezeichnungssystem basiert auf der Kern- oder Nuklearfamilie bzw. auf den linearen Verwandten und die kollateralen Verwandten werden nur vage klassifiziert. Zum Beispiel werden die Brüder sowohl des Vaters als auch der Mutter heute gemeinsam als *Onkel* bezeichnet. Die Schwestern sowohl des Vaters als auch der Mutter werden gemeinsam als *Tante* bezeichnet. Das war nicht immer so, denn früher nannte man Onkel mütterlicherseits Oheime und Schwestern Muhmen.<sup>2</sup> Die vorliegende Studie besitzt aber vorrangig synchronen Charakter, so dass auf frühere Sprachzustände nur marginal verwiesen wird, vor allem wenn dies zum Verständnis der heutigen Zustände beitragen soll.

Das chinesische Verwandtschaftsbezeichnungssystem gehört zum sudanesischen Verwandtschaftssystem, das auf männlicher Macht basiert. Ein Merkmal dieses Systems ist eine strikte Unterscheidung zwischen Verwandten väterlicherseits und mütterlicherseits, zum Beispiel heißen die Brüder des Vaters 父

<sup>1</sup> Vgl. auch Leitfaden für die Einführungsvorlesung in Ethnosoziologie (unibe.ch) (23.08.2021).

<sup>2</sup> Vgl. die entsprechenden Einträge: Oheim – Schreibung, Definition, Bedeutung, Etymologie, Synonyme, Beispiele | DWDS, Muhme – Schreibung, Definition, Bedeutung, Etymologie, Synonyme, Beispiele | DWDS (23.08.2021).

伯 (bóbo<sup>3</sup>, älterer Bruder des Vaters) und 叔叔 (shūshu, jüngerer Bruder des Vaters) und die Schwester des Vaters 姑姑 (gūgū, Schwester des Vaters). Im Gegensatz dazu heißen die Brüder der Mutter 舅舅 (jiùjiu, Bruder der Mutter) und die Schwester der Mutter 姨 (yí, Schwester der Mutter) (vgl. DI 2014:21). Das Verwandtschaftssystem unterscheidet sich in einigen Provinzen Chinas vom sudanesischen Verwandtschaftssystem und gehört zum Verwandtschaftssystem der Irokesen. Im Dialekt der Provinz Shaanxi heißen die Brüder des Vaters beispielsweise auch Vater und vor der Bezeichnung steht normalerweise auch der Rang in der Reihenfolge der Onkel, zum Beispiel heißt der zweitälteste Onkel väterlicherseits 二爸 (èrbà, zweitältester Bruder des Vaters). Diese besondere Situation zeigt, dass sich die Verwandtschaftsbezeichnungssysteme in einem Land ebenfalls voneinander unterscheiden können und jede Region ihre eigenen lokalen historischen Entwicklungsmerkmale aufweisen kann. Daher basieren die in diesem Beitrag diskutierten chinesischen und deutschen Verwandtschaftsbezeichnungssysteme auf den in der modernen chinesischen und deutschen Gesellschaft gebräuchlichen Verwandtschaftsbezeichnungen und -systemen, wobei die Verwendung des Vokabulars für dialektale Bezeichnungen so weit wie möglich vermieden wird.

Der Begriff 亲属 (qīnshǔ, Verwandte(r)) im Chinesischen besteht aus zwei Morphemen, 亲 (qīn, verwandt) und 属 (shǔ, Clan). 亲 (qīn, verwandt) bedeutet jemanden, mit dem das Ego eine Blutsverwandtschaft oder eine Ehebeziehung hat. 属 (shǔ, Clan) bezieht sich auf dieselbe Familie und denselben Clan, daher bezieht sich der Begriff 亲属 (qīnshǔ, Verwandte(r)) im Chinesischen auf Personen, die durch Abstammung oder durch Ehe in derselben Familie verwandt oder verschwägert sind, und diese Definition stimmt mit der von 亲者, 属也 (qīn zhě, shǔ yě, die Verwandten gehören zu dem Clan) im Buch *der Riten* überein. Die Definition im Buch *der Riten* spiegelt auch das langjährige patriarchalische System Chinas wider. Das patriarchalische System ist ein System, das sich auf die gesamte Familie in der alten chinesischen Gesellschaft erstreckt, Verwandte nach der Entfernung der Blutsverwandtschaft unterscheidet, Clanmitglieder verwaltet und behandelt (vgl. HU 2007:366).

Im Laufe der Zeit wurde der Umfang des Konzepts 亲属 (qīnshǔ, Verwandte(r)) im Chinesischen jedoch immer größer und erweiterte sich allmählich von der traditionellen Blutsverwandtschaft und Ehebeziehung bis zur Adoptionsbeziehung im rechtlichen Sinne. Diese Art der Änderung tritt auch in Wörterbüchern

---

<sup>3</sup> Die Diakritika weisen auf einen der vier Töne des Chinesischen hin, die in der Pinyin-Transkription üblich sind.

auf. Das chinesische Wörterbuch definiert 亲属(qīnshǔ, Verwandte(r)) als Menschen, die durch Blut oder Ehe verwandt/verschwägert sind, insbesondere solche, die durch Blut verwandt sind.<sup>4</sup> Im Mandarin-Wörterbuch hat der Begriff 亲属(qīnshǔ, Verwandte(r)) eine andere Definition, die Personen nennt, die durch Blut, Heirat oder Adoption eine Beziehung zueinander haben, wie zum Beispiel Schwiegereltern und Ehepartner.<sup>5</sup> Das Mandarin-Wörterbuch bezieht auch adoptierte Kinder in den Bereich der Verwandten ein und ist nicht länger auf die traditionelle Blutsverwandtschaft und die Ehebeziehung beschränkt.

Die gesamte Struktur, die durch Blutsverwandtschaft und Schwägerschaft aufgebaut wurde, wird in China 宗族(zōngzú, Clan)<sup>6</sup> genannt. Das Clansystem fordert die Chinesen nachdrücklich auf, alle Verwandten nach Geschlecht, Grad der Entfernung sowie nach Alter u.a. zu klassifizieren und unterschiedliche Bezeichnungen zu verwenden, um sie so zu benennen. Daher ist das chinesische Verwandtschaftsbezeichnungssystem sehr komplex und vielschichtig. Aus der Perspektive der Art der Verwandtschaft kann sie in Blutsverwandtschaft und Schwägerschaft unterteilt werden. Je nachdem, ob die Blutsverwandtschaft direkt ist oder nicht, werden die Blutsverwandten nach HU (2007:4) in lineare Verwandte und kollaterale Verwandte unterteilt und Schwiegerverwandte in lineare Schwiegerverwandte und kollaterale Schwiegerverwandte. Aus Sicht des patriarchalischen Systems wird die Verwandtschaft in 宗亲(zōngqīn, Clanverwandte(r)), 外亲(wàiqīn, mütterliche Verwandtschaft) und 妻亲(qīqīn, Ehefrauen-Verwandtschaft) unterteilt. Diese komplizierte Methode der Verwandtschaftsklassifizierung hängt auch eng mit 有序(yǒuxù, ordentlich) zusammen, ein Prinzip, an das die Chinesen gewöhnt sind.

Die Definitionen der Verwandtschaft sind im Deutschen recht unterschiedlich. Im Duden Online-Wörterbuch wird Verwandtschaft als eine „Gesamtheit der Beziehungen, Angehörigen, die jemand hat“ erklärt.<sup>7</sup> Die Definition von Verwandtschaft nach Duden ist der Definition im Buch *der Riten* sehr ähnlich. Beide definieren den Umfang der Verwandtschaft aus einer Makroperspektive und definieren Verwandtschaft als ein Ganzes, das sich aus Verwandten zu-

<sup>4</sup> Vgl. <https://www.zdic.net/hans/亲属> (12.05.2021) Die chinesischen Definitionen in der Arbeit wurden von den Autoren ins Deutsche übersetzt.

<sup>5</sup> Vgl. <https://cidian.18dao.net/zh-hans/zici/亲属> (12.05.2021).

<sup>6</sup> Die Clan-Verwandtschaft bezieht sich auf Verwandte, die durch Blut unter demselben Clan bzw. demselben väterlichen Vorfahren verwandt sind (vgl. BAO / WANG 1988:207).

<sup>7</sup> Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Verwandtschaft> (12.05.2021).

sammensetzt. In der Soziologie werden Verwandte als ein Verantwortlicher Kooperations- und Solidaritätsverband definiert, und es wird darauf hingewiesen, dass diese Art von Verband durch das Erbschaftsrecht, das Inzesttabu und durch Rollenbezeichnungen (Tante, Nefte, Schwager) beschränkt wird (vgl. NAVEHERZ 1998:288, zit. nach JAKOBY 2008:20). HILLMANN (vgl. 1994:909, zit. nach JAKOBY 2008:20) definiert die Verwandtschaft als Bindung zwischen mehreren Personen aufgrund gemeinsamer Abstammung bzw. Vorfahren (Eltern, Großeltern usw.) und infolge von Eheschließungen. Anders als Dudens Definition glaubt er nicht, dass „Verwandtschaft“ ein Ganzes sei, sondern eine Art Verbindung, Relation wie eine unsichtbare Linie, die die Menschen mit einem gemeinsamen Vorfahren oder durch die Ehe verbindet.

Nach Artikeln 1589 und 1590 des Bürgerlichen Gesetzbuches (BGB) werden Verwandtschaft und Schwägerschaft allgemein wie folgt beschrieben:

§§ 1589 BGB (Verwandtschaft)

Personen, deren eine von der anderen abstammt, sind in gerader Linie verwandt. Personen, die nicht in gerader Linie verwandt sind, aber von derselben dritten Person abstammen, sind in der Seitenlinie verwandt. Der Grad der Verwandtschaft bestimmt sich nach der Zahl der sie vermittelnden Geburten.

§§ 1590 BGB (Schwägerschaft)

I Die Verwandten eines Ehegatten sind mit dem anderen Ehegatten verschwägert. Die Linie und der Grad der Schwägerschaft bestimmen sich nach der Linie und dem Grade der sie vermittelnden Verwandtschaft.

II Die Schwägerschaft dauert fort, auch wenn die Ehe, durch die sie begründet wurde, aufgelöst ist.

Zusammenfassend wird Verwandtschaft im deutschen Kontext auch unterteilt in: „Verwandtschaft aufgrund von Abstammung (Deszendenz) und de[n] über Heirat gegründete[n] Verwandtenkreis (Schwägerschaft, Affinalverwandtschaft)“ (JAKOBY 2008:20).

Die Definition von Schwägerschaft nach § 1590 des BGB besagt jedoch, dass die durch die Ehe festgelegten Schwägerschaften auch bei Beendigung der Ehe unverändert bleiben, was mit der chinesischen Tradition nicht übereinstimmt. Wenn eine Ehe endet, wird im Allgemeinen auch die durch die Ehe aufgebaute Schwägerschaft beendet, anstatt unverändert zu bleiben. Da es sich bei der Schwägerschaft um eine rechtliche Verwandtschaft handelt, die die Ehepartner nach ihrer Heirat herbeigeführt haben, ist diese Art der Verwandtschaft im rechtlichen Sinne nicht gesetzlich geschützt und anerkannt, nachdem die Ehe beendet ist, auch wenn die Beziehung zwischen den beiden Parteien noch eng ist. JAKOBY (2008:21) ist auch der Meinung, dass sich Heirat als konstituie-

rendes Prinzip von verwandtschaftlichen Beziehungen von blutsverwandtschaftlichen Beziehungen vor allem dadurch unterscheidet, dass sie beendet bzw. verändert werden kann. Zudem zitiert JAKOBY (2008:21) die Ansicht von ALLAN (1979) über die Ehe und Schwägerschaft: Heirat als menschliche Konstruktion bzw. soziales Arrangement ist auflösbar und damit einhergehend ebenso die Verwandtschaftsbeziehungen.

Nach dem chinesischen Wörterbuch ist 称谓 (chēngwèi, Bezeichnung) eine Art Name, der die gegenseitigen Beziehungen von Menschen aufgrund von Verwandtschaft oder aufgrund von Identität, Beruf und anderen Aspekten beschreibt und dessen zwei Morpheme 称 (chēng) und 谓 (wèi) die Bedeutung von ‚benennen, bezeichnen‘ aufweisen. 亲属称谓 (qīnshǔ chēngwèi, Verwandtschaftsbezeichnung) bezieht sich auf die Bezeichnung und den Namen, welche die auf Blutsverwandtschaft und Schwägerschaft basierende Beziehung zwischen Clanmitgliedern und dem Ego beschreiben. Zusammenfassend ist es die Art und Weise, Menschen anzusprechen, die miteinander verwandt sind (HU 2007:1).

## 2. Verwendung der deutschen und chinesischen Verwandtschaftsbezeichnungen

HU (2007:17ff.) weist darauf hin, dass die Verwendung chinesischer Verwandtschaftsbezeichnungen die Einhaltung bestimmter Regeln erfordert, nämlich 面称 (miànchēng, engl. Face-to-Face addressing) und 背称 (bèichēng, engl. back-appellation, back-appellation wird in der Situation verwendet, wenn der Verwandte nicht anwesend ist), 直系宗亲称谓 (zhíxì zōngqīn chēngwèi, lineare Clan-Verwandtschaftsbezeichnung) und 非直系宗亲称谓 (fēi zhíxì zōngqīn chēngwèi, kollaterale Clan-Verwandtschaftsbezeichnung),<sup>8</sup> 谦称 (qiānchēng, bescheidene Bezeichnung, bescheidene Bezeichnung wird verwendet, um sich selbst oder einen Verwandten höflich anzusprechen) und 尊称 (zūnchēng, respektable Bezeichnung, respektable Bezeichnung wird verwendet, um die andere Partei oder einen Verwandten der anderen Partei mit Respekt

<sup>8</sup> Der Unterschied zwischen der linearen Clan-Verwandtschaftsbezeichnung und der kollateralen Clan-Verwandtschaftsbezeichnung besteht normalerweise darin, dass im Fall von back-appellation einigen kollateralen Clan-Verwandtschaftsbeziehungen ein Unterscheidungselement vorangestellt wird, das die Beziehung angibt, zum Beispiel (岳)父 (yuèfù, Schwiegervater) und (岳)母 (yuèmǔ, Schwiegermutter).

anzusprechen.), *通语称谓* (tōngyǔ chēngwèi, universale Bezeichnung, die universale Bezeichnung ist die im chinesischen Sprachraum gebräuchliche Bezeichnung) und *方言称谓* (fāngyán chēngwèi, dialektale Bezeichnung, die dialektale Bezeichnung stammt aus einem bestimmten Dialekt oder einer Dialektgruppe), *通用称谓* (tōngyòng chēngwèi, allgemeine Bezeichnung, die allgemeine Bezeichnung kann von den meisten Menschen unter normalen Umständen verwendet werden) und *专用称谓* (zhuānyòng chēngwèi, spezielle Bezeichnung, die spezielle Bezeichnung wird von bestimmten Personengruppen bei bestimmten Anlässen verwendet), *古代称谓* (gǔdài chēngwèi, alte Bezeichnung) und *现代称谓* (xiàndài chēngwèi, moderne Bezeichnung).

Die chinesischen Verwandtschaftsbezeichnungen werden stark von den Traditionen der Altershierarchie in der chinesischen Gesellschaft und der Clankultur beeinflusst. Beispielsweise können die meisten Verwandtschaftsbezeichnungen im Fall von Back-Appellation verwendet werden, aber im Fall von Face-to-Face Addressing sind einige Verwandtschaftsbezeichnungen nur für ältere Verwandte geeignet und für die jüngeren Verwandten werden im Allgemeinen Vornamen oder Spitznamen verwendet, weil es in China als respektlos angesehen wird, ältere Menschen mit Vornamen anzusprechen. Ältere Menschen nennen die jüngeren Leute jedoch normalerweise beim Vornamen oder Spitznamen, um die enge Beziehung zu ihnen zu zeigen. Wenn Chinesen mit Nicht-Verwandten chatten und ihre eigenen Verwandten erwähnen, verwenden sie die Verwandtschaftsbezeichnungen mit neutralen oder abwertenden Präfixen, um die andere Partei zu respektieren. Andererseits verwenden sie bei der Anrede der Verwandten der anderen Partei Bezeichnungen, die positive Affixe enthalten oder positive Bedeutungen aufweisen, zum Beispiel heißen die Eltern des Ego *家父/家母* (jiāfù/jiāmǔ, Vater/Mutter) und die Eltern des anderen *令尊/令堂* (lìngzūn/lìngtáng, Vater/Mutter der anderen Partei). Dieser Kontrast spiegelt die *谦逊* (qiānxùn, Demut) in der chinesischen Kultur wider, die auch Sapirs Hypothese entspricht, nach der verschiedene Sprachen die einzigartige Art der Erkenntnis von Menschen ausdrücken, die diese Sprache benutzen, d.h., Unterschiede in der Sprache spiegeln Unterschiede im Denken und in der Kultur wider (vgl. GAO 2009:78).

Im Vergleich dazu ist die Verwendung deutscher Verwandtschaftsbezeichnungen im täglichen Leben nicht so umständlich wie die Verwendung chinesischer Verwandtschaftsbezeichnungen. Beispielsweise können jüngere Leute auch Namen von älteren Menschen nennen und es gibt kein lexikalisch und grammatisch ausdrückbares Konzept bescheidener und respektabler Bezeichnungen von Älteren. Es ist erwähnenswert, dass es einen großen Unterschied in der

Verwendung von Verwandtschaftsbegriffen in beiden Sprachen gibt, d.h., ein Teil von Verwandtschaftsbezeichnungen im Chinesischen kann im täglichen Leben auf Menschen angewendet werden, die nicht verwandt sind. Beispielsweise können ältere Menschen als „Großeltern“, Menschen mittleren Alters als „Onkel und Tanten“ usw. bezeichnet werden. Solche Art von Verwandtschaftsbezeichnung wird als 拟亲属称谓 (nǐ qīnshǔ chēngwèi, Pseudoaffin-Bezeichnung) bezeichnet. Der Grund für diese Situation liegt in 泛伦理化 (fàn lúnlǐhuà, Pan-Ethikalisierung), 家国同构 (jiāguó tónggòu, gleiche Struktur von Familie und Land) im alten China und auch der einzigartigen traditionellen Kultur (vgl. WANG 2007:216). Gleichzeitig hilft eine Pseudo-Verwandtschaftsbezeichnung dabei, Lücken in Namen von sozialen Beziehungen der chinesischsprachigen Gesellschaft zu füllen. In der deutschen sozialen Kommunikation wird jedoch die Verwendung von Verwandtschaftsbezeichnungen für Nichtverwandte vermieden und stattdessen wird Name oder Beruf der Person verwendet.<sup>9</sup>

### 3. Vergleichende Analyse

In diesem Beitrag wird hauptsächlich Verwandtschaft im traditionellen Sinne diskutiert, d.h. die Blutsverwandtschaft. Der Grund für den Ausschluss von Schwägerschaft ist, dass der Vergleich aller relativen Begriffe recht kompliziert und vielfältig ist und er würde den Rahmen dieses Artikels sprengen. Gleichzeitig sind die Blutsverwandtschaftsbezeichnungen repräsentativer, da innerhalb des Alltagslebens die Häufigkeit der Verwendung der Blutsverwandtschaftsbezeichnungen die Grundbedürfnisse decken kann.

In diesem Kapitel wird die lineare Blutsverwandtschaftsbezeichnungskarte von HU (2007:92) verwendet, die sich auf das Ego und auf die auf- und absteigenden fünf Generationen der Blutsverwandten als Rahmen konzentriert. In der Analyse wird die semantische Perspektive eingenommen, um Ähnlichkeiten und Unterschiede sowie tiefere soziale und kulturelle Gründe der Unterschiede in der chinesischen und der deutschen Kultur zu ermitteln.

---

<sup>9</sup> Vgl. <https://wenku.baidu.com/view/5b257608f12d2af90242e6e7.html> (am 12.05.2021).

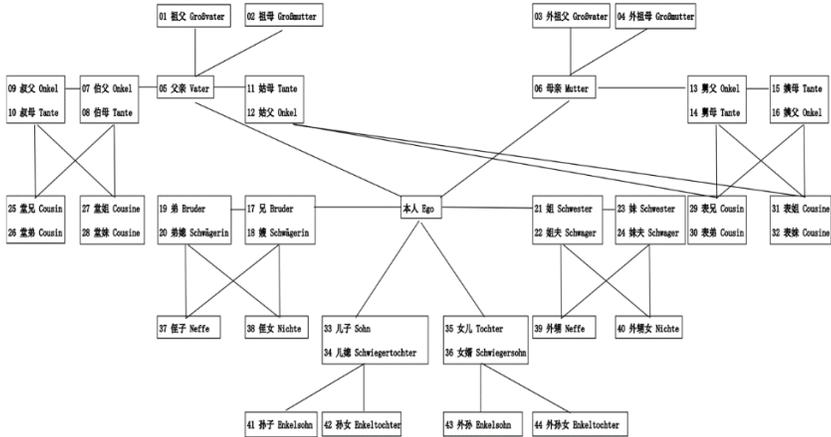


Abb. Lineare Blutsverwandtschaftsbeziehungen (HU 2007:92)

Die in dieser Studie verwendeten Kriterien basieren auf folgenden Verwandtschaftskriterien nach GAO (2009): Generation, Geschlecht, Alter, väterlicher-/mütterlicherseits, Verwandtschaftsgrad<sup>10</sup> und auf den Verwandtschaftskriterien nach CHEN (1990): Geschlecht, väterlicher-/mütterlicher-/ehelicherseits, Clan, Alter, Verwandtschaftsgrad, nämlich Geschlecht, Generation, väterlicher-/mütterlicherseits, Clan und Verwandtschaftsgrad.

Nach den oben genannten Klassifizierungskriterien werden die linearen Blutsverwandtschaftsbeziehungen in der folgenden Tabelle aufgeführt:

<sup>10</sup> Verwandtschaftsgrad bezieht sich auf die Distanz zwischen anderen Verwandten und dem Ego, zum Beispiel sind Eltern und Ego direkt miteinander verbunden, daher ist der Verwandtschaftsgrad von Eltern 1, und Geschwister sind über die Eltern mit dem Ego verbunden, sodass der Verwandtschaftsgrad 2 ist.

Tab. 1. Verwandtschaftsbezeichnungen im Chinesischen und ihre deutschen Entsprechungen

Nr.	VB <sup>11</sup>	Geschlecht	Generation	v/m <sup>12</sup>	Clan	VG <sup>13</sup>
01	祖父 (zǔfù)	M <sup>14</sup>	aufsteigend	v	Ja	2
	Großvater		aufsteigend	v/m	-	2
02	祖母 (zǔmǔ)	F <sup>15</sup>	aufsteigend	v	Ja	2
	Großmutter		aufsteigend	v/m	-	2
03	外祖父 (wàizǔfù)	M	aufsteigend	m	Nein	2
	Großvater		aufsteigend	v/m	-	2
04	外祖母 (wàizǔmǔ)	F	aufsteigend	m	Nein	2
	Großmutter		aufsteigend	v/m	-	2
05	父亲 (fùqīn)	M	aufsteigend	-	Ja	1
	Vater		aufsteigend	-	-	1
06	母亲 (mǔqīn)	F	aufsteigend	-	Ja	1
	Mutter		aufsteigend	-	-	1
07	伯父 (bófù)	M	aufsteigend; älter als der Vater	v	Ja	3
	Onkel		aufsteigend	v/m	-	3
08	伯母 (bómǔ)	F	aufsteigend, älter als der Vater	v	Ja	3
	Tante		aufsteigend	v/m	-	3
09	叔父 (shúfù)	M	aufsteigend, jünger als der Vater	v	Ja	3
	Onkel		aufsteigend	v/m	-	3
10	叔母 (shúmǔ)	F	aufsteigend, jünger als der Vater	v	Ja	3
	Tante		aufsteigend	v/m	-	3
11	姑母 (gūmǔ)	F	aufsteigend	v	Nein	3
	Tante		aufsteigend	v/m	-	3

<sup>11</sup> VB = Verwandtschaftsbezeichnung

<sup>12</sup> v/m = väterlicherseits/mütterlicherseits

<sup>13</sup> VG = Verwandtschaftsgrad

<sup>14</sup> M = Mann

<sup>15</sup> F = Frau

Eine vergleichende Studie zu Verwandtschaftsbezeichnungen

12	姑父 (gūfù)	M	aufsteigend	v	Nein	3
	Onkel		aufsteigend	v/m	-	3
13	舅父 (jiùfù)	M	aufsteigend	m	Nein	3
	Onkel		aufsteigend	v/m	-	3
14	舅母 (jiùmǔ)	F	aufsteigend	m	Nein	3
	Tante		aufsteigend	v/m	-	3
15	姨母 (yímǔ)	F	aufsteigend	m	Nein	3
	Tante		aufsteigend	v/m	-	3
16	姨夫 (yífū)	M	aufsteigend	m	Nein	3
	Onkel		aufsteigend	v/m	-	3
17	兄 (xiōng)	M	dieselbe, älter als das Ego	-	Ja	2
	Bruder		dieselbe	-	-	2
18	嫂 (sǎo)	F	dieselbe, älter als das Ego	-	Ja	2
	Schwägerin		dieselbe	-	-	2
19	弟 (dì)	M	dieselbe, jünger als das Ego	-	Ja	2
	Bruder		dieselbe	-	-	2
20	弟媳 (dìxí)	F	dieselbe, jünger als das Ego	-	Ja	2
	Schwägerin		dieselbe	-	-	2
21	姐 (jiě)	F	dieselbe, älter als das Ego	-	Nein	2
	Schwester		dieselbe	-	-	2
22	姐夫 (jiěfū)	M	dieselbe, älter als das Ego	-	Nein	2
	Schwager		dieselbe	-	-	2
23	妹 (mèi)	F	dieselbe, jünger als das Ego	-	Nein	2
	Schwester		dieselbe	-	-	2
24	妹夫 (mèifū)	M	dieselbe, jünger als das Ego	-	Nein	2
	Schwager		dieselbe	-	-	2
25	堂兄 (tángxiōng)	M	dieselbe, älter als das Ego	v	Ja	4
	Cousin		dieselbe	v/m	-	4
26	堂弟 (tángdì)	M	dieselbe, jünger als das Ego	v	Ja	4
	Cousin		dieselbe	v/m	-	4

Tab. 1. Verwandtschaftsbezeichnungen im Chinesischen und ihre deutschen Entsprechungen

Nr.	VB <sup>16</sup>	Geschlecht	Generation	v/m <sup>17</sup>	Clan	VG <sup>18</sup>
27	堂姐 (tángjiě)	F	dieselbe, älter als das Ego	v	Ja	4
	Cousine		dieselbe	v/m	-	4
28	堂妹 (tángmèi)	F	dieselbe, jünger als das Ego	v	Ja	4
	Cousine		dieselbe	v/m	-	4
29	表兄 (biǎoxiōng)	M	dieselbe, älter als das Ego	v/m	Nein	4
	Cousin		dieselbe	v/m	-	4
30	表弟 (biǎodi)	M	dieselbe, jünger als das Ego	v/m	Nein	4
	Cousin		Dieselbe	v/m	-	4
31	表姐 (biǎojiě)	F	dieselbe, älter als das Ego	v/m	Nein	4
	Cousine		dieselbe	v/m	-	4
32	表妹 (biǎomèi)	F	dieselbe, jünger als das Ego	v/m	Nein	4
	Cousine		dieselbe	v/m	-	4
33	儿子 (érzi)	M	absteigend	-	Ja	1
	Sohn		absteigend	-	-	1
34	儿媳 (érxi)	F	absteigend	-	Ja	1
	Schwiegertochter		absteigend	-	-	1
35	女儿 (nǚ'ér)	F	absteigend	-	Nein	1
	Tochter		absteigend	-	-	1
36	女婿 (nǚxù)	M	absteigend	-	Nein	1
	Schwiegersohn		absteigend	-	-	1
37	侄子 (zhízi)	M	absteigend	-	Ja	3
	Neffe		absteigend	-	-	3
38	侄女 (zhínǚ)	F	absteigend	-	Ja	3
	Nichte		absteigend	-	-	3
39	外甥 (wàishēng)	M	absteigend	-	Nein	3
	Neffe		absteigend	-	-	3
40	外甥女 (wàishēngnǚ)	F	absteigend	-	Nein	3
	Nichte		absteigend	-	-	3

<sup>16</sup> VB = Verwandtschaftsbezeichnung

<sup>17</sup> v/m = väterlicherseits/mütterlicherseits

<sup>18</sup> VG = Verwandtschaftsgrad

41	孙子 (sūnzi)	M	absteigend	-	Ja	3
	Enkel		absteigend	-	-	3
42	孙女 (sūnnǚ)	F	absteigend	-	Ja	3
	Enkelin		absteigend	-	-	3
43	外孙 (wàisūn)	M	absteigend	-	Nein	3
	Enkel		absteigend	-	-	3
44	外孙女 (wàisūnnǚ)	F	absteigend	-	Nein	3
	Enkelin		absteigend	-	-	3

Aus der obigen Klassifizierung lassen sich einige wichtige Punkte ableiten:

1. Wie aus der obigen Tabelle hervorgeht, gibt es keinen Unterschied in Bezug auf Geschlecht und Verwandtschaftsgrad zwischen den Verwandtschaftsbezeichnungen in den beiden Sprachen.
2. Aus Sicht der Generation können die Verwandtschaftsbezeichnungen in den beiden Sprachen den Unterschied zwischen Verwandten und Ego widerspiegeln. Es ist anzumerken, dass einige chinesische Verwandtschaftsbezeichnungen den Unterschied im Alter ausdrücken können, z. B. unterscheiden sich die Geschwister durch das Alter, weil das Alter eng mit dem Status einer Person in der Familie zusammenhängt.
3. Chinesische und deutsche Verwandtschaftsbezeichnungen unterscheiden sich auch sehr in der Klassifikation nach dem Merkmal väterlicherseits/mütterlicherseits. Aus der Tabelle geht hervor, dass die deutschen Verwandtschaftsbezeichnungen nicht genau ausdrücken können, ob man es mit einem Verwandten väterlicher- oder mütterlicherseits zu tun hat. Im Gegensatz dazu können sich die chinesischen Verwandtschaftsbezeichnungen je nachdem unterscheiden, ob die Bezeichnung zur väterlichen oder mütterlichen Linie gehört.
4. Da der Begriff der Großfamilie bzw. des Clans in der deutschen Gesellschaft irrelevant ist und in der heutigen Zeit dort eine von Kernfamilien dominierte Familienstruktur überwiegt, kann sich das Kriterium *Clan* nicht in den Verwandtschaftsbezeichnungen widerspiegeln. Im Gegensatz dazu werden einige Verwandtschaftsbezeichnungen im Chinesischen in der Clanspalte, die als Clanverwandte hätten klassifiziert werden können, nicht als Clanverwandte gekennzeichnet, z. B. 女儿 (nǚ'ér, Tochter, weiblich, absteigend, Nicht-Clanverwandte, 1). Der Grund dafür ist, dass Clanverwandte Blutsverwandte unter demselben väterlichen Vorfahren einschließen, aber es muss noch eine Voraussetzung erfüllt werden, nämlich dass die weiblichen Blutsverwandten nicht verheiratet sind. Im alten China wurden weibliche Blutsverwandte nach

ihrer Heirat in den Clan ihrer Ehemänner und nicht in die Stammbäume ihres eigenen Clans aufgenommen. Außerdem können Frauen nur als Vasallen eingetragen werden, d.h. nur deren Nachname wird aufgezeichnet.<sup>19</sup> Aus diesem Grund sind 祖母 (zǔmǔ, Mutter des Vaters), 伯母 (bómǔ, Frau vom älteren Bruder des Vaters), 叔母 (shúmǔ, Frau vom jüngeren Bruder des Vaters) und andere Verwandte, die nicht denselben Nachnamen tragen, Clanverwandte, aber 姑母 (gūmǔ, Schwester vom Vater) und 女儿 (nǚ'ér, Tochter), die Verwandte mit demselben Nachnamen sind, keine Clanverwandten.

5. Im chinesischen Verwandtschaftssystem werden Cousins (Kinder von Onkeln väterlicherseits) von Cousins (Kinder von Tanten väterlicherseits und von Onkeln und Tanten mütterlicherseits) unterschieden 堂兄弟姐妹 (táng xiōngdì jiěmèi, Kinder von Onkeln väterlicherseits) und 表兄弟姐妹 (biǎo xiōngdì jiěmèi, Kinder von Tanten väterlicherseits und von Onkeln und Tanten mütterlicherseits). Der Unterschied zwischen den beiden Bezeichnungen beruht auch auf der Distanz nach dem patriarchalischen Konzept. Die Kinder vom väterlichen Onkel haben den gleichen Nachnamen wie das Ego und in China nehmen die Cousins vom väterlichen Onkel mit dem Ego an denselben Gedenkfeiern im Rahmen des Clan-Ahnenkults teil, deshalb ist die Verwandtschaftsbeziehung zwischen den Cousins vom väterlichen Onkel und dem Ego aus Sicht des Clans viel enger. Da 姑母 (gūmǔ, Tante von der väterlichen Seite) keine Clanverwandte ist, sind ihre Kinder auch keine Clanverwandten, daher werden sie 表兄弟姐妹 (biǎo xiōngdì jiěmèi, Kinder von Tanten väterlicherseits und von Onkeln und Tanten mütterlicherseits) genannt. Weil 表兄弟姐妹 (biǎo xiōngdì jiěmèi, Kinder von Tanten väterlicherseits und von Onkeln und Tanten mütterlicherseits) nicht an den Tag bringt, aus welcher Linie sie sind, werden 表兄弟姐妹 (biǎo xiōngdì jiěmèi, Kinder von Tanten väterlicherseits und von Onkeln und Tanten mütterlicherseits) jedoch manchmal in drei Kategorien unterteilt: 姑表兄弟姐妹 (gūbiǎo xiōngdì jiěmèi, Kinder von Tanten väterlicherseits), 姨表兄弟姐妹 (yíbiǎo xiōngdì jiěmèi, Kinder von Tanten mütterlicherseits) und 舅表兄弟姐妹 (jiùbiǎo xiōngdì jiěmèi, Kinder von Onkeln mütterlicherseits).<sup>20</sup> Im Vergleich zum deutschen Verwandtschaftsbezeichnungssystem ist es offensichtlich, dass die *Cousins* in der deutschen Bezeichnung keinen Unterschied zwischen *väterlicherseits* und *mütterlicherseits* aufweisen und es keinen Unterschied aus geschlechtlicher Perspektive gibt.

<sup>19</sup> Vgl. [https://www.sohu.com/a/147420554\\_648738](https://www.sohu.com/a/147420554_648738) (12.05.2021).

<sup>20</sup> Vgl. [http://www.360doc.com/content/20/1008/07/4503649\\_939369510.shtml](http://www.360doc.com/content/20/1008/07/4503649_939369510.shtml) (12.05.2021).

Aus der obigen Klassifizierung geht klar hervor, dass jede Verwandtschaftsbezeichnung im Chinesischen eine eigene Bedeutung hat, die sich eindeutig auf eine bestimmte Person oder eine kleine Gruppe beziehen kann, im deutschen Bezeichnungssystem jedoch völlig anders ist. Die Gründe sind folgende:

1. Die Verwandtschaftsbezeichnungen im Chinesischen werden vom Clan beeinflusst, während die Verwandtschaftsbezeichnungen im Deutschen überhaupt nicht vom Clan beeinflusst werden. Zum Beispiel ist es in jeder chinesischen Verwandtschaftsbezeichnung notwendig, zwischen Clanverwandtem und Nicht-Clanverwandtem zu unterscheiden, während im Falle der deutschen Verwandtschaftsbezeichnungen keine Notwendigkeit besteht, das Problem von Clanverwandten oder Nicht-Clanverwandten zu berücksichtigen. Der Grund, warum chinesische Verwandtschaftsbezeichnungen das Konzept Clan erfordern, ist, dass das alte China lange Zeit eine feudale Gesellschaft mit geringer sozialer Produktivität und unentwickelten Verkehrs- und Kommunikationsmitteln war. Menschen, die auf dem Land lebten, lebten über Generationen zusammen und entwickelten sich allmählich von losen Gruppen zu einer oder mehreren Großfamilien bzw. Clans, sodass jeder Einzelne in der Großfamilie mehr oder weniger Blutsverbindung mit anderen hatte, zum Beispiel sind die Dorfnamen auf dem Land wie 张家村 (zhāngjiācūn, Familie Zhang-Dorf), 王家堡 (wángjiā bǎo, Familie Wang-Dorf), 李家屯 (lǐjiātún, Familie Li-Dorf) usw. sehr verbreitet. Es ist sehr wichtig, die Großfamilie bzw. den Clan zu verwalten, die ein klares und genaues Verwandtschaftssystem erfordern, damit jeder seine Position in der Gruppe kennen kann (vgl. CHEN 1990:59). Lange Zeit wurde die alte chinesische Gesellschaft von 男尊女卑 (nánzūnnǚbēi, männliche Überlegenheit gegenüber weiblicher Unterlegenheit) beeinflusst und der Clan wurde davon auch beeinflusst, daher ist der Clan männlich zentriert und die Frauen im Clan sind die abhängige Gruppe.

2. Im Vergleich zum deutschen Verwandtschaftsbezeichnungssystem misst das chinesische der Altershierarchie große Bedeutung bei, zum Beispiel die Aufteilung von Geschwistern derselben Generation und die Aufteilung von Onkeln der väterlichen Seite in Bezug aufs Alter. Die Altershierarchie im Chinesischen hängt eng mit den Rechten, dem Status und den Pflichten innerhalb des Clans zusammen, was normalerweise als 传长不传幼 (chuán zhǎng bù chuán yòu, Weitergabe an das Ältere statt Jüngere) bezeichnet wird, zum Beispiel übernimmt der älteste Sohn nach dem Tod des Vaters die Entscheidungsmacht in der Familie, aber gleichzeitig muss er sich um seine jüngeren Geschwister kümmern. Dieses von oben nach unten gerichtete, strenge und präzise Verwandtschaftssystem garantiert weitgehend den normalen Betrieb und das harmonische

Zusammenleben der gesamten Familie. Im Vergleich dazu sind die deutschen Familien Kernfamilien, die aus Eltern und Kindern bestehen und nicht an den Clan wie chinesische Familien gebunden sind. Daher gibt es in deutschen Familien keine umständlichen Regeln wie im chinesischen Clan und es besteht keine Notwendigkeit, zwischen älteren und jüngeren Verwandten derselben Generation zu unterscheiden.

3. Im ersten Kapitel wurde ein wesentliches Merkmal der chinesischen Verwandtschaftsbezeichnungen erwähnt, nämlich der Unterschied zwischen 面称 (miàn chēng, *engl.* Face-to-Face addressing) und 背称 (bèi chēng, *engl.* back-appellation). Dieser Unterschied ist auch eine Manifestation von 长幼尊卑 (zhǎng yòu zūn bēi, Altershierarchie) in der chinesischen Gesellschaft. In China müssen ältere Leute mit bestimmten Verwandtschaftsbezeichnungen anstatt mit ihren Namen genannt werden. Im Gegensatz dazu hat das Familiensystem in der deutschen Gesellschaft nicht die gleichen strengen Regeln in Bezug aufs Alter wie die chinesische Familie und der Clan. Die deutsche Familienstruktur ähnelt eher einem flachen Modell, während die chinesische Familie eher einer baumartigen Struktur von oben nach unten ähnlich ist.

#### 4. Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Verwandtschaftsbezeichnungen im Chinesischen nicht nur eng mit dem patriarchalischen System Chinas verbunden sind, sondern auch untrennbar mit der historischen Entwicklung der chinesischen Gesellschaft. Das rigorose patriarchalische System bestimmt bis zu einem gewissen Grad, dass die chinesischen Verwandtschaftsbezeichnungen und das Verwandtschaftssystem ebenfalls rigoros und komplex sind. Zur gleichen Zeit förderte das historische Entwicklungsumfeld der geschlossenen feudalen Gesellschaft im alten China die Bildung und Stabilität dieses komplizierten Verwandtschaftsbezeichnungssystems.

Obwohl es in einigen europäischen Sprachen Unterschiede zwischen väterlichen und mütterlichen Verwandtschaftsbezeichnungen gab, wurden mit der industriellen Revolution traditionelle Familienformen in Frage gestellt und traditionelle Familienstrukturen geändert, was zu allmählichen Änderungen der Verwandtschaftsbezeichnungssysteme führte (vgl. CHEN 1990:60). Zudem begann die deutsche Gesellschaft aufgrund des ständigen Einflusses der Renaissance und der Aufklärung, Gleichheit, Freiheit und Unabhängigkeit anzustreben. Unter dem doppelten Einfluss der industriellen Revolution und der

Renaissance ist die Familienform in Deutschland daher allmählich von der Tradition bzw. Großfamilien abgewichen und hat sich zu einem modernen bin-linearen Verwandtschaftssystem entwickelt, d.h., die Bezeichnungen von Verwandten mütterlicherseits und väterlicherseits sind gleichbedeutend (vgl. JAKOBY 2008:22).

Obwohl der traditionelle chinesische Clan in der Neuzeit auch unter den Auswirkungen der industriellen Revolution und Modernisierung gelitten hat, macht die ländliche Bevölkerung immer noch einen großen Teil der Gesamtbevölkerung aus und die städtische Bevölkerung ist immer noch untrennbar mit der ländlichen Bevölkerung verbunden. Außerdem war die Dauer der Änderung noch kurz, so ist das traditionelle Verwandtschaftsbezeichnungssystem nicht vollständig zerstört, trotzdem kennen junge Leute dieses traditionelle Verwandtschaftsbezeichnungssystem immer weniger.

## Literatur

BAO, HAITAO / WANG, ANJIE (1988): *Qinshu Chengwei Cidian* [Wörterbuch der Verwandtschaftsbezeichnungen]. Jilin Jiaoyu Chubanshe: Jilin.

CHEN, YUEMING (1990): *Xiandai Hanyu Qinshu Chengwei Xitong Yiji Wenhua Yinji* [Kulturelle Prägung des modernen chinesischen Verwandtschaftsbezeichnungssystems]. *Hanyu Xuexi* 5:57-60.

DI, DONGRUI (2014): *Wenhua Shijiao xia Yinghan Qinshu Chengweiyu Duibi Yanjiu* [Eine vergleichende Untersuchung englischer und chinesischer Verwandtschaftsbegriffe – eine kulturorientierte Perspektive]. *Wenjiao Ziliao* 26:21-22.

GAO, XIAOJUAN (2009): *Sapir-Whorf Jiashe xia de Hanying Qinshuchengwei Yanjiu* [Eine Studie über chinesische und englische Verwandtschaftsbezeichnungen im Rahmen der Sapir-Wolf-Hypothese]. *Neimenggu Caijing Xueyuan Xuebao* 7(2): 78-80.

HU, SHIYUN (2007): *Hanyu Qinshu Chengwei Yanjiu* [Eine Studie über chinesische Verwandtschaftsbezeichnungen]. Shangwu Yinshuguan: Beijing.

JAKOBY, NINA (2008): *(Wahl-)Verwandtschaft – Zur Erklärung verwandtschaftlichen Handelns*. Wiesbaden: VS Verlag.

MURDOCK, GEORGE PETER (1949): *Social Structure*. New York: The Macmillan Company.

WANG, ZHIQING (2007): *Hanyu Niqinshu Chengwei Ciyu zai Richang Jiaoji zhong de Yingyong* [Die Anwendung chinesischer Quasi-Verwandtschaftsbegriffe in der Alltagskommunikation]. *Neimenggu Shifan Daxue Xuebao* 36(6):216-217.

## Internetquellen

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Verwandschaft> abgerufen am 12.05.2021.

<https://buergeliches-gesetzbuch.net/paragraph-1589> abgerufen am 12.05.2021.

<https://buergeliches-gesetzbuch.net/paragraph-1590> abgerufen am 12.05.2021.

<https://wenku.baidu.com/view/5b257608f12d2af90242e6e7.html> abgerufen am 12.05.2021.

[http://www.360doc.com/content/20/1008/07/4503649\\_939369510.shtml](http://www.360doc.com/content/20/1008/07/4503649_939369510.shtml) abgerufen am 12.05.2021.

Leitfaden für die Einführungsvorlesung in Ethnosozologie (unibe.ch) abgerufen am 23.08.2021.

Oheim – Schreibung, Definition, Bedeutung, Etymologie, Synonyme, Beispiele | DWDS abgerufen am 23.08.2021.

Muhme – Schreibung, Definition, Bedeutung, Etymologie, Synonyme, Beispiele | DWDS abgerufen am 23.08.2021.

<https://www.zdic.net/hans/亲属> abgerufen am 12.05.2021.

<https://cidian.18dao.net/zh-hans/zici/親屬> abgerufen am 12.05.2021.

<https://www.zdic.net/hans/称谓> abgerufen am 12.05.2021.

[https://www.sohu.com/a/147420554\\_648738](https://www.sohu.com/a/147420554_648738) abgerufen am 12.05.2021.



© by the author, licensee Lodz University – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

---

YANG YAQING  
JAROSŁAW APTACY

## Korpusgestützte Analyse der Verben *ernennen* und 任命 (*renming*): ein fremdsprachenunterrichtorientierter deutsch-chinesischer Vergleich

Die Korpuslinguistik kann dem Fremdsprachenunterricht dienen und die Lernenden beim Wortschatzerwerb unterstützen. Davon ausgehend werden in dem vorliegenden Beitrag Sätze mit *ernennen* aus dem DWDS-Korpus und die mit 任命 (*renming*) aus dem BCC-Korpus exzerpiert und vor allem in Bezug auf ihre Valenzmuster vergleichend analysiert. Obwohl die zwei Wörter jeweils in ihrem eigenen Sprachsystem dasselbe bedeuten, unterscheiden sie sich merklich auf der *parole*-Ebene. Diese Unterschiede können nach unserer Ansicht Ursache für eine negative Interferenz in der Zielsprache sein. Durch eine Analyse der Valenzrealisierung dieser Verben konnten direkte Schlussfolgerungen für eine didaktische Aufarbeitung des untersuchten Materials gezogen werden.

**Schlüsselwörter:** Valenzrealisierung, Diathese, Fremdsprachendidaktik, Kollokation, Deutsch, Chinesisch

### **A corpus-based analysis of the verbs *ernennen* and 任命 (*renming*, English: *to appoint*) – a German-Chinese comparison based on foreign language teaching**

Corpus linguistics can aid foreign language teaching and support vocabulary acquisition. With this assertion as a point of departure, this study is based on extracting sentences containing *ernennen* from the DWDS corpus, and those containing 任命 (*renming*) from the BCC corpus, in order to conduct a comparative analysis, mainly in terms of valency patterns. Although the two words each mean the same thing in their own language system, they differ noticeably at the *parole* level. In the Authors' opinion, these differences can cause negative interference in the target language. The analysis of the valence realization of these verbs allows clear conclusions to be drawn for didactic uses of the examined material.

**Keywords:** valency realization, diathesis, language teaching, collocation, German, Chinese

### **Korpusowa analiza czasowników *ernennen* i 任命 (*renming*, poln. *mianować*) – porównanie niemiecko-chińskie w świetle dydaktyki języka obcego**

Językoznawstwo korpusowe może służyć nauce języków obcych i wspierać uczniów w przyswajaniu słownictwa. Wychodząc z tego założenia, w niniejszym artykule dokonujemy porównawczej analizy niemieckich zdań z *ernennen* z korpusu DWDS i zdań chińskich z 任命 (*renming*) z korpusu BCC, głównie pod kątem struktur walencyjnych. Mimo że obydwie czasowniki znaczą to samo we własnym systemie językowym, różnią się one znacząco na poziomie *parole*. Naszym zdaniem różnice te mogą być przyczyną negatywnej interferencji w języku docelowym. Dzięki analizie realizacji walencji tych czasowników wyciągnięto bezpośrednie wnioski dla dydaktycznego wykorzystania badanego materiału.

**Słowa kluczowe:** realizacja walencji, diateza, nauczanie języka, kolokacja, język niemiecki, język chiński

## **1. Einleitung**

Man bezeichnet als Korpuslinguistik die Beschreibung von Äußerungen natürlicher Sprachen, ihrer Elemente und Strukturen, und die darauf aufbauende Theoriebildung auf der Grundlage von Analysen authentischer Texte, die in Korpora zusammengefasst sind. [...] Korpusbasierte Sprachbeschreibung kann verschiedenen Zwecken dienen, zum Beispiel dem **Fremdsprachunterricht** [Hervorhebung der Autoren], der Sprachdokumentation, der Lexikographie oder der maschinellen Sprachverarbeitung bzw. Computerlinguistik. (LEMNITZER / ZINSMEISTER 2015:14f.)

Auf der Grundlage von Datenbasen können Linguisten Sprachen oder Tendenzen in der Sprachentwicklung unter verschiedenen Gesichtspunkten beobachten oder schon vorhandene Beschreibungen überprüfen und eventuell modifizieren. Dank der Korpora besitzt man neue Methoden, die Spracheinheiten und deren Strukturen zu beschreiben und zu interpretieren. Auch im Fremdsprachenunterricht finden die Forschungsergebnisse der Korpuslinguistik breite Anwendung. SINCLAIR / RENOUF (1988) bemerkten, dass die Lernenden einer Fremdsprache durch das Glossar in der Regel nur die Basisform der Wörter erlernen können. Traditionell erwerben die Lernenden Vokabeln und Grammatik separat. Von den Lernenden wird erwartet, dass sie die Wörter mittels der erworbenen grammatischen Regeln flektieren. Entsprechend bestimmten Konzepten von Lehrwerken und Unterrichtsgestaltungen werden Lücken im Satz gelassen, die mit geeigneten Wörtern / Wortformen gefüllt werden können. Mit anderen Worten, wenn man die Basisform der Wörter und die grammatischen Regeln

der Zielsprache erworben hat, sollte man in der Lage sein, die Wörter sowohl morphologisch als auch syntaktisch korrekt anzuwenden. Aber in Wirklichkeit sind solche grammatisch korrekt flektierten Wörter in der Kommunikation vielfach kaum verwendbar. Davon ausgehend schlugen SINCLAIR / RENOUF (1988:148, 151) zum ersten Mal vor, dass die Vermittlung der Vokabeln im Fremdsprachenunterricht auf der Kernbedeutung und auf Kollokationen<sup>1</sup> mit hoher Frequenz<sup>2</sup> basieren sollte. Danach haben Sprachwissenschaftler Versuche unternommen, Korpora mit dem Vokabellernen zu kombinieren und dabei beachtliche Leistungen erbracht. Sie haben entweder einen lexikalischen Lehrplan (engl. *lexical syllabus*) nach der Idee von SINCLAIR / RENOUF entworfen (WILLIS 1990; WILLIS / WILLIS 1990), oder das Konzept des datengesteuerten Lernens (engl. *data-driven learning*) vorgeschlagen (JONAS 1991). Im Falle der chinesischen Englischlerner wurden anhand des *Chinese Learner English Corpus* (kurz: CLEC) Probleme und Schwächen der Lerner beim Vokabellernen untersucht. (PU 2003, vgl. ZHEN / YANG 2016)

## 2. Valenzpattern für Fremdsprachenunterricht

In früheren Studien wurde bestätigt, dass man Korpora und Forschungsergebnisse der Korpuslinguistik im Fremdsprachenunterricht einsetzen kann, zum Beispiel bei dem Entwerfen von Lehrwerken oder der Unterrichtsgestaltung.

ZHEN / YANG (2015, 2016) integrierten die Untersuchungsmethodik von **pattern grammar**, die im Rahmen der Korpuslinguistik die grammatischen Strukturen relativ systematisch beschreibt, und der **Valenzgrammatik**, die viel Wert auf die syntaktische Funktion legt, um Zusammenhänge zwischen Lexik und Grammatik zu ermitteln. Mit dieser integrierten Untersuchungsmethode haben sie das Wort *consider* als Beispiel genommen und seine **Valenzpatterns** mit ihrer Frequenz im CLEC analysiert und dann mit den Daten aus dem Korpus der Englisch-Muttersprachler (British National Corpus = BNC) verglichen. Die

---

<sup>1</sup> Unter Kollokation werden hier in Anlehnung an STOPYRA (2019:78) „binär aufgebaute Phrasen verstanden, bei denen die Kookkurrenz (Sequenz) der Komponenten üblich ist und die einen bestimmten Grad der Festigkeit aufweisen. Die prototypischen Kollokationen weisen eine Prädikat-Argument-Struktur auf und bestehen aus zwei Autosemantika.“

<sup>2</sup> Nach dem Birmingham Corpus, auf das sich die Autoren beziehen, weisen diejenigen (ggf. flektierten) Wortformen eine hohe Frequenz auf, die sich unter den ca. 800 ersten Wortformen auf der Rankingliste befinden.

Einsicht, dass einige Patterns in den Äußerungen der Muttersprachler häufig auftreten, dagegen sehr selten oder kaum in denen der Lernenden, oder umgekehrt, kann der Lehrkraft dabei helfen, neben dem Glossar mit Basisformen entsprechende Valenzpatterns von großer Häufigkeit zu vermitteln.

Bei der Analyse des Lernerkorpus haben ZHEN / YANG die passivischen Sätze, in denen das Verb *consider* vorkommt, aus folgenden Gründen ausgefiltert: (1) Die meisten bisherigen Valenzstudien basieren auf unmarkierten aktivischen Sätzen, die passivischen gelten als abgeleitet; (2) nach ihren Beobachtungen ändert sich die Valenz des Verbs *consider* nicht, wenn es von passivischen in aktivische Sätze umgewandelt wird. Aber wie sie selbst einräumten, gehört zur Kollokationsstruktur eines Verbs nicht nur die Zahl und Art der von ihm beherrschten Ergänzungen und Angaben, sondern auch, ob das Verb im Passivsatz vorkommt. LIU / DU (2017) führten anhand der Methodik, die ZHEN / YANG vorgeschlagen hatten, Genus verbi ein, um die grammatikalische Struktur der Lexeme, v.a. der Verben, umfassender zu analysieren. Sie nahmen das Verb *appoint* als Beispiel und beschrieben nach den Korpusdaten sein Valenzpattern in Aktiv- und Passivsätzen sowie anderen Satzformen. Die Ergebnisse dieser Studie haben Implikationen für die Vermittlung des englischen Wortschatzes auf Universitätsniveau, indem die Kollokations- und semantischen Sequenzanalysewerkzeuge der Korpuslinguistik zur Analyse von Subjekt, Objekt und anderen dominanten Valenz-Komponenten des Wortes verwendet werden.

Dieses Analyseparadigma kann nicht nur im Englischunterricht eingesetzt werden, sondern auch im Unterricht anderer Fremdsprachen. Wenn wir beispielsweise den Deutschunterricht beobachten, sind – wie oben erwähnt – die Vermittlung von Lexik und Grammatik zwei relativ getrennte Lehrhandlungen. Aber aus früheren Studien ist leicht zu erkennen, dass das Valenzpattern und die Bedeutung des Verbs in einer wechselseitigen Auswahlbeziehung stehen. Wenn sich das Valenzpattern eines Verbs ändert, ändern sich auch die Kollokationen und die ausgedrückte Bedeutung ändert sich dementsprechend. Mit anderen Worten, die Wortbedeutung ist mit dem Valenzpattern und den Kollokationen eng verknüpft (ZHEN / YANG 2016). In der vorliegenden Studie wird das Verb *ernennen* als Beispiel genommen. Anhand des deutschen Korpus DWDS werden verschiedene Valenzpatterns beschrieben und ihre jeweilige Frequenz analysiert. Die Ergebnisse werden dann mit den Ergebnissen des Valenzpatterns des entsprechenden chinesischen Wortes 任命 (*renming*, *ernennen*) in chinesischen Korpusdaten aus BCC<sup>3</sup> verglichen, um Präferenzen der Sprach-

---

<sup>3</sup> Ein an der *Beijing Language and Culture University* entwickeltes Korpus.

verwendung in beiden Sprachen festzustellen. Da wir davon ausgehen, dass die Muttersprache negative Interferenz auf das Deutschlernen ausüben kann, könnten die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung nach geeigneter didaktischer Aufarbeitung zur effektiveren Wortschatzvermittlung im Deutschunterricht beitragen und u.a. dabei helfen, die Fehlanwendung der Kollokationen zu vermeiden und präzisere sprachliche Formulierungen zu fördern.

### 3. Forschungsdesign

Die Untersuchung dient dazu, die folgenden Fragen zu beantworten:

- Welche Valenzpatterns des deutschen Verbs *ernennen* bzw. des chinesischen Verbs *renming* kommen im jeweiligen Sprachsystem vor?
- Wie unterscheiden sich die Anwendungen von *ernennen* und *renming* im Hinblick auf Valenzpatterns?
- Wie kann man der negativen Interferenz der Muttersprache Chinesisch bei dem Entwurf eines Lehrwerks und der Gestaltung des Deutschunterrichts vorbeugen?

Um diese Fragen zu beantworten, werden zuerst zwei parallele Korpora des Deutschen und Chinesischen jeweils mit *ernennen* und *renming* aufgebaut. Sie werden dann manuell bearbeitet: d.h. sie werden annotiert und es wird eine Konkordanzerstellung durchgeführt.

#### 3.1 Download und Annotation

Das DWDS-Kernkorpus des 21. Jahrhunderts ist ein zeitlich und nach Textsorten (Belletristik, Gebrauchsliteratur, Wissenschaft, Journalistische Prosa) differenziertes, momentan aber noch nicht ausgewogenes Korpus. Es enthält belletristische und wissenschaftliche Texte aus den Jahren 2000 bis 2006 sowie Zeitungstexte. (Startseite DWDS)

Alle deutschen Belege in diesem Aufsatz entstammen dem DWDS-Kernkorpus 21. Um den Gebrauch des Verbs *ernennen* zu untersuchen, wurden alle 153 Sätze, die das Verb enthalten, heruntergeladen, und dann manuell annotiert. Bei der Definition der Tagsets haben wir uns vor allem auf grammatische Kategorien gestützt. Mithilfe der Tags *\_Akt* und *\_Pass* lassen sich Aktiv- und Passivsätze unterscheiden. Ob das Verb ein zweiwertiges Verb mit einer Subjektiv- und Akkusativergänzung oder ein dreiwertiges Verb mit einer zusätzlichen durch *zu* eingeleiteten Präpositionalergänzung ist, unterscheidet der Tag *\_Akk* und *\_Präp*. Tags in Hinsicht auf Tempus, wie *\_Präs*, *\_Perf*, *\_Prät*, u.a., und in

Hinsicht auf Modus, wie \_Konj, und andere, wie \_MV und \_Inf, stehen zur tempus- sowie modusbezogenen Untersuchung dieses Verbs zur Verfügung.

Bei der Annotation wurden fünf Sätze ausgesiebt, weil ihnen aufgrund des Kontexts das Hilfsverb fehlte. Obwohl man problemlos erkennen kann, dass diese Sätze passivisch sind, bleiben Tempus und Modus, die aber zur Analyse der Daten benötigt werden, verdeckt. Deshalb war es sinnvoller, diese Sätze ohne Hilfsverben bei der Datenanalyse auszuschließen. Folglich wurden in dieser Arbeit insgesamt 148 von 153 Treffern für den Suchbegriff *ernennen* bearbeitet.

Die chinesischen Sätze mit *renming* stammen vom Korpus BCC.

Das BCC ist ein Online-Korpus mit zig Milliarden Wörtern aus dem Chinesischen bzw. anderen Sprachen. Es dient zur sprachontologischen Forschung und der Sprachanwendungsforschung. Sein Ziel ist es, ein einfach zu bedienendes Online-Retrieval-System für die Recherche in Bezug auf Sprachontologie bereitzustellen und eine Basisplattform für Big-Data-Sprachanwendungen aufzubauen. (vgl. XUN ET. AL. 2016)<sup>4</sup>

Um die Analyse symmetrisch zu gestalten, werden aus dem Korpus BCC 148 Sätze, genauso viele wie aus dem deutschen Korpus, zufällig ausgewählt. Sie werden in gleicher Weise wie oben erwähnt annotiert, vor allem im Hinblick auf Genus verbi und Valenzpatterns. Das Tempus wird nur annotiert, wenn es nicht Präsens ist. Die daraus stammenden Angaben über Formen und Frequenzen bilden die Grundlage für die weitere Analyse.

### 3.2 Konkordanzerstellung

Mit dem Konkordanzprogramm AntConc wurden die Konkordanzen erstellt. Mit diesem Programm ist es möglich, zu zählen, wie oft *ernennen* als Vollverb, und wie oft es als Attribut in Form eines Partizip II verwendet wird, und zu betrachten, ob die gegebene Struktur unter bestimmten Bedingungen öfter gebraucht wird.

Wegen der technischen Mängel ist es nicht möglich, die chinesischen Daten mit AntConc auszuwerten. Daher wird die chinesische Konkordanz hauptsächlich mit Word bearbeitet und manuell ausgewertet.

---

<sup>4</sup> Übersetzt von den Autoren.

## 4. Datenanalyse des deutschen Verbs *ernennen*

### 4.1 Genus verbi

*Ernennen* kann nicht nur als Vollverb im Satz verwendet werden, sondern auch als Attribut in Form eines Partizip II, dekliniert wie Adjektive. Die Frequenzverteilung im Korpus ist in Tabelle 1 zu sehen.

Tabelle 1. Frequenzverteilung der Formen von *ernennen*

Vollverb		Partizip II	
Aktiv	Passiv	Attribut	Sonderfall
64	69	14	1
43 %	47 %	9 %	1%

Die Tabelle zeigt, dass man *ernennen* im Aktiv fast so oft wie im Passiv verwendet. Es kommt auf den textuellen Kontext an, der entscheidet, ob Agens oder Patiens als bekannte Information an die Stelle des Topik an den Satzanfang gesetzt werden soll.

Der Anteil der Partizip II-Formen beträgt etwa 10 %. Die große Mehrheit davon fungiert als Attribut vor dem Nomen. Vor zehn von 14 attributiven Partizipien steht *selbst* (Beispiel 1). Bei den übrigen wird durch *vom Staat* (Beispiel 2) und *zum Ehrenbürger* (Beispiel 3) deutlich, wer ernennt, und zu was ernannt wird.

1. der selbst *ernannte* Hobbyarchäologe
2. das neue, vom Staat *ernannte* Management von Studio B
3. der 1994 zum Ehrenbürger *ernannte* Sportler

Es ist anzumerken, dass der Handelnde und das Resultat der Ernennungshandlung bei der Anwendung des Verbs eine große Rolle spielen, weil man schon beim ersten Hören des Wortes *ernennen* Informationen darüber erwartet. Welche Informationen vermittelt werden, ist mit dem Valenzpattern eng verbunden, das im nächsten Teilkapitel beschrieben wird.

## 4.2 Valenz

Im Online-Wörterbuch Duden steht, dass das Wort *ernennen* zwei Bedeutungen hat<sup>5</sup>, nämlich a. für ein Amt, einen Posten bestimmen, zum Beispiel: *jemanden zum Vorsitzenden ernennen*; b. den Inhaber bzw. die Inhaberin eines Amtes bestimmen, zum Beispiel: *einen Nachfolger ernennen*. Demgemäß hat das Verb *ernennen* zwei Gebrauchsformen. Wie auch durch das Korpus bestätigt wird, ist *ernennen* zweiwertig (Beispiel 4) oder dreiwertig (Beispiel 5).

4. Außerdem *ernannte* der Präsident neue Minister für Handel sowie für Investitionskontrolle [...].
5. Staatspräsident KIM Dae Jung *ernannte* am 11. Januar den Manager und Vorsitzenden der Regierungspartei ULD, PARK Tae Joon, zum neuen Ministerpräsidenten Südkoreas [...].

Im zweiwertigen Aktivsatz ist außer dem Subjekt (Theta-Rolle: Agens) eine Akkusativergänzung (Theta-Rolle: Patiens) notwendig. Im Beispiel 4 ist sie *neue Minister für Handel sowie für Investitionskontrolle*. Die Korpusdaten ergeben, dass das Patiens entweder eine Stelle ist, die von einer Person besetzt wird (Beispiel 6), oder ein Amt darstellt, das hauptsächlich eine politische oder exekutive Funktion hat (Beispiel 7).

6. Die honduranische Regierung *ernannte* daraufhin 1998 einen neuen Tourismusminister [...].
7. Die Regierungspartei wies die EU-Kritik zurück; sie hatte noch vor Bekanntgabe des Wahlergebnisses betont, dass MUGABE, der bis 2002 Präsident bleibt, auch die nächste Regierung *ernennen* werde.

Beim dreiwertigen Gebrauch kommt neben dem Agens und Patiens noch eine Präpositionalergänzung mit *zu* hinzu (Beispiel 8):

8. Zum neuen Wirtschafts- und Finanzminister *ernannte* er JIN Nyum, den bisherigen Chef des Haushalts- und Planungsressorts.

In dieser Struktur sind die Informationen noch weiter vervollständigt und bestehen jetzt aus:

---

<sup>5</sup> Bedauerlicherweise konnte in den üblichen Valenzlexika der deutschen Verben kein Eintrag für *ernennen* gefunden werden. Dies gilt auch für das fremdsprachdidaktisch orientierte und sehr inhaltsreiche Valbu-Lexikon (vgl. SCHUMACHER ET AL. 2004).

- 1) einer Person / einer Organisation / einer Institution, die die Macht einer (anderen) Person<sup>6</sup> verleiht;
- 2) einer Person, die die Macht erhält;
- 3) einer Stelle oder Position, die diese Person nach der Ernennung innehaben soll.

Daher kann man die folgende Tabelle erstellen, die den Zusammenhang der Valenzpatterns und der betreffenden Informationen zeigt:

Tabelle 2. Valenzpatterns und betreffende Informationen von *ernennen*

Valenzpattern	Agens	Patiens	PP
Zweiwertig	- Organisation / Institution - hochrangige Persönlichkeit	- Stelle - Amt	-
Dreiwertig	- Organisation / Institution - hochrangige Persönlichkeit	- Person	- Stelle

Die Tabelle 2 stellt den Zusammenhang zwischen vermittelten Informationen und Valenzpatterns dar. Wenn man die semantischen Rollen von den beiden Valenzpatterns vergleicht, bemerkt man, dass bei Dreiwertigkeit die Bezeichnung derjenigen Person, die die Macht annimmt, hinzugefügt wird. Aber diese Bezeichnung raubt dem Satz die Information über *die Stelle*, die bei Zweiwertigkeit als Patiens auftritt. Diese muss dann in die Präpositionalphrase mit *zu* verschoben werden.

Gemäß dem Korpus besteht die Tendenz, durch Zusatz der Präpositionalergänzung vollständige Informationen anzubieten. Die Daten im Kreisdiagramm in Abbildung 1 zeigen, dass die Häufigkeit mit *zu* fast doppelt so hoch ist.

<sup>6</sup> Es ist nicht immer der Fall, dass die Person, die die Macht bekommt, eine andere ist, da es manchmal durch ein reflexives Pronomen zum Ausdruck kommt, dass diese Person auch die gleiche ist wie die, die die Macht verleiht. Ein Beispiel: [...], *da Ich Mich [...] zum alleinigen Inhaber der obengenannten Inseln ernenne*. Auch eine reflexive dreiwertige Struktur ist möglich: [...]; *unser Jonathan Lambert hat sich bloß zur falschen Zeit zum König ernannt*.

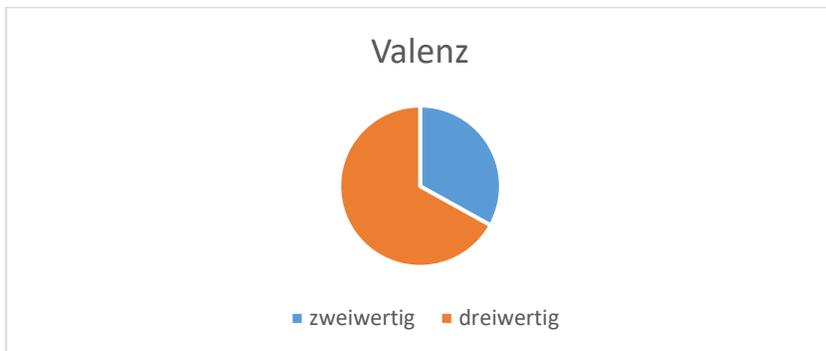


Abbildung 1. Valenzverteilung zweiwertig : dreiwertig.

Wie im letzten Unterabschnitt erwähnt wurde, ist die Frage: „Zu was wird jemand ernannt?“ wichtig, da man beim Einsatz von *ernennen* diese Information erwartet. Die vorliegenden Daten können das bestätigen.

Bei näherer Beobachtung stellt sich heraus, dass sich die Frequenz der Realisierung von Zweiwertigkeit und Dreiwertigkeit im Aktiv und Passiv unterscheidet.

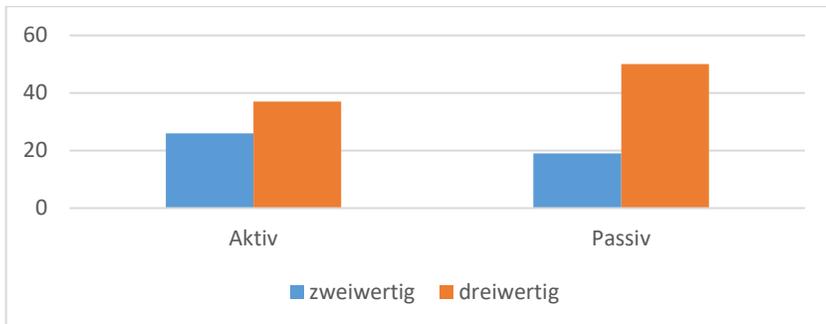


Abbildung 2. Valenzverteilung im Aktiv und Passiv.

Im Passiv scheint die Information über die Stelle der Machtübertragung noch wichtiger. Normalerweise fungiert das Patiens im Passivsatz als eine bekannte Information. Die Bildung eines Passivsatzes dient in der Regel funktional als Kohäsionsmittel, als Zeichen dafür, dass das Patiens Topik dieses Satzes ist und demnach Ausgangspunkt der Aussage. Über die Person, die ernannt wird,

werden neue Informationen angegeben. Was sie wird, wird durch die präpositionale Ergänzung mit *zu* als Fokus eingeführt.

### 4.3 Tempus und Modus

Nach der Auszählung der Tempusformen sowie Strukturen mit Modalverben erhält man folgendes Bild:

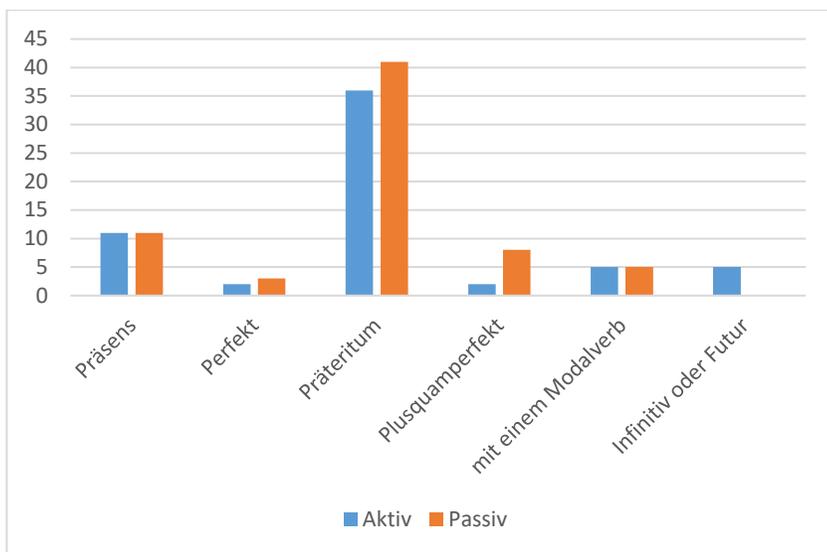


Abbildung 3. Verteilung von Tempus und modalverbhaltigen Strukturen.

Das Säulendiagramm in Abbildung 3 veranschaulicht Folgendes:

- 1) Sowohl im Aktiv als auch im Passiv wird *ernennen* mit großem Abstand öfter im Präteritum als in anderen Tempora verwendet.
- 2) Die Perfektform kommt selten vor.
- 3) *Ernennen* im Infinitiv oder Futur verwendet man sehr selten im Aktiv, und in diesem Korpus gar nicht im Passiv.

Der Grund für den häufigsten Einsatz von Präteritum könnte darin liegen, dass man sich beim Gebrauch von *ernennen* oft auf ein Ereignis in der Vergangenheit bezieht, und dass die Textsorten, in denen dies auftritt, meistens berichtenden Charakter haben, für den wiederum das Präteritum kennzeichnend ist. Das führt dazu, dass man bei der Verwendung des Verbs lieber Präteritum als

Perfekt einsetzt. Aber Plusquamperfekt kommt auch manchmal vor, weil es in bestimmten Kontexten grammatisch bedingt ist; dadurch stellt man eine Handlung dar, die vor einer anderen Handlung in der Vergangenheit stattgefunden hat.

Punkt 3) können wir aufgeteilt analysieren, wobei es zuerst um den Infinitiv geht. In den Beispielen folgt *ernennen* Verben oder verbalen Wendungen wie *vorschlagen*, *das Recht geben* und *vorsehen* (Beispiel 9), oder als Rechtsattribut nach einem Nomen wie *Entscheidung* (Beispiel 10). Bei solchen Ausdrücken soll meistens das Patiens des Verbs, nämlich wer die Macht bekommt, im Fokus stehen. Der Infinitiv im Aktiv ermöglicht diese Funktion.

9. [...] da die Verfassung Mugabe das Recht gebe, eine Regierung ohne Berücksichtigung der Zusammensetzung des Parlaments zu *ernennen*.
10. Die Entscheidung Bushs, Cheney selbst zum Vizepräsidentenskandidaten zu *ernennen* [...].

Als Nächstes wird *ernennen* im Futur besprochen. Im Deutschen kann man sich oft im Präsens mit einer temporalen Angabe über ein Ereignis in Zukunft äußern. Mit Futur kann man den Wunsch und den Willen der Person, die die Macht verleiht, in den Vordergrund rücken. In diesem Sinne ist es notwendig, dass das Agens als Topik im Aktiv auftritt.

Zu erwähnen sind auch Sätze im Konjunktiv (Konjunktiv in Beispiel 11), die nur einen geringen Teil ausmachen (in dem vorliegenden Korpus nur sechs Sätze), ansonsten wird die Modalität (vier von sechs) durch Modalverben (Beispiel 12) realisiert.

11. [...] da [...] der junge König klerikalem Druck nachgegeben hatte und ihn, den Großen d'Albuquerque, nicht den Bonvivant da Cunha, auf geheimen Befehl zum Vizekönig in Indien *ernennen* würde.
12. Sollten die Vereinten Nationen Dr. Naumann zum globalisierten Weltkulturminister *ernennen* [...], könnte der Europarat Dr. Christoph Stölzl zum Europakulturminister mit Schwerpunkt nationale Sitten und Gebräuche befördern [...].

Tabelle 3. Frequenzverteilung von Konjunktiv I und Konjunktiv II

Konjunktiv I (insgesamt 2)				Konjunktiv II (insgesamt 4)			
Genus verbi		Valenz		Genus verbi		Valenz	
Aktiv	Passiv	zweiwertig	dreiwertig	Aktiv	Passiv	zweiwertig	dreiwertig
0	2	1	1	3	1	2	2

Es gibt insgesamt 2 Sätze im Konjunktiv I und 4 im Konjunktiv II. Wie die Tabelle zeigt, kann *ernennen* im Konjunktiv II im Aktiv oder Passiv gebraucht werden, auch beide Valenzpatterns von Zwei- und Dreiwertigkeit sind zugänglich. Aber die Anzahl der Belege ist zu gering, um durch die Häufigkeit jener Form Tendenzen im Gebrauch zu beschreiben. Außerdem ist es bemerkenswert, dass beide Beispiele im Konjunktiv I (Beispiel 13, 14) passivisch sind.

13. BASSAJEW sei zum Kommandeur der Rebelleneinheiten und der jordanische Söldner KHATTAB zu seinem Stellvertreter *ernannt* worden.
14. Der neue Premier Jugoslawiens müsse entsprechend der Verfassung *ernannt* werden, die fordere [...]

Es könnte sein, dass man mehr auf die Person, der die Macht gegeben wird, fokussiert, wenn man das Ereignis wiedergibt. Aber auch wegen der geringen Beleganzahl ist eine solche Hypothese anhand einer größeren Datenmenge zu überprüfen.

## 5. Analyse des chinesischen Verbs *renming*

### 5.1 Genus verbi

Da die chinesische Sprache zum isolierenden Sprachtyp gehört, hat Chinesisch im Gegensatz zu der flektierenden deutschen Sprache keine Flexion. Die Grenzen zwischen Wortarten sind nicht deutlich. Die gegenwärtigen chinesischen Linguisten neigen dazu, Wörter eher nach ihrer Funktion im Satz als nach Wortarten zu klassifizieren. Wenn man das chinesische Korpus näher betrachtet, ist zu bemerken, dass *renming* nicht nur als Verb im Satz, sondern auch als Bestandteil von Nominalphrasen (NP) fungieren kann. Die Distribution sieht wie in Tabelle 4 aus:

Tabelle 4. Frequenzverteilung von *renming*

Verb		Bestandteil von einer NP	
Aktiv	Passiv	Kernwort einer NP	Attribut einer NP
65	32	20	31
44 %	22 %	13 %	21 %

Es ist nicht überraschend, dass die Funktion als Bestandteil einer NP häufiger vorliegt als im Deutschen, weil die Wortform *renming* im Chinesischen als Verb, Adjektiv und Nomen gebraucht werden kann (siehe Beispiel 15 (Verb), 16 (Bestimmungswort eines substantivischen Kompositums), 17 (Adjektiv), 18 (Nomen)).

15. Aerjiliya            *renming*                    xin                    zongli.  
 Algerien                *ernennen*                    neu    Ministerpräsident.

➔ Algerien *ernannte* einen neuen Ministerpräsidenten.

16. *renmingzhi* -> *Ernennungssystem*

17. you zhengfu *renming* de guanyuan -> von der Regierung *ernannter* Beamter

18. Dan            zhongguo zuxie            de            zhengshi            *renming*            haiyao  
 aber                CFA                                    de            offizielle            *Ernennung*            noch  
 deng jitian                                    cai            hui chutai.  
 in einigen Tagen                    erst            vorliegen

➔ Aber die offizielle *Ernennung* durch die CFA wird erst in einigen Tagen vorliegen.

Trotzdem zeigen die Daten, dass *renming* meist als Verb auftritt, und zwar doppelt so häufig in Aktivsätzen wie in Passivsätzen.

Im chinesischen Korpus gibt es einige wenige Satzstrukturen mit spezifisch chinesischen grammatischen Erscheinungen.

19. Ta            ba            jinke abandandu            *renming*                    wei canmou.  
       er            ba            Genco Abbandando *ernennen*                    zu    Stabsoffizier.

➔ Er *ernannte* Genco Abbandando zum Stabsoffizier.

20. ta *renming*                                    jinke abandandu                                    wei    canmou.  
       er *ernennen*                                    Genco Abbandando                                    zu    Stabsoffizier.

➔ Er *ernannte* Genco Abbandando zum Stabsoffizier.

21. Qi juzhang            you            zongli                                    zhijie            *renming*.  
       Der Direktor            YOU    Ministerpräsident                    unmittelbar *ernennen*.

➔ Der Direktor wird unmittelbar von dem Ministerpräsidenten *ernannt*.

Beispiel 19 ist ein *ba*-Satz, der in einen unmarkierten SVO-Satz<sup>7</sup> mit *renming* als Vollverb umformuliert werden kann, wie im Satz 20. Beide Sätze vermitteln die gleiche Information, unterscheiden sich aber durch ihre kommunikative Funktion. Mit einem *ba*-Satz betont der Sprecher das Handlungsergebnis oder die Handlungsweise. Beispiel 21 ist ein Passivsatz. Normalerweise werden Passivsätze mit der Präpositionalphrase<sup>8</sup> mit 被 (-*bei*) gebildet. Im Korpus treten auch Passivsätze wie Beispiel 21 auf, die mit Präposition 经 (-*jing*, *durch*), oder 由 (-*you*, *durch*) gebildet werden. Davon sind die meisten Sätze zweiwertig, ganz im Gegensatz zu *bei*-Sätzen, in denen *renming* eher dreiwertig ist.

## 5.2 Valenz

Wie im Deutschen hat das chinesische Verb *renming* auch die zweiwertige oder dreiwertige Valenz. Für Zweiwertigkeit können wir Satz 15 oben als Beispiel nehmen, in dem Subjekt und Objekt vorkommen. Bei Dreiwertigkeit kommt noch eine Präpositionalphrase mit 为 (-*wei*, *zu*) hinzu (Beispiel 22). Auffallend ist die Pivotalkonstruktion mit einer eingebetteten Verbphrase, die die Informationen über die Position der ernannten Person bzw. Institution o.ä. angeben soll. (Beispiel 23)

22.	gongsun shu	<i>renming</i>	wang yuan	wei	jiangjun ...
	Gongsun Shu	<i>ernennen</i>	Wang Yuan	zu	General ...

➔ Gongsun Shu *ernannte* Wang Yuan zum General ...

23.	bilishi	guowang	aibote ershi	jintian <i>renming</i>	shehui dang
	Belgischer	König	Albert II	heute <i>ernennen</i>	Parti Socialiste
	dihebo	lingdao		xin zhengfu.	
	di Rupo	leiten		die neue Regierung.	

➔ Der Belgische König Albert II *ernannte* heute di Rupo von der Sozialistischen Partei zum Leiter der neuen Regierung.

Eine Pivotalkonstruktion hat zwei Prädikate, von denen das erste immer ein verbales Prädikat ist. Das Objekt des ersten Prädikats ist das Subjekt des zweiten. Es fungiert als „Achse“ (*pivot* im Französischen), die zwei Verbphrasen ver-

<sup>7</sup> Im Gegensatz zur markierten SOV-*ba*-Diathese.

<sup>8</sup> Die Wortart von 被(-*bei*) in *bei*-Sätzen ist ein umstrittenes Thema. Ist *bei* eine Partikel, ein Hilfsverb oder eine Präposition? Darüber streiten sich Linguisten schon seit langem. Hier vertreten wir die Ansicht, dass *bei* eine Präposition ist, die ein Substantiv begleitet und dabei eine passivische Bedeutung anzeigt.

bindet. Im Beispiel 23 ist *renming* das verbale Prädikat, die ernannte Person *di Rupo* ist die Achse des Satzes, die sowohl Objekt des ersten Prädikats *renming*, als auch Subjekt des zweiten Prädikats *lingdao* ist. *Renming* in Pivotalkonstruktionen macht ungefähr 9 % von allen Valenzpatterns aus, was im Deutschen wegen einer anderen Subkategorisierung von *ernennen* nicht gegeben ist.

Die Verteilung der drei Valenzpatterns sieht wie in Abbildung 4 aus.

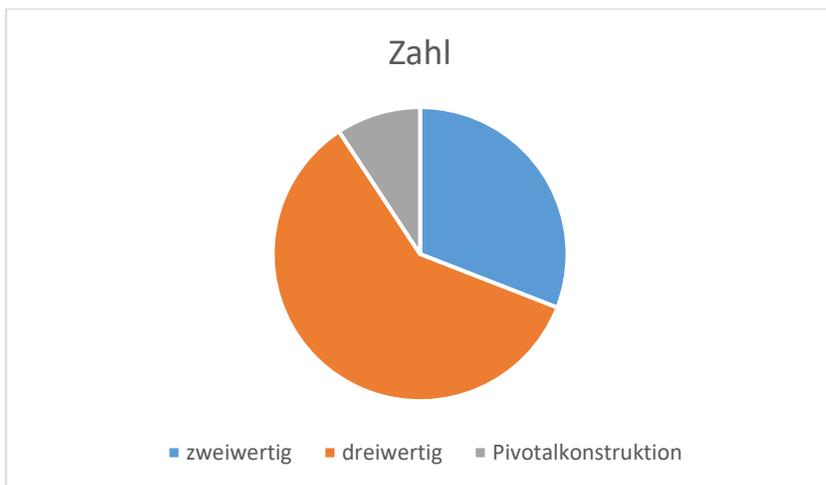


Abbildung 4. Valenzverteilung zweiwertig: dreiwertig: Pivotalkonstruktion.

Dreiwertige Konstruktionen machen 60 % Prozent aus. Das bestätigt wieder, dass man mit *renming* eher vollständige Informationen vermitteln will. Wenn man eine semantische Analyse der drei Valenzpatterns durchführt, kommt man zu den folgenden Ergebnissen:

Tabelle 5. Semantische Analyse der Valenzpatterns von *renming*

Valenzpattern	Agens	Patiens	PP	VP	Aktiv: Passiv
Zweiwertig	Organisation/Institution, hochrangige Persönlichkeit, <b>Staats-</b> oder <b>Ortsname</b>	Stelle	-	-	2:1
Dreiwertig	<b>Organisation/Institution,</b> <b>hochrangige</b> <b>Persönlichkeit</b>	Person	Stelle	-	3:2
Pivotal- konstruktion	Organisation/Institution, hochrangige Persönlichkeit	Person	-	- Stelle -Institution /Gruppe	<b>alle</b> <b>aktiv</b>

a) Bei Zweiwertigkeit ist das Agens eine Organisation/Institution, ein\*e politischer Leiter\*in, ein Staats- oder Ortsname. Das Patiens ist hauptsächlich die Stelle, die die ernannte Person antreten sollte. Ausnahmen sind nur zwei Sätze in unserem Korpus, einmal ist das Patiens eine bestimmte Person, einmal eine Institution. Es gibt doppelt so viele Aktivsätze wie Passivsätze.

b) Bei Dreiwertigkeit ist das Agens die Organisation/Institution oder der\*die politische Leiter\*in. Das Patiens ist eine bestimmte Person, aus der Präpositionalphase kann man die Stelle erfahren. In bestimmten Textsorten wie in einer Regierungsankündigung ist oft das Agens weggelassen, da es ohne Zweifel die Regierung ist, und weil es das kommunikative Ziel der Ankündigung ist, nur die ernannte Person und die Stelle anzugeben. Aus sprachökonomischen Gründen ist die Information über das Agens redundant. In Passivsätzen neigt man auch dazu, das Agens nicht ausdrücklich anzugeben. Solche Sätze machen 73 % (16 von 22) aller dreiwertigen Passivsätze aus.

c) In der Pivotalkonstruktion sind alle Sätze mit *renming* aktiv. Genauso wie bei Dreiwertigkeit ist das Agens eine Organisation/Institution oder ein\*e politische\*r Leiter\*in, und das Patiens ist eine bestimmte Person. Verben, die mit *renming* Pivotalkonstruktionen bilden, kann man in zwei Typen klassifizieren. a) Verben wie 担任 (-danren, antreten), 乔升为 (-qiaoshengwei, befördern), 代行.....职务 (-daixing ... zhiwu, die Stelle als ... nehmen) mit der Stelle; b) Verben wie 领导 (-lingdao, leiten), 指挥 (-zhihui, kommandieren) mit einer Institution oder Gruppe, für die die ernannte Person zuständig sein sollte.

### 5.3 Tempus

Da Chinesisch keine Flexion hat, wird die zeitliche Charakteristik im Chinesischen nur mit Adverbien oder Partikeln zum Ausdruck gebracht. Darüber hinaus kann man die Zeit mit einer Zeitangabe wie *gestern* oder *am 22. März* o.ä. anführen, was in unserem Korpus bestätigt wird. Nur in sehr seltenen Fällen (4 %) haben Sätze ein Adverb oder eine Partikel als Zeichen des Präteritums vor oder nach dem Verb (了, *le* in Beispiel 24).

24. Songxixian      xuanba      *renming*      le      xianyiyuan  
 Landkreis Songxi    auswählen    *ernennen*      le      Kreiskrankenhaus  
 yewu fuyuanzhang

Stellvertretender Betriebsleiter

➔ Der Landkreis Songxi wählte aus und *ernannte* den Stellvertretenden Betriebsleiter des Kreiskrankenhauses.

## 6. Fremdsprachendidaktische Implikationen

Wenn man die Belege mit den Verben *ernennen* und *renming* vergleicht, ist leicht zu erkennen, dass sich der Gebrauch dieser zwei Verben unterscheidet.

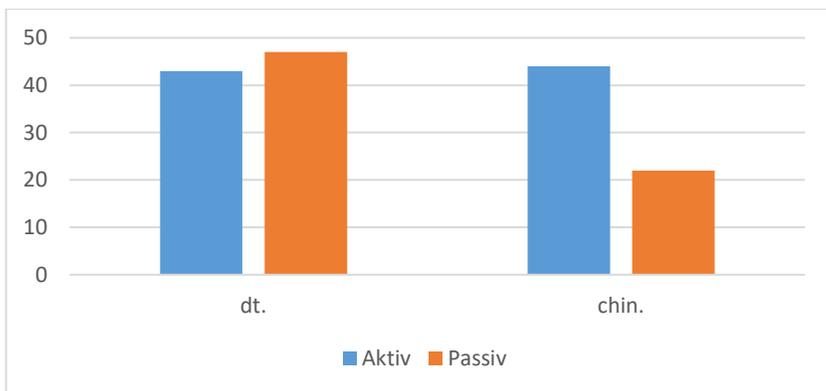


Abbildung 5. Vergleich im Genus verbi.

Wie in Abbildung 5 gezeigt wird, kommt die Passivform im Deutschen ungefähr gleich oft wie die Aktivform vor, während im Chinesischen die Aktivform fast doppelt so oft wie die Passivform vorliegt. Das liegt wohl daran, dass bei den deutschen Sätzen in Hinsicht auf Kohäsion entschieden wird, ob Aktiv oder Passiv gewählt wird, und die Wahrscheinlichkeit bei der Topikauswahl ist für die Ernennenden oder für die Ernannten ähnlich. Aber im Chinesischen werden solche Informationen in den meisten Kontexten auf eine unmarkierte Weise geäußert. Nur in bestimmten Kontexten ist die Passivform geeignet, beispielsweise wenn die ernannte Person mit einem längeren Attribut charakterisiert wird, oder wenn am Anfang des Satzes konkret beschrieben wird, wie die fragliche Person gewählt wurde, sollte die ernannte Person als Ausgangspunkt des Satzes gewählt werden.

**Durch die Gewohnheit, dass Chinesen in der Muttersprache bei *renming* sich mehr im Aktiv äußern, sollte die Lehrkraft im Deutschunterricht darauf achten, dass *ernennen* im Deutschen je nach Kontext auch sehr oft im Passiv gebraucht wird.**

Wenn man die Valenzpatterns vergleicht, bekommt man Ergebnisse wie in Abbildung 6:

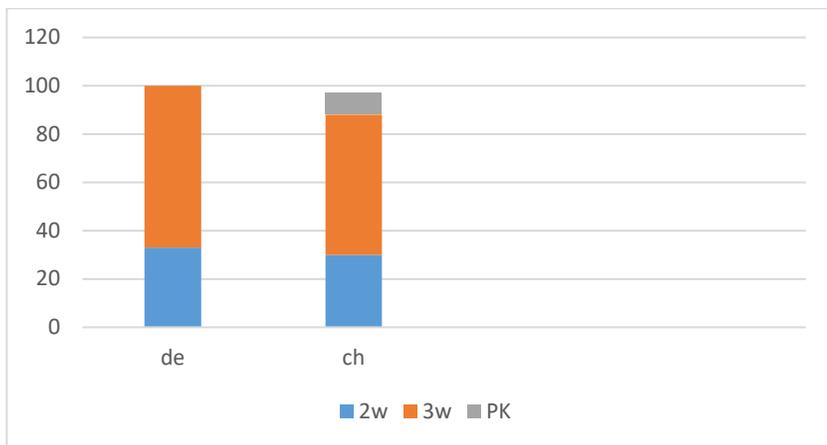


Abbildung 6. Distribution von Valenzpatterns im Vergleich (2w = zweiwertig, 3w = dreiwertig, PK = Pivotalkonstruktion)

In beiden Sprachen beträgt das zweiwertige Valenzpattern knapp ein Drittel des verbalen Gebrauchs. Unterschiedlich ist nur, dass im Chinesischen ab und zu

*renming* in einer Pivotalkonstruktion auftritt (siehe Beispiel 23). Diese Satzstruktur gibt wie das dreiwertige Valenzpattern zuerst Informationen über das Agens (Person/Institution/Organisation, die die Macht übergibt), dann über das Patiens (Person, die die Macht bekommt). Aber im Vergleich zum dreiwertigen Valenzpattern, in der zuletzt die Information über die Stelle betont wird, vermittelt der Sprecher/Schreiber durch Pivotalkonstruktion neben der Stelle die Institution/Organisation oder Gruppen, für die die ernannte Person zuständig ist (siehe Kap. 5.2). Durch diesen Satzbau wird die Macht, die die ernannte Person bekommt, und die Verantwortung, die sie übernimmt, als Folge der Handlung der *Ernennung* hervorgehoben.

**Um zu vermeiden, dass die chinesischen Deutschlernenden diesen Satzbau auf die Zielsprache übertragen und dabei falsche oder ungewöhnliche Sätze bauen, sollte die Lehrkraft betonen, dass *ernennen* im Deutschen nur zwei Valenzpatterns besitzt. Mögliche Fehler wie *ernennen* mit *dass*-Satz oder mit Infinitiv mit *zu* sollten durch genug Input vermieden werden.**

Beim Vergleich des Aktiv-Passiv-Verhältnisses in verschiedenen Valenzpatterns wie in Tabelle 6 sind drei Punkte besonders auffallend:

Tabelle 6. Verhältnisse vom Aktiv und Passiv in verschiedenen Valenzpatterns.

	2w	3w	PK
dt.	5:4	4:5	-
chin.	2:1	3:2	alle aktiv

- a) **Zweiwertigkeit + Aktiv:** In dieser Struktur gibt es im Chinesischen Länder- oder Ortsnamen als Agens, was im deutschen Korpus nicht festgestellt wurde.
- b) **Dreiwertigkeit + Passiv:** im Deutschen kommen bei der Zweiwertigkeit Aktivsätze etwas häufiger vor als Passivsätze. Aber bei der Dreiwertigkeit nimmt der Anteil von Passivsätzen zu, so dass ihre Anzahl sogar höher ist als die der Aktivsätze. Im Chinesischen fallen die Zahlen etwas anders aus, aber der Anteil der Passivsätze bei Dreiwertigkeit ist höher als bei Zweiwertigkeit. Dieser Trend entspricht dem im Deutschen.
- c) **Die Pivotalkonstruktion** ist nur im Chinesischen vorhanden, und zwar nur im Aktiv.

Bei der Vermittlung von *ernennen* kann man deutlich darlegen, welche Lexeme aus welchen Wortfeldern in den Argumentpositionen eingesetzt werden können. Die Lehrkraft sollte darauf achten, die Valenzpatterns mit konkreten semantischen Mustern für Agens und Patiens und für andere Argumente zusammenhängend zu vermitteln. In Bezug auf Punkt b) ist es zudem möglich, durch geeigneten Input die Ausdrücke zu automatisieren. Hinsichtlich Punkt c) ist die Vermittlungsweise eher durch Input und Automatisierung zielführend, was schon oben diskutiert wurde.

Bei Passivsätzen kann man noch beobachten, dass es drei Valenzpatterns gibt, sowohl im Deutschen als auch im Chinesischen. Die möglichen Komponenten sind Patiens, Agens und eine PP, die über die Stelle oder die zu leitende Institution /Gruppe informiert. Vom syntaktischen Gesichtspunkt ist das Verb *ernennen* /*renming* entweder zweiwertig oder dreiwertig. Im Aktiv sind Agens und Patiens obligatorisch. *Ernennen/renming* ohne PP ist zweifelloszweiwertig, mit PP dreiwertig. Aber im Passiv sieht es anders aus. Das obligatorische Patiens nimmt die Rolle des Subjekts an. Von der Frage, ob das Agens im Satz vorhanden ist oder nicht, hängen zwei Varianten der Valenzpatterns ab. Insgesamt kommen vier Varianten vor:

- a) Patiens
- b) Patiens + Agens
- c) Patiens + PP
- d) Patiens + Agens + PP

Zu jeder Variante gibt es Prozentangaben in Tabelle 7.

Tabelle 7. Anteil verschiedener Valenzpatterns von passivischen Sätzen.

	Variante	dt.	chin.
2w	a) Patiens	14 %	3 %
	b) Patiens + Agens	16 %	2 %
	Insgesamt	30 %	31 %
3w	c) Patiens + PP	65 %	53 %
	d) Patiens + Agens + PP	4 %	16 %
	Insgesamt	69 %	69 %

Tabelle 7 ist zu entnehmen, dass sich die Frequenzen der vier Varianten in beiden Sprachen unterscheiden. Im Passiv ähneln sich die Verhältnisse zwischen Zweiwertigkeit (30 % : 31 %) und Dreiwertigkeit (69 % : 69 %). Aber wenn wir die Daten näher betrachten, **ergibt sich daraus, dass der Anteil der Varianten b und d, die über das Agens deutlich informieren, in den chinesischen Sätzen höher ausfällt. D.h., unter gleichen Umständen tendiert Chinesisch dazu, das Agens, nämlich die Person/Organisation/Institution, die die Macht gibt, zu nennen, im Unterschied zum Deutschen, das mehr Wert auf die Stelle legt.**

In unserem Aufsatz ist wird das Tempus als eine wichtige grammatische Kategorie besprochen, aber im Chinesischen wird sehr wenig Wert auf das Tempus gelegt, welches aber eine sehr wichtige Rolle im Deutschen spielt. **Deswegen sollte die Lehrkraft sehr darauf achten, dass *ernennen* im richtigen Tempus verwendet wird. Dabei sind gezielte Inputtexte und Übungen mit dem Tempus notwendig.**

## 7. Schlussfolgerungen

Das Ziel dieses Aufsatzes war es, die Valenzpatterns von *ernennen* und *renming* aufzustellen und ihre semantischen Interpretationen zu bestimmen. Darüber hinaus wurde auf Implikationen dieses Vorgehens für den Fremdsprachenunterricht und -erwerb hingewiesen. Zuerst wurde das deutsche Verb *ernennen* und dann das chinesische *renming* jeweils nach vier grammatischen Kriterien mit Unterstützung von zwei muttersprachlichen Korpora analysiert. Die Analyse, die sich auf Daten aus den zwei Korpora stützt, hat gezeigt, dass sich die zwei Wörter in Bereichen Genus verbi, Valenz, Tempus und Bedeutung unterscheiden. Solche Unterschiede im Gebrauch sind für den Fremdsprachenunterricht und die Lehrwerkentwicklung von Relevanz.

Diese Untersuchung ist jedoch noch hinsichtlich der Tiefe und Systematisierung begrenzt, so dass Möglichkeiten für weitere Explorationen bestehen. Beispielsweise können in weiteren Untersuchungen die Bedeutungen von Argumenten dieser Verben vergleichend analysiert werden. Oder man kann auch andere Verben oder Wörter aus anderen Wortarten anhand der Korpora analysieren, systematisch darstellen und die Zusammenhänge zwischen der Bedeutung der Lexeme und der Grammatik didaktisch aufarbeiten.

## Literatur

HELBIG, GERHARD (1982): *Valenz – Satzglieder – semantische Kasus – Satzmodelle*.

<https://www.duden.de/rechtschreibung/ernennen> (21.05.2021)

<https://www.dwds.de/d/korpora/korpus21> (25.03.2021)

LEMNITZER, LOTHAR / ZINSMEISTER, HEIKE (2015): *Korpuslinguistik. Eine Einführung*. Tübingen.

LIU, GUOBIN / DU, YAPING (2017): *Yuliaoku qudong shijiaoxia de yingyu dongci peijia jieyou yanjiu – yi APPOINT weili* [Korpusgestützte Analyse der Valenzpatterns englischer Verben – der Fall von APPOINT]. In: *Tianjin waiguoyu daxue xuebao* [Journal of Tianjin Foreign Studies University] 24(06):1-7, 78.

SCHUMACHER, HELMUT / KUBCZAK, JACQUELINE / SCHMIDT, RENATE / DE RUITER, VERA (2004): *VALBU – Valenzwörterbuch deutscher Verben*. Tübingen: Narr.

SINCLAIR, JOHN MCH / RENOUF, ANTOINETTE (1988): *A lexical syllabus for language learning*. In: CARTER, RONALD / CHANNELL, JOANNA / MCCARTHY, MICHAEL (eds.): *Vocabulary and Language Teaching*. London, 140-160.

STOPYRA, JANUSZ (2019): *Kollokationen im Dänischen und im Deutschen*. Hamburg.

XUE, FENGSHENG (1987): *Shilun „ba“ ziju de yuyi texing* [Die semantischen Eigenschaften der BA-Sätze]. In: *Yuyan jiaoxue yu yanjiu* [Language Teaching and Linguistic Studies] 1:4-22.

XUN, ENDONG / RAO, GAOQI / XIAO, XIAOYUE / ZANG, JIAOJIAO (2016): *Dashuju beijingxia BCC yuliaoku de yan zhi* [Entwicklung des BCC-Korpus im Kontext von Big Data]. In: *Yuliaoku yuyanxue* [Corpus Linguistics] 1:93-118.

YAN, LITAO (2018): *Hanyu bei ziju de xingcheng jizhi* [Der Bildungsmechanismus der BEI-Sätze]. In: *Yuwen Yanjiu* [Linguistic Research] 149.04:25-32.

ZHEN, FENGCHAO / YANG, FENG (2015): *Yuliaoku qudong de xuexizhe yingyu dongci peijia yanjiu* [Verb Valency in learner English: A Corpus-driven Study of CONSIDER]. In: *Waiguoyu* [Journal of Foreign Languages] 6:57-67.

ZHEN, FENGCHAO / YANG, FENG (2016): *Peijia jieyou ji dapei peijia zai yingyu cihui jiaoxue Zhong de yingyong: sixiang he fangfa* [Application of valency patterns and collocation: Ideas and Methods]. In: *Waiyujie* [Foreign Language World] 4:35-42.



HENK DE BERG

## Der engagierte Beobachter. Über TZVETAN TODOROV<sup>1</sup>

TZVETAN TODOROV starb am 7. Februar 2017. Was hat er uns hinterlassen? Was bleibt? Die These der nachfolgenden Überlegungen lautet: Mehr noch als seine spezifischen Beiträge zur Literatur- und Kulturtheorie sowie zur Geschichte der Philosophie ist TODOROVs intellektueller Ansatz sein eigentliches Erbe.

TODOROV war ein europäischer Intellektueller; ich würde sogar sagen, er war der europäische Intellektuelle schlechthin. Er sprach mehrere Sprachen fließend, besaß eine außergewöhnliche Allgemeinbildung und war genuin weltoffen. Das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* drückte es gut aus, als es TODOROVs Nachruf wie folgt einleitete: „Wenn man einem Außerirdischen erklären wollte, was ein europäischer Intellektueller ist, müsste man ihm von TZVETAN TODOROV erzählen“ (*Der Spiegel*:123). Dieser Nachruf zeigt *volens nolens* freilich auch etwas anderes, die Tatsache nämlich, dass Todorov nie den Status eines intellektuellen Celebritys erreichte: Die Würdigung im *Spiegel* beschränkt sich auf eine einzige Spalte. TODOROV war ein Denker höchsten Ranges. Er wurde aber viel weniger gelesen und war der breiten Öffentlichkeit viel weniger bekannt als viele Stars der Intelligenz, deren Publikationen in Bahnhofs- und Flughafenbuchhandlungen zu finden sind. Es gibt dafür eine auf den ersten Blick befremdlich anmutende Erklärung: TODOROV war in politisch-philosophischer

---

<sup>1</sup> Revidierte und leicht erweiterte Fassung eines Vortrags auf dem internationalen Gedenkkolloquium *Hommage à Tzvetan Todorov* in Paris am 11. Juli 2017. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von David Engels.

Hinsicht ein Vertreter der Mitte, ein Verteidiger des westeuropäischen Nachkriegsmodells eines Rechts- und Sozialstaates.

Wir haben es hier mit einem höchst paradoxen Umstand zu tun: Das Selbstbewusstsein des modernen Menschen konstituiert sich in und durch die revolutionären politischen und intellektuellen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts, das heißt als radikale Kritik am Bestehenden, und wenn dieser misstrauische Blick einmal etabliert ist, so lässt er jede Handlung und jede Institution als verdächtig erscheinen, dergestalt, dass sich noch die bewundernswertesten sozialen Errungenschaften als unzureichend ausnehmen – als Übel, die es durch makellose Alternativen zu ersetzen gilt. In der Formulierung des Politologen Bernard Willms:

Die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft ist die Geschichte des Kampfes des Bürgers gegen den Bürger. Gegenüber dem ‚Philister‘, also dem konkreten Bürger in seiner institutionell-positiven Beschränktheit, behauptete sich immer auch der sich auf das Allgemeine, auf den Menschen beziehende Bürger: als Genie oder Bohemien, als Weltverbesserer oder Revolutionär oder als kritischer oder protestierender Intellektueller. [...] Die bürgerliche Gesellschaft hatte sich revolutionär etabliert; das Selbstverständnis, mit dem die feudale Privilegiengesellschaft revolutionär überwunden wurde, war das Selbstbewußtsein des Bürgers als Allgemeines: Der Bürger machte seine Revolution als Mensch. [...] Aber damit stellte sich die bürgerliche Gesellschaft unter das Gesetz dieses Anfangs: der Bürger als allgemeiner, als Mensch also, blieb immer die Negation des Bürgers und seiner Gesellschaftsform als besonderer. (WILLMS 1969:9)<sup>2</sup>

Das heißt konkret: Allzu oft erscheinen nun sogar die Garantien der Freiheit als gesellschaftliche Fesseln, die Institutionen des Rechtsstaates als Instrumente der Repression. Und die selbsternannten Vertreter dieses hyperkritischen Bewusstseins sorgen dafür, dass nichts dieser Herrschaft des Verdachts entkommt.<sup>3</sup>

TZVETAN TODOROV indessen stand nie auf der Seite solcher politisch-philosophischen Wachhunde (von rechts oder links), die heute ständig über den Bildschirm flimmern und es sich zum Ziel gesetzt haben, den intellektuellen Diskurs

---

<sup>2</sup> In Hegelscher Formulierung: Die kontinuierliche Negation der Negation – die Dialektik von Problemlösungen und Lösungsproblematierungen – ist das Grundprinzip der Moderne.

<sup>3</sup> [Anm. d. Übers.:] Zum Begriff ‚Herrschaft des Verdachts‘ siehe den Abschnitt „Die absolute Freiheit und der Schrecken“ in Hegels *Phänomenologie des Geistes* (HEGEL 1986:431-441).

zu überwachen und diejenigen zu bestrafen, die vom rechten Weg abweichen.<sup>4</sup> Er gehörte ebenfalls nicht zu jenen – von den Medien genauso begeistert umarmten – Alarmisten, die in regelmäßigen Abständen die Niederlage des Denkens, die Selbstabschaffung Frankreichs oder gar das Ende der Welt verkünden (vgl. FINKIELKRAUT 1989; ZEMMOUR 2014; ŽIŽEK 2011). Und er gehörte schon gar nicht zu jenen Weltverbesserern, die genau wissen, wie sich eine solche Katastrophe vermeiden ließe – wenn man nur ihrem Rat folgen würde. Als KARINE ZBINDEN und ich TODOROV im März 2015 interviewten, war es das erste Mal, dass wir ausführlicher miteinander sprachen. Drei Dinge sind mir besonders stark in Erinnerung geblieben. Da war zunächst das völlige Fehlen von Eitelkeit:

Wissen Sie [so sagte er uns], ich nehme nicht in Anspruch, ein Philosoph zu sein. Die Philosophie ist nicht mein eigentliches Arbeitsgebiet. Ich betrachte mich eher als Historiker – ein Ideenhistoriker, der natürlich bestimmte theoretische Ausgangspunkte besitzt und bestimmte Positionen vertritt –, aber nicht als Denker, der sozusagen auf Augenhöhe mit den großen Philosophen der Vergangenheit diskutieren würde. (DE BERG / ZBINDEN 2017:12)

Das zweite, was mir imponierte, war seine unglaubliche intellektuelle Beweglichkeit, seine Geistesgegenwart. Ich erinnere mich, dass ich drei ebenso komplexe wie detaillierte Fragen zu Sudhir Hazareesinghs gerade erschienenem Buch *How the French Think* stellte (vgl. HAZAREESINGH 2015). TODOROV gab eine lange Antwort auf die erste Frage, eine ähnlich ausführliche Antwort auf die zweite Frage, und ging dann zum dritten Punkt über – den ich selbst bereits vergessen hatte!

Nicht zuletzt beeindruckten mich seine besonnene Redeweise und seine intellektuelle Fairness. Er hasste jede Art von Pathos und versuchte immer, beide Seiten der Medaille zu sehen. Was auch immer das Thema unserer Fragen war – sei es der hasserfüllte Nationalismus der extremen Rechten, die zunehmende Mediatisierung der Gesellschaft oder die potentielle ‚transhumanistische‘ Robotisierung des Menschen –, TODOROVs Antworten waren ausnahmslos höchst reflektiert und verantwortungsbewusst. Am meisten hat mir imponiert: die dezidierte Weigerung, den verschiedenen heute so überaus medienwirksamen politisch-philosophischen Alarmismen – allen voran dem kulturpessimisti-

---

<sup>4</sup> [Anm. d. Übers.:] Der Begriff des politisch-philosophischen ‚Wachhundes‘ stammt aus NIZAN 1969; vgl. auch HALIMI 1997 (erweiterte und revidierte Fassung 2005), woraus 2012 ein viel beachteter Dokumentarfilm wurde. Die Verben ‚überwachen‘ und ‚bestrafen‘ spielen auf Michel Foucaults *Surveiller et punir* an (FOUCAULT 1977).

schen *déclinisme* und dessen spiegelbildlicher Verkehrung, der utopischen Exaltation – das Wort zu reden, will heißen der Wille, sich die Urteilsfähigkeit zu bewahren. Dieses denkerische Prinzip (denn das war es: ein Prinzip, ein philosophisches Credo, und nicht bloß eine psychologische Disposition) hinderte ihn nicht daran, konsequent und eindeutig Position zu beziehen. Außerdem hatte dieses Prinzip nichts mit einem naiven Szientismus zu tun. Für TODOROV bestand die Aufgabe des Denkens darin, die Dinge so zu sehen, wie sie sind, und sie als solche zu verstehen; und zwar gerade deshalb, weil wir immer in das Objekt, das wir analysieren, involviert sind, involviert mit unseren theoretischen Vorannahmen und persönlichen Überzeugungen. Es ging ihm mit anderen Worten immer um ein Doppeltes: darum, dass der erforschte Gegenstand *zu uns* spricht (geisteswissenschaftliche Objektivität betrachtete er als eine Illusion), aber ebenso darum, dass es *das Objekt* ist, das zu uns spricht (den postmodernen Relativismus und den radikalen Konstruktivismus hielt er für genauso verfehlt). Wie RAYMOND ARON war auch TZVETAN TODOROV ein *engagierter Beobachter* (ARON 1983).

Während unseres Interviews war TODOROV eher zurückhaltend, als wir ARON ins Spiel brachten; er zog es vor, auf Unterschiede hinzuweisen („RAYMOND ARON war viel stärker auf das politische Tagesgeschehen fokussiert als ich“) oder über andere Denker – wie zum Beispiel Michail Bachtin, Louis Dumont und Germaine Tillion – zu sprechen, die ihn beeinflusst hatten. Ich konnte mich indessen nicht des Eindrucks erwehren, es handle sich bei dieser Abwehrhaltung um ein Paradebeispiel dessen, was Freud *Reaktionbildung* nennt, denn TODOROVs Antworten waren fast zu ausweichend. Tatsächlich liest sich sein 2003 verfasstes Vorwort zur Neuauflage von ARONS Memoiren wie ein Selbstporträt – das geschriebene Wort ist manchmal aufschlussreicher als die gesprochene Sprache (TODOROV 2003). Im nun folgenden, abschließenden Teil meiner Überlegungen möchte ich jenes Vorwort aus eben diesem Blickwinkel betrachten.

Das erste, was dabei ins Auge springt, ist die scharfe, sowohl von TODOROV als auch von ARON unmissverständlich vorgebrachte Kritik an jeglicher Form des Totalitarismus. Es ist dies zugegebenermaßen kaum verwunderlich: ARON erlebte Anfang der 1930er Jahre in Köln und Berlin den Aufstieg des Nationalsozialismus, und TODOROV verbrachte seine Jugend im kommunistischen Bulgarien. Die Verwerfung solcher Pervertierungen des menschlichen Zusammenlebens scheint offensichtlich. (Ich beeile mich hinzuzufügen, dass diese kritische Position dennoch keineswegs von der gesamten französischen intellektuellen Welt geteilt wurde: Es gab nicht wenige *penseurs, écrivains* und *artistes*, die es schafften, die Augen vor der Realität des real-existierenden So-

zialismus zu verschließen).<sup>5</sup> Wesentlich schwieriger ist es, den Zukunftsverheißungen der totalitären Versuchung<sup>6</sup> zu widerstehen. Denn es gab und gibt auch und gerade in Frankreich Denker, die zwar die Schrecken des Totalitarismus als Schrecken anerkennen, aber trotzdem darauf bestehen, politischer Terror lasse sich im Namen eines zukünftigen Humanismus rechtfertigen – nach dem bereits von Pascal kritisierten Motto *Nous corrigeons le vice du moyen par la pureté de la fin* (Wir beheben die Lasterhaftigkeit des Mittels durch die Reinheit des Zwecks, PASCAL 1850:125).<sup>7</sup> Im Gegensatz dazu haben TODOROV und ARON „niemals versucht, das, was sich schlicht nicht verteidigen lässt, auf dialektischem Wege zu rechtfertigen“ (TODOROV 2003:XII). Noch auch haben sie jener anderen, ebenso perniziösen Form der totalitären Versuchung nachgegeben, jener, die uns glauben macht, es gäbe einen sicheren Weg ins irdische Paradies, einen Weg ohne Verbrechen und Blutvergießen. Im Gegensatz zu solchem Perfektionswahn erinnern uns TODOROV und ARON an die Pascalsche Evidenz, die wir immer wieder verdrängen: „der Mensch ist weder Engel noch Tier, und das Unglück will, dass wer Engel sein will, zum Tier wird“ (PASCAL 1897:82).<sup>8</sup> Das Paradies liegt hinter uns; wir leben nicht mehr im Garten Eden, sondern in einem höchst unvollkommenen Garten,<sup>9</sup> dessen einziger Ausgang zur Hölle führt.

Diese Entscheidung gegen den Totalitarismus ist zugleich eine Entscheidung für den modernen Rechts- und Sozialstaat, der einen Kompromiss zwischen Freiheit und Gleichheit, zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Hoffnung und Resignation darstellt – einen Kompromiss, der „lediglich [...] weniger schlecht ist als die Alternativen“ (TODOROV 2003:XIX). Es ist diese Welt, in der TODOROV und ARON an sich entschieden haben zu leben und sich als Beobachter zu engagieren. Und in dieser dezidiert nicht-manichäischen Welt hat man es niemals mit dem Kampf des Guten gegen das Böse zu tun,

---

<sup>5</sup> Zu ARONS Kritik am Totalitarismus siehe insbesondere ARON 1957. Zum stalinistischen Engagement französischer Intellektueller siehe etwa die Standardwerke von: JUDT 1992 und LOTTMAN 1998. Den französisch-intellektuellen Flirt mit dem Maoismus analysiert WOLIN 2010.

<sup>6</sup> [Anm. d. Übers.:] Zu diesem Begriff vgl. REVEL 1977.

<sup>7</sup> Siehe etwa MERLEAU-PONTY 1990. Dass eine solche Position keineswegs der Vergangenheit angehört, lässt sich wohl am deutlichsten am Werk Slavoj Žižeks ablesen (vgl. dazu DE BERG 2015).

<sup>8</sup> Das im Französischen sprichwörtlich gewordene Original lautet: *l'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête.*

<sup>9</sup> [Anm. d. Übers.:] Zu diesem Begriff vgl. TODOROV 1998.

sondern immer nur mit Gradierungen, mit „besser oder schlechter“ (TODOROV 2003:XIV).<sup>10</sup> Dies ist der Grund, weshalb unsere Urteile niemals endgültig sein können; weshalb es immer Ungewissheiten geben wird; weshalb der Zweifel – der cartesianische, systematische Zweifel – etwas Positives ist; und warum die Arbeit der Erkenntnis immer weitergeht und immer weitergehen wird: „wie die Arbeit des Sisyphus“ (TODOROV 2003:XVIII). Dementsprechend haben TODOROV und ARON auch „keine Illusionen über die Wirksamkeit der Vernunft“ (TODOROV 2003:XVIII).<sup>11</sup> Sie sind sich sehr wohl bewusst, dass *wissen* und *können* zwei sehr verschiedene Dinge sind und dass *wissen* und *wollen* ebenfalls zweierlei sind: Nur zu oft bleiben unsere Einsicht und unsere Handlungen durch die Kluft menschlicher Unvollkommenheit getrennt. Vor diesem Hintergrund lässt sich TODOROVs abschließendes Lob ARONS als Widerspiegelung dessen verstehen, wonach er selber strebte:

Er entschied sich, ein Diener und Aufklärer der Öffentlichkeit zu sein, um so ein wenig Licht auf unsere Existenz zu werfen. Er erfüllte diese Aufgabe, indem er darauf verzichtete, den Traumverkäufer zu spielen, indem er jeden dazu ermutigte, die Welt zu erkennen, wie sie ist, und sie gerecht zu beurteilen. [...] Anstatt die Herzen zu entflammen, hat er versucht, den Verstand zu erleuchten; und er tat dies im Bewusstsein, dass das Licht, das er bringt, immer nur der flackernden Flamme einer Kerze gleicht, die ständig neu entzündet werden muss. (TODOROV 2003:XXVII)<sup>12</sup>

Dieser selbstreflexive Glaube an die Vernunft, ein Glaube, der nie in Absolutismus abrutscht, bildet den Kern des TODOROVschen Denkansatzes. Heute, in einer Welt der zunehmenden Pseudosicherheiten des Ethno-Nationalismus und einer alteritätsversessenen Identitätspolitik ist dieses Plädoyer für die aufklärerischen Ideale der Toleranz, Gesprächsbereitschaft und Selbstkritik fast subversiv und auf alle Fälle wichtiger denn je.

---

<sup>10</sup> Alle Übers. hieraus v. DAVID ENGELS.

<sup>11</sup> TODOROV bemüht hier ein mündliches Zitat ARONS aus: BAVEREZ 1993:369.

<sup>12</sup> [Anm. d. Übers.:] Ich habe diese Passage relativ frei übersetzt, um den Stil und die rhetorische Stoßrichtung des Textes zu erhalten. Das Original lautet: „Il a choisi d’être un serviteur et un éclairer du public, un porteur de lumière. Il s’est acquitté de sa tâche en renonçant à jouer au marchand de rêves, en incitant chacun à connaître le monde qui l’entoure et à le juger en équité. [...] Plutôt que d’enflammer les cœurs, il a voulu éclairer les esprits; et encore, la lumière qu’il apporte ressemble, non à celle de l’éclair, mais à la flamme vacillante de la bougie qu’on rallume sans cesse“.

## Literatur

- ARON, RAYMOND (1957): *Opium für Intellektuelle oder die Sucht nach Weltanschauung*. Aus dem Französischen von Klaus Peter Schulz. Köln. Erstausgabe 1955.
- ARON, RAYMOND (1983): *Der engagierte Beobachter. Gespräche mit Jean-Louis Missika und Dominique Wolton*. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg. Stuttgart. Erstausgabe 1981.
- BAVEREZ, NICOLAS (1993): *Raymond Aron*. Paris.
- DE BERG, HENK (2015): *Fear of the Martians: On Slavoj Žižek's Uses of Argument*. In: *Paragraph* 38.3:347-368.
- DE BERG, HENK / ZBINDEN, KARINE (2017): *Le Bien est l'ennemi du mieux. Entretien avec Tzvetan Todorov*. In: *Books: L'actualité à la lumière des livres* 83:12-14.
- FINKIELKRAUT, ALAIN (1989): *Die Niederlage des Denkens*. Aus dem Französischen von Nicola Volland. Reinbek bei Hamburg. Erstausgabe 1987.
- FOUCAULT, MICHAEL (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M. Erstausgabe 1975.
- HALIMI, SERGE (erweiterte, revidierte Fassung 2005): *Les nouveaux chiens de garde*. Paris. Erstausgabe 1997.
- HAZAREESINGH, SUDHIR (2015): *How the French Think*. New York.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1986): *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a.M. Erstausgabe 1807.
- JUDT, TONY (1992): *Past Imperfect: French Intellectuals, 1944-1956*. Berkeley / Los Angeles.
- LOTTMAN, HERBERT R. (1998): *The Left Bank: Writers, Artists, and Politics from the Popular Front to the Cold War*. Chicago.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1990): *Humanismus und Terror. Versuch über den Kommunismus*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M. Erstausgabe 1947.
- NIZAN, PAUL (1969): *Die Wachhunde. Essay*. Aus dem Französischen von Traugott König. Reinbek bei Hamburg. Erstausgabe 1932.
- N.N.: *Tzvetan Todorov*. In: *Der Spiegel* 7 v. 11. Februar 2017:123.
- PASCAL, BLAISE (1850): *Les provinciales*. Paris. Erstausgabe 1656-1657.
- PASCAL, BLAISE (1897): *Les Pensées*. Paris. Erstausgabe 1670.
- REVEL, JEAN-FRANÇOIS (1977): *Die totalitäre Versuchung*. Aus dem Französischen von Eva Brückner-Pfaffenberger. Frankfurt a.M. Erstausgabe 1976.
- TODOROV, TZVETAN (1998): *Le jardin imparfait. La pensée humaniste en France*. Paris.
- TODOROV, TZVETAN (2003): *Préface*. In: ARON, RAYMOND: *Mémoires*. Neuauflage Paris. Erstausgabe 1983, VII-XXVII.
- WILLMS, BERNARD (1969): *Planungsideoologie und revolutionäre Utopie. Die zweifache Flucht in die Zukunft*. Stuttgart.

Henk de Berg

WOLIN, RICHARD (2010): *The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution, and the Legacy of the 1960s*. Princeton / Oxford.

ZEMMOUR, ERIC (2014): *Le suicide français*. Paris.

ŽIŽEK, SLAVOJ (2011): *Living in the End Times*. London. Erstausgabe 2010.



© by the author, licensee Lodz University – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

---

# INFORMATIONEN und BERICHTE



<https://doi.org/10.18778/2196-8403.2021.12>

## **„Shared Heritage – gemeinsames Erbe. Kulturelle Interferenzräume im östlichen Europa als Sujet der Gegenwartsliteratur“. Internationale Tagung des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa (BKGE) im Literaturhaus Berlin und online, 19. – 21.11.2020**

Die von Lesungen und Gesprächen mit Autor\*innen aus dem östlichen Europa begleitete Tagung wurde von der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien im Rahmen der deutschen EU-Ratspräsidentschaft gefördert und vom BKGE veranstaltet.

Die Tagung verfolgte das Ziel, anhand von postmemorialen Texten der Gegenwart die literarische Auseinandersetzung mit dem gemeinsamen bzw. geteilten Erbe in kulturellen Interferenzräumen zu beleuchten und das Potenzial des Konzeptes exemplarisch anhand des östlichen Europas und seinen häufig multiethnischen Regionen mit deutschsprachigen Bevölkerungsanteilen zu untersuchen. Ausgangspunkt war die Beobachtung, dass sich zahlreiche Schriftsteller\*innen mit dem (traumatischen) Erbe in osteuropäischen Interferenzräumen beschäftigen und sich diesem zumeist aus dem distanzierteren Blickwinkel der Nachfolgegenerationen nähern. Zu den zentralen Anliegen der Tagung gehörten die Frage nach den Übertragungsmöglichkeiten des aus der Denkmalpflege stammenden *Shared Heritage*-Begriffs von materiellen auf immaterielle Kulturgüter und die damit verbundene Diskussion des literaturwissenschaftlichen Erkenntniswerts dieses Konzeptes. Besonderes Untersuchungsinteresse

galt dem erinnerungskulturellen und -politischen Potential literarischer Erinnerungen aus der Distanz der Kinder- bzw. Enkel\*innengeneration sowie den narrativen Formen, Strategien und Genres dieser postmemorialen Literatur.

Auftakt der Tagung bildeten die Ansprache der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien Prof. Dr. MONIKA GRÜTTERS, der Keynote-Vortrag *Deutsch-polnische Interferenzräume. Zur Entropie der nationalen Kultur* von Prof. Dr. JOANNA JABŁKOWSKA (Łódź) sowie ein von Dr. SILKE BEHL moderiertes Podiumsgespräch mit den Autor\*innen JOSEPH ZODERER, CATALIN DORIAN FLORESCU und SABRINA JANESCH. Verantwortlich für das Konzept und die Durchführung der Tagung war Dr. SILKE PASEWALCK (BKGE).

Zur Einleitung des ersten Panels *Zur Poetologie literarischer Shared Heritage-Texte* erläuterte und problematisierte SILKE PASEWALCK (Oldenburg) das aus der Kunst- und Denkmalpflege stammende Konzept des *Shared Heritage* und stellte dessen literaturwissenschaftliche Anschlussfähigkeit zur Diskussion. Um das Potenzial des ideellen Konzeptes eines geteilten kulturellen Erbes herauszustellen, bezog sie sich insbesondere auf den polnischen Kunsthistoriker

Andrzej Tomaszewski, der mit dem Konzept sowohl ein gemeinsames Interesse als auch eine gemeinsame Verantwortung verbindet und daraus den Auftrag der Erhaltung und Pflege des Kulturerbes ableitet. Gleichzeitig sensibilisierte PASEWALCK für die Gefahren der Instrumentalisierung des Konzepts und reflektierte über den Unterschied von *shared heritage* und *sharing heritage*. Literarischen Texten, die den Umgang mit einem z.T. schwierigen kulturellen Erbe verhandeln, schrieb PASEWALCK eine Brücken- und Reflexionsfunktion zu, da diese das Gemeinsame und das Trennende inklusiv behandelten und eine kollektive Teilhabe am Erbe ermöglichten.

Im ersten Vortrag *Auf der Suche nach der (verlorenen) Mitte' – Literarische Spurensuche im östlichen Europa* ging HANS-CHRISTIAN TREPTE (Leipzig) der geografischen, politisch-ideologischen, kulturhistorischen wie auch identitätsstiftenden Frage nach der Bestimmung Mittel- bzw. Zentraleuropas nach. Angesichts aktueller Renationalisierungs- und Abgrenzungsbestrebungen sowie der damit einhergehenden Desillusionierung von Visionen eines geeinten Europas betonte TREPTE das Potenzial der Literatur im Verständigungsprozess über ein gemeinsames, jedoch auch traumatisiertes europäisches Erbe.

KATARZYNA ŚLIWIŃSKA (Poznań) befasste sich in ihrem Vortrag mit problematischen *Shared Things? Zum Potential des Unheimlichen in der polnischen Gegenwartsliteratur über die ehemals deutschen Regionen des heutigen Polen*. Sie zeigte auf, wie die traumatische Vergangenheit in den materiellen, präsentischen Spuren der vertriebenen Deutschen als gespenstische Heimsuchung vergegenwärtigt werde und inwiefern dabei auch diffuse Ängste und Schuldgefühle der Polen im Zusammenhang mit der gewaltsamen Verdrängung der deutschen Bevölkerung zum Ausdruck gebracht

würden. Die Annäherung an die Sphäre des Alltäglichen und Privaten der Deutschen öffne einen Diskursraum, in dem die kollektiven Imaginationen des Deutschen revidiert würden.

In ihrem Vortrag *Zwischen Echo und Palimpsest* wand sich GUDRUN HEIDEMANN (Łódź) dem Umgang mit problematischen Erbstücken in drei Zeugnissen polnischer Gegenwartsliteratur zu. Das dialektische Aufheben von ehemals deutschen Gegenständen in Olga Tokarczuks Roman *Taghaus, Nachthaus* (1998), der parodistische Umgang mit prominenten Prätexten in Tomasz Różyckis subversiver Heimatdichtung *Zwölf Stationen* (2004) sowie die konkrete Sichtbarmachung eines traumatischen Familienerbes und seiner transgenerationalen Weitergabe in Agata Baras Comic *Der Garten* (2012) deutete HEIDEMANN dabei als verschiedene Strategien literarischer Erbeilung.

ESZTER PROPSZT (Szeged) interpretierte im Rahmen ihres Beitrags das Phänomen des geteilten Erbes in ungarndeutscher Literatur aus raumsemiotischer Perspektive. Mithilfe von Juri M. Lotmans Konzept der Raumsemantik und der Semiosphäre untersuchte sie Prozesse der Aneignung und Teilung von Erbe im als Emailwechsel angelegten Roman *Schlafen werden wir später* (2017) von Zsuzsa Bánk und zeigte auf, dass in einem erweiterten Raum der dialogischen Teilhabe, Mitwirkung und Mitverantwortung am Erbeilungsprozess letztlich auch die Leserschaft miteinbezogen werde.

SABINE KYORA (Oldenburg) diskutierte unter Rückgriff auf den Interferenzbegriff des Philosophen Michel Serres die literarischen Konstruktionsmöglichkeiten kultureller Interferenzräume und machte die Idee von nicht hierarchisch geordneten Netzwerkstrukturen für die Konzeptualisierung von Erbeilungsprozessen fruchtbar. In den

deutschsprachigen Romanen *Herkunft* (2019) von Saša Stanišić, *Vielleicht Esther* (2014) von Katja Petrowskaja und *Die Listensammlerin* (2013) von Lena Gorelik identifizierte sie die Verschmelzung kultureller Räume von Figuren, Erzähler\*innen und Leser\*innen, die Schichtung und Pluralisierung von Orten, Zeitebenen und Herkünften sowie die Schaffung eines privaten Interferenzraumes auf dem Papier als unterschiedliche Strategien einer literarischen Konfliktforschung und Angebote für ein *Shared Heritage*.

Im letzten Vortrag des ersten Panels analysierte JACQUELINE GUTJAHN (Göttingen) die Inszenierung von Erinnerung sowie die poetische Hervorbringung des slowenischen Erinnerungsraums *karantianen* in Maja Haderlaps Gedichtzyklus *langer transit* (2014). Dabei zeigte sie auf, dass der Text nicht nur im Modus des Erinnerens verfasst sei, sondern zugleich die Mechanismen von Erinnerung und kollektiver Gedächtnisbildung im Sinne einer erinnerungskulturellen Performance vorführe, was eine Reflexion über die Vermittlung von Geschichtsbildern und Prozessen der kulturellen Selbstausslegung anstoße.

Im Zentrum der von BEATE STÖRTKUHL und SILKE PASEWALCK moderierten Diskussionen des ersten Panels standen sowohl die kritische Reflexion des *Shared Heritage*-Begriffs als auch die Frage nach der Bedeutung kultureller Interferenzräume und ihrer mangelnden Eindeutigkeit für Identitätsbildung, Erinnerungskultur und Gedenken. Besonderes Interesse galt der Diskussion des geteilten Erbes als Konfliktforschung im Sinne Sigrid Weigels sowie der Betrachtung von literarischen Netzwerkstrategien nicht als Aufhebung, sondern vielmehr als Sichtbarmachung von Konflikten.

Im zweiten Panel der Tagung lag der Schwerpunkt auf kulturellen Interferenzräumen

im östlichen Europa als Sujet der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, welche die Referent\*innen am Beispiel von Schlesien, Galizien, Böhmen, Siebenbürgen/Banat und Ostbelgien erkundeten.

ALEKSANDRA BURDZIEJ (Toruń) beschäftigte sich in ihrem Beitrag *Geteiltes Trauma, gemeinsames Erbe* mit der literarischen Überwindung der Unversöhnlichkeit deutsch-polnischer Erinnerungen an Flucht und Vertreibung. Am Beispiel von Sabrina Janeschks *Katzenberge* (2010) und Ulrike Draesners *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014) fragte sie nach den narrativen Möglichkeiten, die von Reinhart Koselleck postulierte „gebrochene Erinnerung“ in ein gemeinsam geteiltes Erbe zu überführen.

ERIK SCHILLING (München) widmete seinen Vortrag ebenfalls Ulrike Draesners Roman *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014) und untersuchte den multiperspektivischen Raum kultureller Interferenzen vor der Folie aktueller Positionen von Geschichts- und Kulturtheorie. Für die Reflexion der Frage danach, wie Geschichte und Gedächtnis sich konstituieren, verglich er Hans Ulrich Gumbrechts Konzept der breiten Gegenwart mit der kritischen Erweiterung durch Aleida Assmanns Theorie der Kulturalisierung der Zeit und stellte darauf aufbauend die Pluralität der Wahrnehmung von Geschichte in Draesners Roman heraus.

In ihrem Vortrag zum Thema *Das jüdische Erbe Mittel- und Osteuropas vermitteln* zeichnete ALINA MOLISAK (Warschau) zwei wichtige Strömungen der polnischen Gegenwartsliteratur in Hinblick auf die Erinnerung an die polnisch-jüdische Vergangenheit nach. Die erste, sog. schwarze Strömung erscheine dabei als Abrechnung mit der Kriegsvorgangheit und Bewusstmachung der tabuisierten und oft verschwiegenen polnischen Verhaltensweisen und Haltungen gegenüber den Jüdinnen und Juden, wohingegen im Rahmen der zweiten, sog.

inklusive Strömung die polnisch-jüdische Kontaktzone im Sinne von Mary Louise Pratt rekonstruiert und im Zuge dessen an die jüdische Erbschaft im heutigen Polen erinnert werde.

MICHAELA NOWOTNICK (Berlin) untersuchte in ihrem Beitrag die literarische Verarbeitung der individuellen und gesellschaftlichen Folgen des rumänien-deutschen Exodus in zeitgenössischer deutschsprachiger Prosaliteratur. Am Beispiel von Nadine Schneiders *Drei Kilometer* (2019) und Thomas Perles *Wir gingen, weil alle gingen* (2018) zeigte sie zum einen die neue Beschäftigung der jungen rumänien-deutschen Autor\*innengeneration mit der Abwanderung und dem Aussterben der deutschsprachigen Gemeinschaft in Rumänien und las zum anderen Frieda Schullers bislang unveröffentlichten Roman *Doctor Draculescu* als letztes Denkmal für die rumänien-deutsche Prägung Osteuropas.

In seinem Beitrag *Regionale Verflechtungen und gemeinsames Erbe* unternahm ARVI SEPP (Brüssel/Antwerpen) einen Vergleich transkultureller Erinnerungsräume in der ostbelgischen und rumänien-deutschen Gegenwartsliteratur. Dafür zog er zwei Beispiele deutschsprachiger Minderheitenliteratur aus radikal unterschiedlichen geschichtlichen, politischen und kulturellen Kontexten heran: Freddy Derwals *Bosch in Belgien* (2006) und Balthasar Waitz *Krähensommer und andere Geschichten aus dem Hinterland* (2011). Aus postnationaler Perspektive setzte SEPP diese miteinander in Verbindung, um zu zeigen, wie der regionale Spezifik, aber auch der Vergleichbarkeit der jeweiligen kulturellen Interferenzräume mit ihren Beziehungen zur deutschen und zugleich ostbelgischen bzw. rumänischen Kultur Ausdruck verliehen wird.

Im letzten Vortrag dieses Panels erkundete ANNE HULTSCH (Wien) Nordböhmens

als gemeinsamen deutsch-tschechischen Erzählraum und beobachtete als Gemeinsamkeit der ausgewählten transkulturellen Erinnerungstexte ihre zumindest thematische Multimedialität: die Frottage bei Radek Friedrich, die Malerei bei Václav Vokolek und der Film bei Veronika Bendová. Die Wertschätzung für das gemeinsame deutsch-tschechische Erbe drückt sich HULTSCH zufolge darin aus, dass man es sich produktiv durch Überführung in ein anderes Medium aneigne, seine Geschichte nachverfolge und sich gleichzeitig selbst in die Geschichte einschreibe. Schwerpunkte der von JOANNA JABLKOWSKA und HANS-CHRISTIAN TREPTE moderierten Diskussionen im Rahmen des zweiten Panels bildeten sowohl die Erinnerungs- und Gedächtnisproblematik als auch die Krise des Konzepts von historischer Wahrheit, Archivwissen und Augenzeugenschaft sowie die daraus resultierende Unsicherheit bei der Geschichtsschreibung und -rekonstruktion. Bereichert wurde die Diskussion über traumatische Erbprozesse insbesondere durch Reflexionen über den Einfluss der Neurowissenschaften auf den Traumadiskurs, der hierdurch in Richtung Empathie umgelenkt werde und eine tendenzielle Abkehr vom psychotherapeutisch-klinischen Diskurs ankündige.

Im dritten und letzten Panel *Das Verhältnis zum Erbe in der Gegenwartsliteratur* setzte sich zuerst CSONGOR LÖRINCZ (Berlin) in seinem Beitrag zu Texten der rumänien-deutschen Autorin Herta Müller und des ungarischsprachigen rumänischen Autors Ádám Bodor mit dem Phänomen des Erbes und den das Erbe kennzeichnenden Prozessen der Desemiotisierung nach Renate Lachmann auseinander. Ausgehend von Jacques Derridas These, dass ein Erbe nur als Geheimnis erfahrbar sei, beleuchtete LÖRINCZ insbesondere das im Rahmen dieser Tagung wiederkehrende Mo-

tiv des Gespenstischen und Unheimlichen vor allem auch auf der Ebene der Sprache. In ihrem Vortrag *Zur Deterritorialisierung von Gedächtnisorten* stellte SABINE EGGER (Limerick) die These auf, dass die spezifische Ästhetik der Bewegung in Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther* (2014) und Anna Burns' *Milkman* (2018) sowohl einen transterritorialen Erinnerungsraum als auch einen sich ständig verändernden Zugehörigkeitsraum schaffe. Anknüpfend an Überlegungen von Gilles Deleuze und Félix Guattari untersuchte sie die Rhizomstruktur des postmemorialen Erfahrungsraums in Petrowskajas Text, der durch die Deterritorialisierung von Versuchen des Ichs, sich über seine Familiengeschichte zu verorten, entstehe. Vor diesem Hintergrund skizzierte EGGER die im Kontrast zu den genealogischen Verbindungen stehenden affiliativen Verbindungslinien zu den Opfern der Geschichte und beleuchtet den durch literarische Fluchtlinien entstehenden multidirektionalen Erinnerungsraum im Sinne Michael Rothbergs.

Im letzten Vortrag setzte sich SILKE PASEWALCK (Oldenburg) mit dem Konzept von Familie und Erbe in Gusel Jachinas historischem Roman *Wolgakinder* (2019) auseinander und deutete das Annehmen eines kulturellen Erbes durch nicht familiär Betroffene als Akt der Patenschaft bzw. Adoption. Ihre These entwickelte sie entlang der im Roman entworfenen komplexen und ambivalenten Vaterschaft, die sich nicht auf Biologie oder Tradition, sondern vielmehr auf Fürsorge und Weitergabe gründe. Im Kontrast dazu las sie das Motiv des Verstummens und der Verweigerung der Sprachweitergabe als Ausdruck des Schweigens der traumatisierten Elterngeneration und der damit verbundenen transgenerationalen Weitergabe des Traumas. Die Tatsache, dass sich eine russische Autorin der Geschichte der Wolga-

deutschen annimmt, ohne selbst im Sinne der familiären Herkunft zu dieser Gruppe zu gehören, ließ PASEWALCK fragen, ob *Wolgakinder* damit einen Spezialfall oder gar eine Steigerung aktueller *Shared Heritage*-Texte darstellt.

In der von ARVI SEPP moderierten Diskussion zu den Vorträgen in diesem letzten Panel standen vor allem Fragen der (kulturellen) Übersetzung, des Phänomens der latenten und manifesten Mehrsprachigkeit sowie die Räumlichkeit der Texte und die damit verbundene Beziehung zwischen Bewegung, Wahrnehmung und Narrativität im Vordergrund.

Im Resümee der Tagung wurde der Boom bzw. Trend der postmemorialen Literatur angesichts der Wahrscheinlichkeit, dass eine Vielzahl an Texten nur in Bezug auf vorgängige kulturelle und politische Erwartungen produziert wurde, kritisch reflektiert und zugleich nach politischen Motivationen des postmemorialen Schreibens gefragt. Im weiteren Verlauf diskutierten die Referent\*innen über die gesellschaftlichen Funktionen des literarischen Erinnerungsdiskurses und damit über die Funktion von Literatur als Erinnerungsspeicher, das Anschreiben gegen das Vergessen, aber auch gegen Falschdeutungen sowie das Konzept einer Geschichtsschreibung von unten statt einer Erinnerungspolitik von oben. Der literarische Gegendiskurs zur nationalen Geschichtsschreibung wurde dabei als Diskurs der Verunsicherung von kollektiver Erinnerung und Identität gefasst. Angesichts der Tatsache, dass sich insbesondere die Enkelinnengeneration der Verantwortung des (traumatischen) Erbes stellt, wurden auch generationen- und genderspezifische Aspekte dieser Literatur in den Blick genommen. Abschließend diskutierten die Tagungsteilnehmer\*innen, inwiefern kulturelles Erbe jenseits persönlicher bzw.

familiärer Betroffenheit weniger als Patenschaft oder Adoption als vielmehr Mit-erbschaft konzipiert werden kann, um den Gefahren der Reproduktion von Erbfolge-

hierarchien und Deutungshoheiten entgegenzuwirken.

Caren Bea Henze, Freiburg

## „Kunst.Politik.Moral“. Interdisziplinäres Online-Symposium, 01.-04.05.2021

Die Veranstaltung wurde vom Interuniversitären Forschungsverbund (IFV) Elfriede Jelinek und Elfriede Jelinek-Forschungszentrum in Kooperation mit dem Tanzquartier Wien und dem Österreichischen Kulturforum Warschau organisiert. Weitere Kooperationspartner waren die Central European University Vienna, das Institut für Germanistik und die Abteilung für deutschsprachige Medien und österreichische Kultur der Universität Lodz, das Institut für Germanistik der Universität Warschau, das Institut für Kulturwissenschaften der Universität Bydgoszcz, die Österreich-Bibliothek Warschau, die Theaterakademie Warschau, das Theater in der Josefstadt, das sirene Operntheater und das TR (Teatr Rozmaitości) Warschau. Obwohl das Symposium pandemiebedingt online abgehalten wurde, dienten zwei konkrete Orte als Anhalts- und Ausgangspunkte für die Vorträge, Gespräche und künstlerischen Beiträge. An den ersten beiden Tagen bildete das Tanzquartier Wien mit Programmpunkten vor Ort sowie online diesen Fixpunkt, an den beiden weiteren Tagen das Österreichische Kulturforum Warschau. Die gesamte Veranstaltung wurde simultan gedolmetscht und dadurch sowohl auf Deutsch als auch auf Polnisch zugänglich gemacht.

Die Teilnehmer:innen befassten sich mit Zusammenhängen von Kunst, Politik und Moral ausgehend von Elfriede Jelineks Haltung und Position als politische Künstlerin sowie mit ihrem künstlerischen An-

spruch, außerdem mit Jelinek als Autorin, die mit ihrem Schreiben immer politisch und gesellschaftlich eingreifen und etwas bewirken will und dafür oftmals öffentlich angegriffen und skandalisiert wurde und wird. Zur Debatte standen überdies Fragen nach Möglichkeiten des Ausdrucks politischen Engagements und umgekehrt Fragen nach dem Schweigen und der Abwesenheit im politischen Diskurs. Zugleich wurden grundsätzliche Themen staatlicher bzw. politischer Repression, Skandalisierung und öffentlicher Diffamierung im internationalen Vergleich angesprochen. Dem Symposium lag ferner das Streben zugrunde, Wissenschaft und Kunst zu verbinden.

### Tag 1: Politisch(es) Schreiben: Provokation, Resignation, Engagement

PIA JANKE (Wien) und ANDREA HEINZ (Wien) eröffneten das Symposium mit einem Überblick über die Themen und über das Projekt *Kunst und Politik* des IFV Jelinek, welches sich mit grundsätzlichen Aspekten politischer Ästhetik befasst. Die Tagesmoderation übernahm SABRINA WEINZETTL (Wien).

Der erste Vortrag *Zur Kunst politischen Schreibens: Provokation ade* von BRIGITTE JIRKU (Valencia) setzte sich mit der physischen Präsenz des Autorinnenkörpers und politischer Performanz in seiner Abwesenheit am konkreten Beispiel Elfriede Jelineks auseinander. Nach einem kurzen Überblick über Jelineks künstlerisches (und gleichzeitig politisches) Engagement bis zu ihrem

endgültigen Rückzug 2004 im Zuge der Verleihung des Nobelpreises für Literatur befasste sich die Vortragende mit den darauf folgenden Strategien des Nicht-Präsenten der Autorin. Dabei finde der Rückzug auch im Text und in der Schreibstrategie seinen Niederschlag, etwa durch das Mittel des Chors, der das Autorinnen-Ich in den Hintergrund treten lässt. Genauso spiele das Internet als eine Art Schutzschild in Raum und Zeit eine Rolle, Bild und Schrift als Archiv stünden an der Stelle Jelineks – woraus sich auch die Frage nach dem moralischen Anspruch der Autorin ergebe. Mit Verweis auf die Auswirkungen der Pandemie auf die physische Präsenz des Körpers und unter Bezugnahme auf Jelineks Engagement plädierte BRIGITTE JIRKU zum Abschluss für ein Neudenken der Frage, wer für wen spricht, besonders unter Berücksichtigung des (be)lebten Raumes, den es ohne diesen Körper gar nicht gäbe.

In der folgenden von ANDREA HEINZ moderierten Gesprächsrunde „*Ich habe es jetzt lange genug versucht... Aufbruch oder Resignation?*“ diskutierten SILKE FELBER (Wien), ANITA MAYER-HIRZBERGER (Wien) und der Wiener Autor DORON RABINOVICI über zwei Pole, zwischen welchen Jelinek hin- und herpendle: zwischen dem Glauben an die Kraft der Kunst, dass es also möglich wäre, in den öffentlichen Diskurs (verändernd) eingreifen zu können, und einem sarkastischen Eingestehen der Verglebarkeit dieses Anspruchs. Dabei ging es auch um weitere Felder bzw. Fragen, etwa wie bzw. was die gegenwärtige Situation politischer Kunst sei, wo das Politische in neuen Formen der Öffentlichkeit Platz finde, was sich verändert habe seit Jelineks Anfängen und wieso sich heute niemand mehr auf jene Art, wie Jelinek dies tat und auch immer noch tut, öffentlich äußere und mit der Gegenwart be-

schäftige. Zentral war in der Debatte das Problem der Vereinnahmung durch das Kapital (oder durch die Besitzenden). Jede Selbstpositionierung müsse mit dieser Vereinnahmung umgehen, da diese ohne eigenes Mittun geschehen könne – und damit sei auch Jelineks Rückzug möglicherweise ein Versuch, dieses ökonomisch-/kapitalistisch-durchflohene Spiel „nicht mehr mitzuspielen“ (SILKE FELBER).

Im Sinne der angestrebten Verbindung von Wissenschaft und Kunst präsentierten danach DORIS UHLICH (Wien) und Studierende der Universität Wien sowie der MUK (Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien) via Videokonferenz Ergebnisse aus einem gemeinsamen Workshop. Ausgehend von Passagen aus Jelineks Theaterstück *Am Königsweg* (2017) setzten sie sich mit dem durch die Pandemie plötzlich begrenzt erscheinenden Umräum auseinander. In einer kurzen Einleitung betonte NIKOLAUS SELIMOV (Wien) bezugnehmend auf das Online-Format des Workshops, dass es keine Berührungen und keine körperlichen Begegnungen in einem gemeinsamen Handlungs- und Aktionsraum gegeben habe und DORIS UHLICH daher den Umgebungsraum mit performativen Handlungsanweisungen für die Körperaußengrenze, die Haut, erspür-, erfühl- und erfahrbar gemacht habe. So berichteten auch die Studierenden von einer intensiven, neuartigen Auseinandersetzung mit dem scheinbar *gewohnten* (Wohn-)Raum und tauschten sich gemeinsam mit DORIS UHLICH über diese Erfahrungen aus.

Den letzten wissenschaftlichen Programmpunkt des ersten Tages bildete eine von CHRISTIAN SCHENKERMAYR (Wien) moderierte Online-Gesprächsrunde mit dem Titel *Zwischen Postmoderne und Populismus. Perspektiven politischer Ästhetik*. ROSEMARIE BRUCHER (Wien), NATASCHA STROBL

(Wien) und DORIS UHLICH diskutierten über Positionen und Haltungen, also über den moralischen Anspruch politischer Kunst und politischer Künstler:innen sowie über Perspektiven politischer Ästhetik. Jelinek und ihr Werk sowie die Positionierung der Künstlerin angesichts zunehmender rechter und rechtspopulistischer Tendenzen machten den Ausgangspunkt des Gesprächs aus. Besprochen wurden außerdem Fragen des künstlerischen Umgangs mit rechter, rechtsextremer und rechtspopulistischer Politik und Ästhetik auch jenseits von Jelinek – etwa an Hand des Beispiels der Burschenschaft *Hysteria*, das NATASCHA STROBL einbrachte. In Anlehnung an den Workshop kamen auch Fragen danach auf, wie der Körper politisch sein könne und wie der politische Körper auf Rechtsextremismus und rechtsextreme Ideologien, die auf Eindeutigkeit und klaren Dichotomien beruhen, reagieren kann. Zum Abschluss des Gesprächs wurde nach möglichen Formen und Kanälen der Intervention gefragt: nach den Bubbles, in welchen sich politische Kunst bewegt und wie sie über diese hinaus hör-, seh- und fühlbar werden und damit in den Diskurs eintreten bzw. an diesem teilhaben könne.

Zum Abschluss des ersten Tages gaben der Komponist DIRK D'ASE (Wien) und die Wiener Autorin MIROSLAVA SVOLIKOVA sowie die Studierenden des MUK JULIA MIKUSCH (Schauspiel), JUNGHYUN OH und EMMA FRAUENHOLZ (Schlagwerk) via Videogespräch Prozesseinsicht in die musikalisch-theatralische Performance *Europa flieht*. Der Beitrag gestaltete sich als eine Art Werkstattgespräch, in dem Autorin, Komponist und die teilhabenden Studierenden vom Arbeitsprozess berichteten. Ausgehend von einem Ausschnitt von MIROSLAVA SVOLIKOVAS Theatertext *Europa flieht nach Europa* befasste sich DIRK D'ASE bezugnehmend auf die aktuellen Flucht-

bewegungen in Richtung Europa und den lebensbedrohlichen bis tödlichen Überfahrten durchs Mittelmeer mit ihrem Text, der sich, so die Autorin, mit der Geschichte und der Mythologie Europas als von Neuanfängen und Brüchen geprägt und durchzogen auseinandersetzt.

### **Tag 2: Rechnitz (Der Würgengel) in Österreich und Polen**

Den Rahmen des zweiten Tages bildete Elfriede Jelineks Stück *Rechnitz (Der Würgengel)* aus dem Jahr 2008. Am Beginn stand eine Gesprächsrunde mit PIA JANKE, MONIKA MEISTER (Wien) und BARBARA NOWOTNY (Wien), die sich mit dem Stück im Allgemeinen und einer konkreten Aufführung des Theaters in der Josefstadt auseinandersetzte und die anderen Programmpunkte für die Dauer des Abends als eine Art roter Faden begleitete. Dabei wurde über den Theatertext, dessen Entstehung und dessen historische Einordnung gesprochen. In Anlehnung an den ersten Tag wurde zudem über die Frage des politischen und moralischen Anspruchs Jelineks und über ihr Verdienst in der Erinnerungsarbeit diskutiert. Die Theaterwissenschaftlerin MONIKA MEISTER betonte dabei das öffentliche Moment des Politischen wie auch des Theaters als Ort der Auseinandersetzung des Publikums mit *seiner* bzw. mit *der* Geschichte. BARBARA NOWOTNY, Dramaturgin der Produktion des Theaters in der Josefstadt, aus welcher ein Ausschnitt voraufgeführt wurde, sprach die große Motivvielfalt des Textes an, die sich auch diesem Ausschnitt zeige. Während der Gesprächsrunde wurden Videobotschaften bezugnehmend auf die Relevanz von Jelineks Stück eingeschoben: OSKAR DEUTSCH, Präsident der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, betonte die enorme Bedeutung der Erinnerung an die historischen Geschehnisse in Rechnitz für Österreich und die gesamte Welt. Die His-

torikerin HEIDEMARIE UHL (Wien) sprach die Tabuisierung dieser im Osten Österreichs zu Kriegsende verübten Gräueltaten in der Nachkriegszeit an und strich die Kraft hervor, die ein Theaterstück habe, das Schweigen zu brechen und lange an die Geschehnisse zu erinnern. Die Literaturwissenschaftlerin und Literaturkritikerin DANIELA STRIGL (Wien) äußerte sich zu der äußerst vielschichtigen Abbildung der Verworfenheit und Totalität eines kollektiven gesellschaftlichen Versagens in Jelineks „nicht-theatralischem“ Theatertext.

Nach einer Fortsetzung der oben erwähnten Gesprächsrunde wurden Ausschnitte aus der Aufführung von Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* mit der Schauspielerin SONA MACDONALD, inszeniert von ANNA BERGMANN und produziert vom Theater in der Josefstadt, vor Ort im Tanzquartier Wien, wo auch die Diskussion stattfand, gezeigt.

Im darauffolgenden, von JENS KASTNER (Wien) moderierten Online-Gespräch mit dem Titel *Kunst als Tagespolitik? Ästhetik und Aktualität* diskutierten die Wiener Schriftstellerin OLGA FLOR und DAVID WEBERMAN von der Central European University (Budapest/Wien) über Möglichkeiten der Verbindung von Kunst (bzw. im engeren Sinn von Literatur) und Politik und darüber, ob diese Verbindungsversuche nicht von vornherein zum Scheitern verurteilt wären. DAVID WEBERMAN sah zwischen (Tages-) Politik und Kunst wenig Widerspruch und wenig Spannung, für ihn eröffneten beide Begriffe sehr weite Felder mit mannigfaltigen Verbindungslinien. Dahingehend wurde dann auch die Aktualität und das Ephemere des Politischen und das Universale oder Langlebige der Kunst (das ‚Für-Immer-Gültige‘ der Kunst oder der Anspruch der Kunst darauf) im Gegensatz dazu diskutiert. OLGA FLOR sprach in dieser Hinsicht davon, dass Kunst, die zu ihrer Epoche als gut gelte war, auch

heute (und in Zukunft) gut sein müsse, da sie etwas eingefangen habe – da sie also etwas Epochenspezifisches verdichtet habe. In der danach fortgesetzten Debatte innerhalb der den Tag rahmenden Gesprächsrunde wurde zuerst die Vielstimmigkeit und die Musikalität des Rechnitz-Textes besprochen, bevor anknüpfend an das vorhergegangene Online-Gespräch die Aktualität von Jelineks Stück fokussiert wurde. Jelinek zeige in ihrem Text Strukturen von Macht, Machtmissbrauch und Gewalt auf, die bis heute produktiv seien und mache dadurch einen neuen Blick auf das Jetzt sowie gleichzeitig auf die Antike (bzw. die antiken Texte) möglich, so das Ergebnis. Darauf folgte ein weiteres online abgehaltenes Gespräch, welches zweisprachig geführt und gedolmetscht wurde. Aus der künstlerischen Praxis heraus diskutierten auf Polnisch der Dramaturg, Autor und Regisseur ŁUKASZ CHOTKOWSKI und die Theaterregisseurin KATARZYNA KALWAT sowie auf Deutsch von einem wissenschaftlichen Blickpunkt her OLIVER MARCHART (Wien) und STEFAN SCHMIDL (Wien) unter dem Titel *Kunst und Moral*; moderiert wurde das Gespräch von ANDREA HEINZ (Wien) und ARTUR PEŁKA (Łódź). In diesem interessant besetzten Gespräch wurden Fragen nach dem (möglicherweise antipodischen) Verhältnis und den Zusammenhängen von Kunst und Moral besprochen, es wurde nach dem Anspruch der Autonomie der Kunst auf der einen und dem moralischen Anspruch auf der anderen Seite gefragt, danach, ob und/oder inwiefern sich diese widersprechen, sich gegenseitig aushebeln – und nach einer oder der Grenze von Moral. OLIVER MARCHART etablierte gleich zu Beginn die Notwendigkeit einer historischen Perspektive auf unsere Begriffe von Kunst und Moral, aber auch auf die Politik als dritte Kategorie in diesem Dreieck. STEFAN SCHMIDL wies auf die bis heute

wirksame kunstreligiöse Dogmatik des 19. Jahrhunderts hin, von der wir uns freimachen müssten, da sie die Kunstschaffenden gleichzeitig immer als Moralschaffende sehe. KATARZYNA KALWAT betonte, dass eine Kohärenz der persönlichen Haltung mit den Themenbereichen der Beschäftigung gegeben sein müsse, dass also eine Künstler:in, die:r sich in der eigenen Arbeit mit emanzipatorischen Fragen auseinandersetzt, selbst eine solche Haltung vertreten müsse. Daran knüpfte ŁUKASZ CHOTKOWSKI an, der sich direkt auf Elfriede Jelinek und darauf bezog, wie sie die verlogene Weise zeige, in der Moral von Politiker:innen ausgenutzt werde: je nachdem, wozu die Moral eben gerade gebraucht werde. Des Weiteren wurde über Fragen der politischen Kunst, der Politik in der Kunst und der Kunst in der Politik gesprochen und eine gemeinsame Debatte darüber geführt, was eine ‚nationale Kunst‘ sei bzw. welches Verhältnis zwischen Nation und Kunst bestehe. Außerdem wurde die Rezeption Jelineks in Polen im Vergleich zur Rezeption in Österreich in den Fokus genommen. Die Schauspielerin SONA MACDONALD beschrieb dann zum Abschluss der Gesprächsrunde im Tanzquartier, wie sie an Jelineks Text heranging. Sie berichtete von einer Art Scheu, die sie aus Respekt vor der Autorin empfand. Sobald sie aber ‚im Text‘ gewesen sei, habe sie sich von dessen Musikalität und der fast unendlich scheinenden Vielschichtigkeit der Worte geradezu beschenkt gefühlt. Ähnliches richtete dann ANNA BERGMANN, die das Jelinek-Stück im Theater in der Josefstadt inszenierte, in einer Videobotschaft aus, in der sie von der Inszenierung und der Arbeit am Stück und von der Herangehensweise an den Text berichtete.

Nach einer kurzen Einleitung von MONIKA MUSKALA, Autorin der Adaption und Übersetzerin von *Rechnitz* ins Polnische, die über

das Konzept der Adaption, des Stücks und auch konkret über den gezeigten Ausschnitt sprach, wurden als letzter Programmpunkt des zweiten Tages Szenen aus *Wojtek Blecharz' Rechnitz. Opera (Aniol Zagłady)* gezeigt, einer Produktion des TR Warszawa, die von KATARZYNA KALWAT inszeniert wurde.

### Tag 3: Möglichkeiten des Protests

Der dritte Tag des Symposiums fand ausschließlich online statt, konkreter und analoger Ausgangspunkt war dennoch das Österreichische Kulturforum Warschau, was der Leiter des Österreichischen Kulturforums, RUPERT WEINMANN, bei und mit seiner Video-Begrüßung zu Beginn des Programms unterstrich. Mit der Tagesmoderation war ARTUR PELKA betraut.

Thema dieses Tages war politischer Protest mittels Kunst und in der Kunst im internationalen Vergleich, die Frage des Standpunktes, von welchem aus gesprochen und geschrieben wird, und mögliche Ausformungen des künstlerischen Protests. AGNIESZKA JEZIERSKA-WIŚNIEWSKA (Warschau) machte mit ihrem Video-Vortrag *Jelineks ästhetischer Protest im Namen der Schweigenden, gegen die politischen Schreihälse* den Anfang. Sie setzte sich mit dem „Standort im Abseits“ auseinander, über den Jelinek in ihrer Nobelpreisrede 2004 gesprochen hatte, und zeigte, wie dieser als lohnender Beobachtungsstandort dienen könne. Allerdings sei die:r Künstler:in im Abseits den Angriffen aus dem Zentrum ausgesetzt. Anschließend erläuterte sie zwei Dimensionen, die Jelinek in ihren Texten verbinde und gegen welche sie protestiere: jene der Verharmlosung und jene des Vergessens. Außerdem thematisierte sie Jelineks Strategien, den politischen Diskurs und die Phrasen der Herrschenden der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit nebeneinander zu stellen und gegenseitig zu entlarven. Zum Abschluss ging AGNIESZKA JEZIERSKA-WIŚNIEWSKA

im Gespräch mit ARTUR PELKA den Spezifika der Jelinek-Rezeption in Polen nach und stellte einen Vergleich kritischer Literatur und Literat:innen in Polen und in Österreich an. Im nächsten online abgehaltenen Gespräch *Staatskunst oder Nestbeschmutzung? Politische Kunst im internationalen Vergleich* mit ZUZANA AUGUSTOVÁ (Pilsen), KAROLINE EXNER (Wien), ANTON PELINKA (Innsbruck) und WERONIKA SZCZAWIŃSKA (Warschau), das von MONIKA SZCZEPANIAK (Bydgoszcz) moderiert wurde, ging es um das politisch-ästhetische Engagement Jelineks und um ihre Texte in einer politischen Atmosphäre, die von Kunstfeindlichkeit und der Diffamierung politischer Künstler:innen geprägt war und teilweise heute noch ist. Ziel des Gesprächs war es, im Kontext des internationalen Vormarsches rechtsradikaler Parteien und der Verbreitung ihrer Diskurse über politische Kunst zu diskutieren, aber auch und damit verbunden über die Frage von Skandalen und Skandalisierung in der Kunst und in der Politik nachzudenken. Gleich zu Beginn der Runde unterstrich ANTON PELINKA, dass Politik und Kunst zwei gesellschaftliche Bereiche seien, die voneinander nicht zu trennen wären, vielmehr würden sich beide überlappen und besäßen mannigfaltige Schnittstellen sowie Schnittmengen. ZUZANA AUGUSTOVÁ brachte einen vergleichenden Blick in die Diskussion ein, indem sie die Strategien österreichischer und tschechischer politischer Kunst, gegen die Mächtigen aufzubegehren, kontrastierte. Eine dieser Strategien sprach KAROLINE EXNER an. Sie führte aus, dass Jelinek in der Sprache das Groteske und Komische einer Realität offenlege, die eine übersteigerte Parodie ihrer selbst zu sein scheine, wo Täter:innen mit einer ins Komödiantische kippenden übertriebenen Vehemenz sich selbst zu Opfern machten. WERONIKA SZCZAWIŃSKA nahm die gegenwärtige Situation in Polen in den

Fokus und äußerte sich zur Problematik und den Chancen der zeitgenössischen polnischen Theateröffentlichkeit. Sie betonte die Notwendigkeit des Wiederaufbaus von Netzwerken und Diskursen, welche die dringenden Themen der Zeit angehen und jene Foren schaffen könnten, in welchen Diskussionen ohne Tabus möglich wären.

Die letzte Videokonferenz des Tages mit dem Titel *Eine Frau darf kein Werk haben* widmete sich bezugnehmend auf dieses Zitat Jelineks von 1997 der Frage nach dem Ort oder dem Nicht-Ort von Frauen in der Kunst und dem Problem der (Un-)Sichtbarkeit von Künstlerinnen vor dem Hintergrund ihrer Positionen, Rollen und Aufgaben im transnationalen Vergleich. Es diskutierten CLAUDIA BREGER (New York) und ASAKO FUKUOKA (Tokyo), moderiert wurde die Diskussion von STEFAN KRAMMER (Wien). CLAUDIA BREGER bemerkte in Hinsicht auf die titelgebende Frage, dass diese zum einen überhaupt nicht aktuell sei, wenn es etwa darum gehe, dass Frauen weit einfacher publizieren könnten als noch vor 25 Jahren. Zum anderen gäbe es jedoch immer noch männlich dominierte Felder im Literaturbetrieb, die weit starrer und veränderungsresistenter seien. Ähnliches beobachtet ASAKO FUKUOKA in Japan, wo Frauen heute in der Literatur und in sozialen Medien eindeutig präsenter seien als vor einigen Jahren. Dennoch erlaubten verschiedene soziale Phänomene es Frauen in Japan nicht, „ein Werk zu haben“, wofür sie neben anderem einen rechtspopulistischen Backlash und eine gesamtgesellschaftliche neoliberale Tendenz verantwortlich zeichnete. Den abschließenden Beitrag des Tages bildete die 15-minütige Online-Performance *Die Schutzbefohlenen – Atlantis*, die die beiden Studierenden der Theaterakademie Warschau AGATA KOSZULIŃSKA und MAŁEUSZ KORSAK vorführten.

#### Tag 4: Aufführung, Skandal und Rezeption Jelineks in Polen

Das leitende Thema des letzten Tages war die Rezeption von Elfriede Jelineks Texten und Stücken in Polen. Am Beginn des Programms stand eine Begrüßung durch MACIEJ A. SOBORCZYK, Leiter der Österreich-Bibliothek Warschau. MONIKA SZCZEPANIAK, die die Tagesmoderation übernahm, betonte zum Einstieg, dass die Auseinandersetzung mit Elfriede Jelinek in Polen so intensiv wie in kaum einem anderen (nicht-deutschsprachigen) europäischen Land sei.

Bevor das Tagesthema in Angriff genommen wurde, präsentierten TATJANA GRIESSLER und SABRINA WEINZETTL, beide wissenschaftliche Mitarbeiterinnen beim IFV Jelinek, das Digital Humanities Projekt *Jelinek Online*. In dessen Rahmen wird Jelineks Gesamtwerk und dessen Rezeption bibliographisch erschlossen, kommentiert und in Form eines Online-Portals bereitgestellt. Jelineks heterogenes Werk stellt an die literaturwissenschaftliche Dokumentation besondere Herausforderungen, die durch die im Projekt genutzten Methoden der Digital Humanities adäquat bewältigt werden könnten. In ihrem Online-Vortrag *Zwischen Kunst und Politik. Der Theaterskandal um die polnische Inszenierung von Jelineks Prinzessinnendramen im Teatr Polski* beschäftigte sich dann ANNA MAJKIEWICZ (Częstochowa) mit der bemerkenswerten Aufführung von Jelineks *Prinzessinnendramen (Der Tod und das Mädchen I-V; 2003)* in der Breslauer Inszenierung von Ewelina Marciniak von 2015. Sie sprach sowohl über Idee, Konzept, Bühnenbild und die durchgängige Hervorhebung des Körpers in der Inszenierung als auch über den Skandal, den diese auslöste, der politische Auswirkungen nach sich zog und in rechten und rechtsextremen Protesten gegen die Aufführung des Stücks gipfelte. ANNA MAJKIEWICZ bekräftigte außerdem, dass Elfriede Jelinek vor allem durch *Die Kla-*

*vierspielerin* (1983) und der immer noch virulenten Auseinandersetzung mit diesem Roman als Lese- wie auch als Theatertext einen festen Platz in der polnischen Literatur- und Kulturlandschaft einnehme.

Zum Abschluss des Symposiums beleuchteten BOŻENA CHOLUJ (Frankfurt a.d. Oder), ANNA MAJKIEWICZ und MONIKA MUSKAŁA in einer von SABRINA WEINZETTL moderierten Online-Gesprächsrunde mit dem Titel „*Solche Stücke [...] wollen wir nicht auf unseren Bühnen sehen!*“ die Rezeption Jelineks in Polen im Allgemeinen. Obwohl sich der polemische Ausspruch, ein Jelinek-Zitat von 1997, auf Österreich bezog, könne dieser, so SABRINA WEINZETTL einleitend, auch für Polen gelten. Das Gespräch drehte sich um Skandale und Reaktionen im Zusammenhang mit Aufführungen Jelineks in Polen und um die Frage, warum gerade ihre Texte so provozieren. Weiters wurde über öffentliche und mediale Sanktionierungsmaßnahmen, Reaktionen auf unbequeme Aufführungen und nicht zuletzt über die Aktualität von Jelineks Texten diskutiert. BOŻENA CHOLUJ hob hervor, dass die Radikalität Jelineks ein Grund sei, warum sie so stark rezipiert werde. Ihre politische Wirkung sei eine heftige, da sie inhaltlich wie formal radikal schreibe, wodurch sie eine:n nicht in Ruhe lasse und sogar jene damit reize, die mit dieser Theaterästhetik nichts anfangen könnten. Als weitere Ursache für die ausgeprägte Rezeption der Autorin machte ANNA MAJKIEWICZ die Tatsache aus, dass Jelinek seit der Verleihung des Nobelpreises für Literatur bis heute in Polen (und überhaupt im nicht-deutschsprachigen Kontext) vorrangig als Feministin rezipiert werde, da diese Perspektive universell und nicht kulturspezifisch sei. MONIKA MUSKAŁA griff diese häufig monolithische Deutung des Werkes Jelineks auf und berichtete über die spezielle Herausforderung der Übersetzungsarbeit

bei Jelinek, die sich aus den vielen Anspielungen in ihren Texten und den eingebundenen Verflechtungen der Vergangenheit mit der Gegenwart ergebe. Sogleich unterstrich sie die Relevanz der Übersetzung von Jelineks Werk. Denn die Auflehnung und der Widerstand gegen das Vergessen sei in ihren Texten zentral. Und eben dieser Widerstand sei für das zeitgenössische Polen und seine Politik von großer Bedeutung.

Das hybrid durchgeführte Symposium zeigte, dass fruchtbare Diskussionen und gemeinsames Nachdenken und Debattieren – wenn notwendig – auch ohne physisches Zusammensein möglich sind. Gleichzeitig wurde in Anlehnung an Jelineks künstlerische Praxis und an das von ihr (auch) als Protestform gewählte Abwesend-Sein offensichtlich, dass die physische Präsenz und der präsente Körper eine wichtige Rolle in der Form des politischen Ausdrucks spielen – und sei es in der selbstgewählten Negation dieser Präsenz. Aber auch viele andere Themenkomplexe rund um die Möglichkeit des politischen Protests, des Widerstands und des Engagements wurden aufgerollt und betrachtet. Die Aktualität dieser Themen und der Texte Jelineks in Anbetracht sich politisch nach rechts verschiebender und in

Form wie in Inhalt extremer werdender diskursiver Auseinandersetzungen in nahezu allen gesellschaftlichen Bereichen wurde offensichtlich. Augenscheinlich wurde auch die Relevanz des Jelinek'schen Werkes für die gegenwärtige polnische Politik und Gesellschaft sowie für das polnische Theater. Nicht zuletzt verdeutlichte das Symposium eindrucksvoll, wie wichtig und ergiebig die Verbindung österreichischer, polnischer und weiterer internationaler Wissenschaftsstandorte ist.

### Literatur

JELINEK, ELFRIEDE (1983): *Die Klavierspielerin*. Hamburg.

JELINEK, ELFRIEDE (2003): *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessindramen*. Berlin.

JELINEK, ELFRIEDE (2008): *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: JELINEK, ELFRIEDE: *Drei Theaterstücke. Die Kontrakte des Kaufmanns; Rechnitz (Der Würgeengel); Über Tiere*. Hamburg, 53-205.

JELINEK, ELFRIEDE (2014): *Die Schutzbefohlenen*. In: *Theater heute* 07/2014:3-19.

JELINEK, ELFRIEDE (2017): *Am Königsweg*. In: *Theater heute* 12/2017 (Beilage).

Christian Poik, Łódź



# REZENSIONEN



<https://doi.org/10.18778/2196-8403.2021.13>

## **FRANZ, HEIDRUN (2014): *Das Hauptwerk des Astrologen Marcus Schinnagel von 1489. Alltagsmanagement und Zukunftsdeutung an der Schwelle zur Neuzeit.* Hamburg: Verlag Dr. Kovač. XXV+441 S.**

Die vorliegende Untersuchung eines aus insgesamt fünf Tafeln bestehenden Polyptychons, das der Astrologe Marcus Schinnagel im Jahr 1489 in Form eines Altartafelbildes gestaltet hat, stellt nach Auskunft des Vorworts „eine überarbeitete Fassung“ der Dissertationsschrift dar, mit der die Verfasserin im Jahr 2013 an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg promovierte (vgl. S. XXIII). Dass die Arbeit bei der Einreichung als akademische Qualifikationsschrift noch den – im Vergleich mit der Druckversion wesentlich präziseren und aussagekräftigeren – Titel „Das Polyptychon des Marcus Schinnagel. Ein astronomisch-astrologisches Kompendium aus der Zeit des Renaissance-Humanismus“ trug (ebd.), spricht dabei angesichts des etwas krampfhaft um Modernität bemühten Anglizismus und der abgenutzten Schwellenmetaphorik im neuen Untertitel eher für die Betreuer\*innen der Arbeit als für diejenigen der Publikation. Den ersteren sowie einer schier unüberschaubaren Anzahl an weiteren hilfreichen Geistern aus Universitäten, Bibliotheken und vielen anderen Bereichen dankt die Verfasserin auf etwa vier Seiten in dichtgedrängter Reihenfolge; inhaltlich dagegen kündigt das besagte Vorwort lediglich an, dass die im Zentrum stehende „kunsthistorische Analyse“ durch

„philosophische und vor allem wissenschaftshistorische Fragestellungen“ ergänzt worden sei (ebd.).

Die ganze Arbeit ist in drei Teile gegliedert, von denen der erste (bei weitem umfangreichste) die eigentliche Analyse beinhaltet, der zweite eine Edition der auf den Tafeln des Polyptychons aufgezeichneten astronomisch-astrologischen Texte und Tabellen bietet und der dritte Vergleichsmaterial aus weiteren Werken Schinnagels sowie zeitgenössischem Schrifttum versammelt. In der Einleitung zum ersten Teil präzisiert FRANZ die Zielsetzung ihrer Arbeit, indem sie sich vornimmt, „das Kunstobjekt nach seiner Form und seinem Inhalt zu analysieren, ikonographisch zu erkunden und kunsthistorisch einzuordnen“ (S. 6); dazu sollen „vergleichbare Objekte und Inhalte hinzugezogen werden“ (ebd.). Außerdem ist es der Verfasserin ein Anliegen, „den geistesgeschichtlichen Hintergrund der Entstehungszeit der Tafeln zu beleuchten, um die Stellung der Astrologie im Licht des naturphilosophisch-wissenschaftlichen Umbruchs des ausgehenden 15. Jahrhunderts beurteilen zu können“ (ebd.), wofür „auch auf die geschichtliche Entwicklung der Astrologie in Europa bis ins späte Mittelalter eingegangen werden“ soll (ebd.). Bereits in der Einleitung finden sich farbige,

qualitativ hochwertige Abbildungen, die zwar nicht im unmittelbaren Umfeld ihrer Behandlung im Text erscheinen und dem Leser daher nicht selten eine kleine, durch die zuverlässige Nummerierung allerdings überschaubare Suche abnötigen, die Ausführungen aber stets in aufschlussreicher Art und Weise veranschaulichen.

Dem einleitend formulierten Anspruch auf eine umfassende Kontextualisierung des Untersuchungsgegenstandes trägt das erste Unterkapitel der Arbeit Rechnung, indem FRANZ hier „Literatur und Quellen“ (S. 9) vorstellt, auf die sich ihre Arbeit stützt. Dass dabei allgemeine Nachschlagewerke wie das *Lexikon des Mittelalters* oder das *Verfasserlexikon* genannt werden, ist für Themen aus der Frühen Neuzeit zwar noch nicht an sich verwerflich, Volpis *Großes Werklexikon der Philosophie* allerdings sollte beim Verfassen einer wissenschaftlichen Arbeit dann doch in erster Linie als Hilfsmittel zum Auffinden weiterführender Literatur und nicht selbst als Referenz verwendet werden. Dennoch wird durchaus auch Spezialliteratur angeführt, etwa zum württembergischen Hof, zur Universität Krakau, zu Astronomie und Astrologie des 15. Jahrhunderts sowie zu Schinnagels Biographie. Der sehr kurze Abschnitt zu den „Quellen“ verweist dann allerdings lediglich auf Schinnagels weitere Werke sowie auf Handschriften und „Inkunabeln ähnlichen Inhalts“, die „als Vergleichsmaterial herangezogen“ worden seien (S. 13), was angesichts der Tatsache, dass Schinnagel die meisten auf dem Polyptychon präsentierten Texte aus älteren Kalendern und Almanachen wie denjenigen des Jakob Pflaum oder des Johannes Regiomontanus beinahe wörtlich übernommen hat, dann doch ein wenig irreführend erscheint.

Ob eine gedanklich eigenständige Auseinandersetzung mit der Philosophie der Renaissance bzw. der Rolle der Astrologie in-

nerhalb derselben für eine kunsthistorische Analyse wirklich als zwingende Voraussetzung angesehen werden darf, ist gewiss umstritten; in jedem Falle hätte eine solche den Rahmen der vorliegenden Arbeit wohl gesprengt. Dennoch erwecken nicht nur die langen Blockzitate aus der Sekundärliteratur (vgl. etwa S. 16, 24f., 26, 32, 36) zuweilen den Eindruck, als bleibe die Verfasserin in einem Grad von dem exzerpierten Handbuchwissen abhängig, der zumindest den Vorstellungen des Rezensenten von einer wissenschaftlichem Arbeitsweise nur bedingt entspricht. Dagegen muss man FRANZ zugutehalten, dass sie das erwähnte Handbuchwissen in dem entsprechenden ersten Hauptkapitel ihrer Arbeit nicht einfach unsystematisch kompiliert, sondern in überzeugender Manier vom Allgemeinen zum Besonderen voranschreitet, wenn sie zunächst die Geschichte der Astrologie in Antike und Mittelalter nachzeichnet, dann auf die Renaissance eingeht und sich mit den Ausführungen zu Johannes Reuchlin dem vermuteten Entstehungszusammenhang von Schinnagels Polyptychon nähert, um schließlich vergleichbare, aber etwas beliebig ausgewählte zeitgenössische Kunstgegenstände mit astronomisch-astrologischen Inhalten zu benennen, wobei in erster Linie illustrierte Handschriften und Drucke im Vordergrund stehen.

Konkreter und präziser werden die für die Untersuchung relevanten Aspekte im folgenden Kapitel benannt, das FRANZ der Universität Krakau und damit der *Alma mater* des Marcus Schinnagel widmet. Hier wird stringenter von der Gründung der Universität über die Betrachtung der Artes-Fakultät, die Blüte der Hochschule, das in ihrem Umfeld entstehende Schrifttum, die Verknüpfung auf Astrologie und Medizin konzentrierten Naturphilosophie mit magischen und alchemistischen Praktiken bis hin zu allgemeinen Überlegun-

gen zum Krakauer Humanismus im Kontext eines politischen und ökonomischen Zentrums voranschritten. In diese – meist sehr knappen und dadurch notwendigerweise bisweilen recht oberflächlichen – Darstellungen wird ein vergleichsweise langer Exkurs zur „Ptolemäischen Planetentheorie“ (S. 45-52) eingeschaltet, der beinahe die Hälfte des Kapitels (S. 39-56) einnimmt und den Leser\*innen einen guten ersten Einblick in die Terminologie der Astronomie des 15. Jahrhunderts vermittelt, ohne allerdings das System selbst nachvollziehbar und anschaulich erläutern zu können.

Wesentlich bestimmter und eigenständiger präsentieren sich die Ausführungen zur Biographie des Marcus Schinnagel: Der Herkunft Schinnagels aus Cassovia/Kaschau/Kosice, verbürgt durch den Eintrag in der Krakauer Matrikel, fügt FRANZ die spektakuläre Identifikation des Vaters Nicolaus Schinnagel (dessen Vornamen ebenfalls die Immatrikulation des Sohnes in Krakau überliefert) mit einem Wiener Studenten hinzu, der sich 1430 als „Nicolaus Schynagel de Waidlinga“ eingeschrieben hat (vgl. S. 61-63). Über den Hinweis, dass Schynagel in Wien der *Natio Renensium* zugeordnet wurde, und den folgenden Matrikeleintrag eines „Johannes Sleyher de Waiblinga“ führt FRANZ den durchaus schlüssigen Nachweis, dass es sich – eher wegen als trotz der nachgewiesenen Existenz eines Thaddeus Schinnagel in Cassovia – bei diesem Nicolaus Schynagel um den Vater des Astrologen handeln könnte, der später wieder im südwestdeutschen Raum (Konstanz, Landsberg am Lech, Sulzberg im Allgäu) tätig war.

Aus diesem Befund werden weitreichende Folgerungen gezogen, die den Astrologen in der Waiblinger Familie verorten, der auch die Ehefrau Sebastian Brants entstammt (vgl. S. 65); insbesondere die soziale Herkunft Schinnagels und seine geographi-

sche Verortung in Württemberg einerseits sowie dem ungarisch-polnischen Raum andererseits wird ausführlich – und zuweilen etwas spekulativ – erörtert. Dagegen vernachlässigt FRANZ die Einträge zu Schinnagel in den Krakauer Universitätsakten sträflich: Die aus einer Budapester Dissertation (und damit leider erneut nicht den Quellen) entnommenen lateinischen Originaleinträgen, die in einer langen Fußnote aufgelistet werden (vgl. S. 68 Anm. 33), werden im Haupttext zwar in deutsche Paraphrasen aufgelöst (vgl. S. 68-70), aber der ebenso malerischen wie vielversprechenden Überschrift „Szenen aus dem Studentenleben des Marcus Schinnagel an der Universität Krakau“ zum Trotz eben nicht in eine farbige und lebendige Schilderung mit zahllosen Möglichkeiten der Bezugnahme auf das spätere Wirken des Astrologen umgesetzt. Die wichtigsten Informationen finden sich noch in den Fußnoten der S. 69, wo allerdings vieles (wie die Diskussion eines von Schinnagel entliehenen Buches mit dem aufschlussreichen Titel *De uita Antichristi et XV signis*) schon aufgrund der gewählten Präsentationsform notwendigerweise Stückwerk bleibt.

Das folgende Kapitel setzt die Biographie Schinnagels durch die Vorstellung der von ihm vor 1489 publizierten Praktiken und Almanache fort. Dabei geht FRANZ zwar ausführlich auf die Publikationskontexte, insbesondere also die Drucker und Druckorte der jeweiligen Texte ein, deren konkrete Analyse dagegen wird erneut der vorgängigen Forschung überlassen, die FRANZ dann ausufernd zitiert (vgl. S. 77-79). Die „Überlegungen zum Auftraggeber“ des Polyptychons bieten dann die – nach der Identifikation des Vaters Nicolaus Schynagel – zweite eigenständige These der Arbeit, die erneut von einer frappierenden Übereinstimmung ausgeht: Die im Jahr 1611 restaurierte Außenseite der Außen-

flügel präsentiert einen Johann Werner von Reischach und seine Ehefrau Margarita Speth als Besitzer der astronomischen Tafeln. Aus der durchaus in jedem Sinne merkwürdigen Tatsache, dass zur Entstehungszeit des Polyptychons ein Hans von Reischach lebte, der ebenfalls mit einer Margarethe Speth verheiratet war, schließt FRANZ nun auf diesen Gefolgsmann des Grafen Eberhard im Barte als „potentielle[n] Erstbesitzer der astronomisch-astrologischen Tafeln“ (S. 91), was einerseits durch die humanistische Kultur am württembergischen Hof, dem Hans von Reischach angehörte (vgl. S. 86-88), und andererseits durch die geographische Nähe der Reichsachschischen Besitzungen in Nussdorf, Eberdingen und Riet zu Waiblingen, dem mithilfe der ersten These erschlossenen Herkunftsort der Familie des Astrologen, untermauert wird (vgl. S. 92).

Was auf den ersten Blick kaum weniger schlüssig und nachvollziehbar erscheint als die Identifikation des Wiener Studenten Nicolaus Schynagel mit dem Vater des Krakauer Studenten Marcus Nicolai (Schinnagel), kann – zumindest nach Ansicht des Rezensenten – wohl doch mehr oder minder eindeutig widerlegt werden. Denn die Rekonstruktion der Besitzverhältnisse durch FRANZ geht von folgender Hypothese aus: „Johann Werner von Reischach auf Hohenkrähen im Hegau könnte demnach die Existenz der – Anfang des 17. Jahrhunderts bereits bejahrten – Tafeln mit den gleichlautenden Eigentümernamen aus dem nördlichen Zweig der Familie in irgendeiner Weise zu Ohren gekommen sein, sodass er das Kunstwerk an sich brachte und es aktuell mit seinem und dem Namen seiner Frau sowie beider Wappen versehen ließ“ (S. 90).

Bei diesem Vorgehen wäre jedoch zwingend zu erwarten, dass die neuen Eigentümernamen, die ja mit ausführlichen latei-

nischen Widmungsgedichten versehen sind, diese (für das neue Eigentümerpaar doch gerade angesichts des Sujets geradezu unglaublich glückverheißende) Koinzidenz in irgendeiner Weise zur Sprache gekommen wäre – doch die Texte bieten keinerlei Anhaltspunkte für einen auch noch so gut versteckten Hinweis auf das gleichnamige Paar aus dem 15. Jahrhundert, zumindest sofern man nicht den *aitus honor* oder gar die *gloria gentis* in dieser Weise überinterpretieren will (was FRANZ lobenswerterweise nicht tut).

Aufschlussreich, wenn auch weitgehend nach vorgängigen Forschungsergebnissen referiert, präsentiert das letzte Kapitel des biographischen Vorspanns die „Späteren Zeugnisse Schinnagels“ (S. 95-113), die FRANZ wie bereits die vor 1489 erschienenen Publikationen in erster Linie unter dem Aspekt einer gezielten Karriereplanung analysiert, bevor sie mit Kapitel 8 in die eigentliche kunsthistorische Analyse ihres Untersuchungsgegenstandes einsteigt. Hier zeigt FRANZ ihre Stärken auf dem Fachgebiet, dem die Dissertation ja auch zugeordnet ist. Immer wieder werden überzeugende zeitgenössische Vergleichswerke herangezogen, vor deren Hintergrund die Bildelemente der einzelnen Tafeln stets kenntnisreich in den entsprechenden Kontext eingeordnet und minutiös interpretiert werden; exemplarisch sei die ikonographische Analyse der im unteren Bereich der Mitteltafel abgebildeten Affen genannt, in deren Rahmen die Verfasserin äußerst aufschlussreiche Beobachtungen erarbeiten kann (vgl. S. 160-162).

Gegen die Qualität der kunsthistorischen Analyse fällt diejenige der in Teil II der Arbeit präsentierten Edition allerdings enorm ab, obgleich FRANZ zwei wesentliche Quellen Schinnagels, nämlich einen Kalender Jakob Pflaums und einen Almanach des Johannes Regiomontanus, überzeugend nachweisen

kann und ihrer Edition durch die Notation der wenigen Abweichungen in eckigen Klammern nicht ungeschickt unterlegt. Doch nicht nur die schon an sich problematische Ursache, dass das auf den Tafeln Verzeichnete lediglich in Auszügen wiedergegeben wird, stimmt hier bedenklich; die folgende Begründung für eine dieser Auslassungen grenzt beinahe schon an Arbeitsverweigerung: „Die Stichworteinträge in der Tabelle sind aufgrund von Abkürzungen schwer identifizierbar. Es wurde deshalb auf eine editorische Wiedergabe verzichtet“ (S. 358). Verzichtet hat FRANZ auch auf eine Übersetzung der frühneuhochdeutschen Texte; stattdessen beschränkt sie sich auf einzelne Anmerkungen, von denen einige – wie die Wiedergabe von „zuigknuß“ (Zeugnis) mit „zukunft – Hinzukommen; hier wohl i. S. v. ‚hinzu kommen‘“ (S. 340); das Wort erscheint auf derselben Seite noch zwei weitere Male stets in derselben idiomatischen Verbindung – dann doch berechtigte Zweifel daran aufkommen lassen, ob die Verfasserin den Herausforderungen einer durchgängigen Übertragung der Texte in die heutige Sprache überhaupt gewachsen gewesen wäre. Dass in Teil III, einem Anhang, der neben einer Bibliographie Schinnagels auch einige Passagen aus seinen Texten verzeichnet, die ebenso wie der völlig unmotiviert dazu gestellte Auszug aus Pico della Mirandolas *Oratio de hominis dignitate* kaum einen Bezug zum eigentlichen Thema der Arbeit aufweisen, zwei kurze frühneuhochdeutsche Passagen nicht nur übersetzt werden, sondern diese Übersetzung auch jeweils ausdrücklich durch den Vermerk „Übersetzung d. Verf.“ gekennzeichnet wird (vgl. S. 419f.), kann diese Frage leider auch nicht beantworten, denn gerade diese beiden Textstücke weisen für die heutigen Leser\*innen keinerlei Verständnisschwierigkeiten auf – anders als die in Teil II präsentierte Edition (zumindest in den Abschnitten, die Schinnagel nicht direkt

von Pflaum oder Regiomontan übernommen hat). Hier wäre eine konsequente Durchführung der philologischen Arbeit, deren Bezeichnung als Edition angesichts der Ergebnisse doch etwas anmaßend erscheint, wünschenswert gewesen – eine vollständige Transkription, Übersetzung und Kommentierung der auf dem Polyptychon versammelten Texte bleibt also auch nach dem Erscheinen der vorliegenden Arbeit ein Desiderat.

Abschließend ist also festzuhalten, dass die Arbeit nicht nur Stärken und Schwächen aufweist, sondern dabei leider auch zu den Extremen tendiert: Fundierten kunsthistorischen Beobachtungen und zwei beachtenswerten biographisch-historischen Thesen stehen eine teils erschreckende Unselbständigkeit bei der kritischen Auswertung komplexerer Quellen sowie eklatante philologische Mängel gegenüber. Auch die sprachliche Gestaltung der Arbeit variiert in ihrer Qualität stark: Flüssig und elegant formulierten Abschnitten – hier sei insbesondere das Resümee hervorgehoben, das derart positiv hervorsteht, dass man sich unwillkürlich fragt, ob die Verfasserin es nicht aus dem englischen Summary (bei dem FRANZ nach Ausweis des Vorworts ausführliche Hilfestellungen zuteilwurden, (vgl. S. XXV) rückübersetzt hat (vgl. S. 287-291 bzw. S. 293-296), stehen immer wieder sprachlich äußerst unbeholfene Formulierungen gegenüber, die nicht nur auf die Vorliebe der Verfasserin für das Adjektivsuffix „-bar“ zurückzuführen sind.

Besonders betrüblich ist schließlich, dass sich die Arbeit mit dem astrologischen Inhalt des Polyptychons, der im reißerischen Untertitel „Alltagsmanagement und Zukunftsdeutung“ ja eigentlich ins Zentrum der Untersuchung gerückt wird, letztlich kaum beschäftigt, da eine Interpretation der (zudem wie gesagt unvollständig) edierten Texte leider nicht erfolgt. Hier bleibt nicht nur für die Philologie, sondern auch für die

Literaturwissenschaft und für die Wissenschaftsgeschichte noch viel zu tun – wenn die vorliegende Arbeit am Ende allerdings dafür mit sorgt, dass die hier abschließend benannten Desiderate mittelfristig abgear-

beitet werden, hat sie einen ganz wesentlichen Aspekt wissenschaftlicher Betätigung letztlich trotz eigener Mängel doch noch erreicht.

Heiko Ullrich, Bruchsal

**CARSTENSEN, THORSTEN (2019) (ed.): *Die tägliche Schrift. Peter Handke als Leser*. Bielefeld: Transcript. 383 S.**

Der US-amerikanische Germanist THORSTEN CARSTENSEN ist der Handke-Forschung spätestens seit seiner 2013 erschienenen Dissertation *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition* bekannt. Nun liegt in der Lettre-Reihe des Transcript-Verlags ein Sammelband vor, dessen Anspruch ist, das Oeuvre des österreichischen Autors als komplexes Verhältnis von Lesen und Schreiben darzustellen. Es geht also darum, Handkes Texte in Beziehung zu seiner kontinuierlichen und disparaten Lektüre von Weltliteratur, von Räumen und Landschaften und nicht zuletzt von sich selbst zu setzen. Dieses Unterfangen ist originell, allein weil es Schwieriges verspricht – der Untertitel *Peter Handke als Leser* suggeriert, dass der Fokus zwar auf der Figur des öfter als narzisstisch gescholtenen Autors bleibt (vgl. S. 233), doch es öffnet sich zugleich eine Perspektive auf verschiedenartig aufgefasste Lese-Stoffe und Lese-Richtungen.

Die Publikation ist in vier Teile gegliedert – „Lesestrategien“, „Anrufung der Autoritäten“, „Variierende Wiederholungen“, „Das Buch der Welt“ – was die Schwerpunktsetzung des Herausgebers hervorhebt und die Orientierung innerhalb der neunzehn unterschiedlich langen Beiträge erleichtert. Bevor man in die Lektüre einzelner Analysen einsteigt, wird man von THORSTEN CARSTENSEN in die Materie eingeführt – die umfangreiche Einleitung verrät die Vertrautheit des Herausgebers

mit Handkes Werk (und seinen Peripherien, u.a. dem Vorlass Handkes im Marbacher Literaturarchiv), indem ein Überblick über Handkes Lektürepräferenzen, seine Haltung gegenüber der Tradition sowie ein erster Einblick in Handkes Lesen als „Existenzform“ (POLT-HEINZL 2017) geboten wird. Eine kursorische Beschreibung einzelner Beiträge ergänzt die Einleitung und erklärt das Anliegen und die Komposition des Buches.

Im ersten Teil „Lesestrategien“ eröffnen die Zugänge zu Handkes Texten – darunter Journale, *Langsame Heimkehr* (1979), *Die drei Versuche* (1998), das kurze Kinofeuilleton *Sacramento* (1964) – eine breite Skala von Perspektiven und lassen so die Mehrdimensionalität des Oeuvres zum Ausdruck kommen. Nach dem essayistischen Beitrag von PETER STRASSER, der sich mit subjektiven Reflexionen an Handke als Leser herantastet, entwickelt HEIKE POLSTER ein Panorama der Langsamkeit, das als Zugang zu poetischen Zeiträumen des österreichischen Autors angeboten wird. Die entschleunigte Erschließung der Wirklichkeit erscheint hier als eine Leitlinie und als eine für Handke typische Lesebewegung. Eine existenzielle Lesestrategie prägt den Text von JUTTA HEINZ, die anhand von *Die drei Versuche* einige in der Tiefenstruktur der Texte zu erkennende Dasein-Lektüren nachzeichnet. Eine Schlüsselfunktion spielt dabei die Intertextualität, in der ein vielfältiges

Netz von Lese-Möglichkeiten des Erlebens von Wirklichkeit sichtbar wird. Transmedial versteht ANNA ESTERMANN Handkes ‚Mitlesen‘ – ihre Analyse orientiert sich an seiner Western-Faszination und demonstriert überzeugend, wie der junge Handke die Regelpoetik der Genre-Filme studiert und für seine literarischen wie filmischen Experimente nutzt.

Im zweiten Teil werden Autoritäten ‚angerufen‘ – drei Beiträge widmen sich explizit den Bezügen zur Prosa von Franz Grillparzer, Adalbert Stifter und Heimito von Doderer. Grillparzer und Handke verbindet BIRTHE HOFFMANN zufolge die Idee des Zusammenhangs, die sie auf formaler wie auch inhaltlicher Ebene u.a. in *Langsame Heimkehr* (1979) und *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980) untersucht. Im Letzteren lassen sich auch viele Stifter-Referenzen ausmachen, wie MARIA LUISA ROLI u.a. in ihren Hinweisen auf die Farbenmotivik sowie auf die wiederkehrende Unheimlichkeit in Stifters Poetik deutlich macht. Doderer erscheint in dieser Ahnenreihe als einer, dessen Raumpoetik im Zusammenhang mit einer auratisch beeinflussten Begegnung mit Phänomenen der Wirklichkeit steht und damit Verwandtschaft mit Handkes ‚poetischer Stimmung‘ (S. 177) aufzeigt.

Eine Auseinandersetzung mit mehreren Autoritäten thematisiert KARL WAGNER in einer kursorischen Übersicht zu Handkes literarischen Sympathien und Aversionen, wobei Handkes Arbeit an einer alternativen, d.h. nicht allein auf den Roman fokussierten „tentativen Genealogien der Moderne“ (S. 159) gewürdigt wird. WAGNER verweist auf die Produktivität der Bezüge zu US-amerikanischen, französischen und russischen Autoren für Handkes Moderne-Kritik. Mit Handkes Nähe zum arabischen Autor Ibn ‘Arabî beschäftigt sich CHIHEB MEHTELLI, der in seinem Beitrag der mys-

tischen Dimension und der Bedeutung der Transzendenz u.a. im dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* (1981), in *Versuch über die Müdigkeit* (1989) und im *Don Juan* (2004) nachspürt. Verknüpfungen zwischen Handke und Ibn ‘Arabî erkennt MEHTELLI u.a. in der Verschränkung von Eros und Mystik, die sich im Zustand der Müdigkeit manifestiert – so bekommt Handkes leitmotivisch wiederkehrende Müdigkeit eine neue und zugleich eine interkulturelle Kontextualisierung.

Im Teil ‚Variierende Wiederholung‘ werden die Referenzen auf konkrete Texte präziser. Es handelt sich dabei um so verschiedene Ansätze wie Handkes theatralische Beckett-Lektüre (ELEONORA RINGLER-PASCU), Parallelen zwischen Handke, Heidegger und Dylan anhand eines poetologischen Essays von Edgar Allan Poe (ANJA POMPE), Handkes Selbstzitate (OLIVER KOHNS und ALEXANDER HONOLD), Handkes und Wenders Filme als intermediale Transpositionen (OLIVER C. SPECK), Handkes Spanien-Lektüren und Spaniens Handke-Lektüren (ANNA MONTANÉ FORASTÉ). In der Vielfalt der hier versammelten Ansätze und Perspektiven erscheinen die programmatischen Stichworte ‚Variation‘ und ‚Wiederholung‘ etwas pauschal und damit beliebig – während sich die Beiträge von POMPE und KOHNS explizit und auch theoretisch mit dem Phänomen der Wiederholung auseinandersetzen, gehen die anderen Autor\_innen weniger konzise vor. Überzeugend ist die Herangehensweise von RINGLER-PASCU: Ihr Close Reading der Theatertexte Handkes (*Bis daß der Tag euch scheidet*, 2008) und Becketts (*Krapp's Last Tape*, 1958) lässt eine Reihe von Echo-Effekten erkennen, die u.a. als „Neuschreibung“ (S. 202) und „Umkehrung“ (S. 204) bezeichnet werden. Ähnlich geht MONTANÉ FORASTÉS Beitrag über Handkes spanische Lektüren vor – die Leere, ein

u.a. in Handkes *Don Juan* präsenten Faszinosum, erscheint in unterschiedlicher Semantisierung als Spur der (biografischen) Begegnung mit der spanischen Landschaft und wird in Texten spanischer Autor\_innen und Handke-Leser wie Felix Romeo, Miguel Morey und Edgar Borges aufgegriffen und variiert.

Der letzte und ebenfalls recht disparate Teil „Das Buch der Welt“ eröffnet Möglichkeiten räumlich orientierter Lesarten – eine strukturelle Verwandtschaft von Handkes Poetik mit Märchen und deren zentralem Motiv des Ausbruchs in die Welt findet sich dort neben Landschaftslektüren Alaskas, der USA, Sloweniens und Serbiens, die, wie CHRISTOPH PARRY anschaulich darlegt, einzelne Etappen des Oeuvres prägen. JÖRG WORMERS punktuelle Analyse der von Handke immer wieder vorgenommenen Paris-Lektüren, die sich mit Ich-Lektüren verflechten, ergänzen das Tableau. THORSTEN CARSTENSENS Beitrag über Handkes Seelenverwandten, den französischen Schriftsteller Philippe Jaccottet, zeichnet die sich überlappenden (Lese) Landschaften beider Autoren nach; Handke wird damit auch als Übersetzer von Jaccottet (sowie von René Char und Francis Ponge) porträtiert.

Unter den Autor\_innen der einzelnen Beiträge findet man sowohl erfahrene Handke-Forscher\_innen und Übersetzer\_innen (u.a. ins Rumänische und Spanische) als auch Literaturwissenschaftler\_innen, die sich mit dem Autor nur am Rande beschäftigen. Die Besetzung ist international, neben deutschen und österreichischen Beiträger\_innen finden sich Handkerianer\_innen aus Dänemark, Finnland, Italien, Rumänien, der Schweiz, Spanien, Tunesien und den USA. International ist auch die angeführte Forschungsliteratur, die allerdings nur anhand der

Fußnoten rekonstruierbar ist, man vermisst systematisch aufgelistete Literaturnachweise.

Die im Untertitel avisierte Verschränkung der Perspektive eines schreibenden und lesenden Handke wird zwar nicht in jedem Beitrag argumentativ eingelöst, der Ansatz an sich ist aber deswegen aufschlussreich, weil an mehreren Stellen Reflexionen über Gewohnheiten und Prozesse des Lesens einen Schlüssel zum Verständnis von Handkes vielfältiger Poetik liefern. Das Spektrum der herangezogenen Primärtexte erstreckt sich von den experimentellen Anfängen in den 1960er bis hin zu letzten Prosa- und Theaterstücken, die Letzteren bleiben dennoch deutlich unterrepräsentiert. Somit ist die Tendenz erkennbar, die bereits durch die Forschung sanktionierten Wendemomente und Brüche in Handkes Schreiben über seine Begegnungen mit Schriften anderer sowie mit diversen Lese-Räumen zu beleuchten. Viele Beiträge rekurrieren auch auf bereits bestehende Studien, was mit Blick auf die langjährige Handke-Forschung nicht verwunderlich ist; der Eindruck einer rekapitulierenden Bestandsaufnahme macht sich an einigen Stellen bemerkbar. Insgesamt bietet der Band eine interessante Bandbreite von Einblicken in Handkes Schreibwerkstatt sowie eine solide Grundlage für eine weitere leserorientierte Handke-Forschung.

#### Literatur:

CARSTENSEN, THORSTEN (2013): *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition*. Göttingen.

POLT-HEINZL, EVELYN (2017): Der Leser als *der Lebendige*. In: PEKTOR, KATHARINA (ed.): *Peter Handke. Dauerausstellung Stift Griffen*. Salzburg / Wien, 84-85.

Kalina Kupczyńska, Łódź

**CARL, MARK-OLIVER / GRIMM, SIEGLINDE / KÓNYA-JOBS, NATHALIE (eds.) (2021): *Ost-Geschichten. Das östliche Mitteleuropa als Ort und Gegenstand interkultureller literarischer Lernprozesse* (= Themenorientierte Literaturdidaktik, Bd. 3). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 262 S.**

2015 schrieb Bridgid Haines über einen „Eastern European Turn in Contemporary German-Language Literature“ (HAINES 2015) und markierte damit einen neuen Trend in der interkulturellen Literaturforschung, der bisher eher auf islamische Länder und Kulturen fokussiert war. Die wachsende Aufmerksamkeit für deutschsprachige Literatur aus Nordost-, Ostmittel- und Südosteuropa, vorwiegend aus den multiethnischen Gebieten der ehemaligen Habsburgermonarchie, findet Begründung in den faktischen Zuwanderungsquoten: Staatsbürger aus Ost- und Mitteleuropa sind mit ca. 3,7 Millionen die größte Migrationsgruppe in Deutschland, deutlich vor Immigrant\_innen türkischer, syrischer, irakischer und afghanischer Herkunft. Dies spiegelt sich in der alltäglichen Praxis und immer größeren Anzahl von Schüler\_innen aus östlichen Teilen Europas in Lerngruppen an den deutschen Schulen wider. Im Hinblick darauf erscheint sinnvoll und wünschenswert, dass die Literatur aus dem bzw. über das östliche(n) Mitteleuropa nicht nur in literaturwissenschaftlichen Studien, sondern auch in fachdidaktischen Reflexionen einen wichtigen Platz einnimmt. Ein solches Ziel verfolgen die Herausgeber\_innen des Bandes *Ost-Geschichten. Das östliche Mitteleuropa als Ort und Gegenstand interkultureller literarischer Lernprozesse*, der als Resultat einer internationalen Tagung von 2018 am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität zu Köln erschien. Die Publikation umfasst dreizehn Artikel, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln die inter- und transkulturellen Lernpotenziale literarischer Werke mit

Rekurs auf ost- und mitteleuropäische Regionen thematisieren und konkrete Angebote ihrer Didaktisierung im Deutschunterricht liefern.

In der Einführung präsentieren die Herausgeber\_innen in Umrissen theoretische und methodologische Ansätze für ihr Anliegen, die z.T. in den folgenden Beiträgen Verwendung finden. Der erwähnte *Eastern Turn* in den Literaturwissenschaften wird als eine Chance für die Literaturdidaktik betrachtet, neue Perspektiven und Themenkomplexe in die Unterrichtspraxis einzubringen. Einleitend wird an historische Umwälzungen nach dem Ersten Weltkrieg erinnert, als infolge des Zusammenbruchs großer polyethnischer Großmächte neue Nationalstaaten entstanden, sowie an den Zerfall der Sowjetunion 1991, infolgedessen die baltischen Republiken wie Estland, Lettland und Litauen ihre Autonomie zurückerlangten. Die neuesten politischen Ereignisse wie der Beitritt neuer Länder zu der EU, aber auch die weltanschaulichen Reibungen innerhalb der EU, z. B. um die Aufnahme von Flüchtlingen, und wachsende nationalkonservative Sympathien in manchen europäischen Ländern lassen die Herausgeber\_innen besorgt nach der Zukunft des vereinigten Europa fragen und insbesondere danach, inwiefern das Bildungswesen und darunter der interkulturelle Literaturunterricht zur konstruktiven Bewältigung der Herausforderungen beitragen kann. Im Folgenden wird der Begriff ‚östliches Mitteleuropa‘ in Frage gestellt und als kulturell vermitteltes Konstrukt bloßgelegt, das mehr mit subjektiven, oft stereotypbeladenen Vorstellungen

als mit räumlichen Gegebenheiten zusammenhängt. An dieser Stelle muss an die These von der ‚Erfindung Osteuropas‘ des amerikanischen Historikers Larry Wolff angeknüpft werden, wonach Vorstellungen über diese Region von den führenden Ländern der Aufklärung wie England und Frankreich geprägt wurden und somit eine durch Macht und Dominanz entstellte, westliche Sicht auf das östliche Europa präsentieren (vgl. LARRY 1994). Die Autor\_innen des Bandes berufen sich darüber hinaus auf den Ansatz von Frithjof Benjamin Schenk und seine Verwendung der *Mental Maps*-Theorie zur Veranschaulichung von Ost-West-Beziehungen.

Verschiedene fachdidaktische Herangehensweisen an die vorgenommene Problematik gehen von dem Wechselverhältnis von ‚Eigenem‘ und ‚Fremden‘ aus, welches von den Schüler\_innen durch einen literarisch angestoßenen Perspektivwechsel im Unterricht aktiv geübt werden könnte. Eine zum Dualismus von ‚eigen‘ und ‚fremd‘ alternative Auffassung bietet Wolfgang Welsch mit seinem Konzept der Transkulturalität, nach dem die Vorstellungen von homogenen, klar separierten kulturellen Gruppen – in diesem Fall vom Osten und Westen – dekonstruiert werden müssen. Bei dieser Perspektive besteht jedoch die Gefahr, dass „kulturelle Eigenheiten kaum mehr als solche wahrgenommen werden und Erfahrungen des Fremden in ihrer Andersheit unberücksichtigt bleiben“ (S. 15). Ein anderes Konzept, das auch die binären Oppositionen zu entschärfen versucht, ist die postkoloniale Theorie des hybriden Subjekts, die besagt, dass Identitäten keine abgeschlossenen Ganzheiten bilden, sondern permanent konstruiert werden. Weiterhin wird Michel Foucaults kulturtheoretisches Ähnlichkeitsparadigma zitiert, also das Denken in Ähnlichkeiten, wodurch die Differenzen überbrückt werden und nicht als etwas

Stares erscheinen. Eine solche Perspektive nähert sich dem erwünschten ‚dritten‘ Ort (nach Homi Bhabha) an, der Dazwischen-Position, die unscharfe, diffuse Begrifflichkeiten, Überschneidungen und Abstufungen zulässt. Als letztes analytisches Modell wird das Kollektiv-Paradigma von Klaus Hansen dargestellt: „Hansen versteht die kulturelle Prägung von Individuen als Resultat ihrer Zugehörigkeit zu einer Vielzahl unterschiedlicher Kollektive (Polykollektivität)“ (S. 17), wobei Nationalkulturen als ‚Dachkollektive‘ eine besondere Rolle zukommt. Aus den Überlappungen verschiedener Kollektivzugehörigkeiten ergeben sich ein differenzierteres Gesamtbild und ein geteiltes Wissen.

Dieser einführende Überblick zu möglichen Ansätzen für eine interkulturelle Literaturdidaktik zeugt von einer festen theoretischen Fundierung des Bandes und erweist sich sehr hilfreich bei der Lektüre der darauffolgenden Beiträge, in denen die praktische Anwendung der Ansätze an konkreten Beispielen und somit ihre Verwertbarkeit zum Zweck der Vermittlung und Deutung literarischer Werke erprobt und veranschaulicht werden.

Im Eröffnungstext *Mentale Modelle des ‚Westens‘ und ‚Ostens‘ elaborieren und reflektieren mit Nellja Veremejs* „*Berlin liegt im Osten*“ (S. 25-43) hebt MARK-OLIVER CARL das kognitionspsychologische Konzept der *mental maps* vom Osten und Westen Europas sowie bestimmte Einsichten der Stereotypenforschung hervor. Sowohl ‚mentale Landkarten‘ als auch stereotype Bilder, die u.a. durch die Literatur vermittelt werden, erfüllen laut CARL wichtige kognitive Funktionen und sind anthropologisch gesehen kaum zu überwinden; im Unterricht können und sollen sie stattdessen miteinander konfrontiert und dadurch dekonstruiert werden, was weiteren erkenntnistheoretischen Nutzen

bringt. Als Beispiel dient das Schicksal der Hauptprotagonistin aus Veremejs Roman, die mit ihrer Familie aus dem fernen Osten nach Berlin kommt und in der deutschen Hauptstadt ihre klischeehaften Vorstellungen weitgehend verifizieren muss.

JAN-CHRISTOPH MARSCHELKE lehnt sich in *Ethnonationalität jenseits von Inter- und diesseits von Transkulturalität. Eine Skizze von Brubakers Gruppismuskritik mit kollektivwissenschaftlichen Anmerkungen* (S. 45-60) an die Gruppismus-Theorie des US-amerikanischen Soziologen Rogers Brubakers an und kombiniert sie mit Klaus Hansens Kollektivparadigma. Sehr reich an theoretischen Anknüpfungspunkten, aber auch an praktischen Anregungen und Angeboten ist auch der Beitrag *Narrative Konstruktionen des Raumes ‚östliches Mitteleuropa‘ als Herausforderung der interkulturellen Literaturdidaktik: theoretische und praktische Zugänge* (S. 61-82).

NATHALIE KÓNYA-JOBS bezieht sich auf raumtheoretische Konzepte aus dem Bereich des *Spatial* und *Topographical Turn* und verwendet sie zur Auslegung einer Reihe von deutschsprachigen Romanen, in denen der Topos des östlichen Mitteleuropas zum Ausdruck kommt. So wird Martin Kordícs Buch *Wie ich mir das Glück vorstelle* mithilfe von Jurij Lotmans Raumsemantik analysiert und der bereits im ersten Artikel erwähnte Roman von Nellja Veremej mit Bezug auf Bachtins Chronotopologie beleuchtet. Bei Wolfgang Herrndorfs *Tschick* beruft sich die Autorin auf Michel De Certeaus Konzeption des ‚Parcours‘ und bei *Kukolka* von Lana Lux auf Michel Foucaults Heterotopologie. Als letztes wird eine kontrastive Analyse von Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* angeboten, für die Konzepte des Erinnerungsortes von Pierre Nora und des Nicht-Ortes von Marc Augé angewendet werden.

In „*Andrikson*“ (lett. „*Andriksons*“) von *Rūdolfs Blaumanis: eine transkulturelle Dorfnovelle und ihre didaktische Relevanz. Der zweisprachige Nationalautor Blaumanis im transkulturellen Raum des Baltikums der Jahrhundertwende* (S. 83-101) interpretiert ROLF FÜLLMANN besagte Novelle als „literarische Inszenierung der verschiedenen Vorstellungen und Interessenlagen sozialer und ethnischer Gruppen in einer tief gespaltenen Gesellschaft“ (S. 19), wobei die darin dargestellte Konfliktsituation als modellhaft und paradigmatisch gelten kann. Blaumanis Schaffen dient außerdem als Beispiel dafür, dass die deutsche Sprache historisch von verschiedenen ethnischen Gruppen an unterschiedlichen Orten in ganz Europa verwendet wurde. Hieran und an die im Schulkanon wenig beachteten Autoren\_innen aus östlichen Regionen des ehemaligen Habsburgerreiches erinnert WINFRIED ADAM in seinem Artikel *Weit mehr als Kafka – literarische Texte aus und über Mitteleuropa im Deutschunterricht* (S. 103-115). Exemplarisch werden drei literarische Texte behandelt: Joseph Roths *Das falsche Gewicht*, Gregor von Rezzoris *Skutschno* und Peter Härtlings *Božena*.

EDWARD BIALEK und KRZYSZTOF HUSZCZA widmen ihren Beitrag *Historisches Lernen im deutschen Literaturunterricht in Polen. Fallbeispiel: Monika Taubitz und ihre literarischen Begegnungen mit Schlesien* (S. 117-135) dieser deutschsprachigen Autorin schlesischer Herkunft und untersuchen das geschichtsdidaktische Potenzial ihrer Werke sowie dessen Wertbarkeit an polnischen Schulen und Universitäten.

Zwei weitere Texte des Bandes fokussieren literaturdidaktische Vermittlung deutschsprachiger Literatur, die jeweils auf dem ‚fremden‘, nämlich russischen und ungarischen Boden entstanden ist. JULIA PODELO befasst sich in *„Russlanddeutsche“ Texte im*

*Literaturunterricht – Potenziale einer unbekanntenen Literatur* (S. 137-153) mit einigen Werken russlanddeutscher Autor\_innen – darunter Gottlieb Eirichs *Wie wir Krebse und Hechte fischten* und Georg Gaabs *Trusy*, die sie aus der Perspektive von Hansens Kollektivtheorie analysiert. Durch diesen Ansatz kommt die Polykollektivität sowohl der literarischen Held\_innen als auch der Verfasser\_innen deutlich zum Vorschein. ESZTER PROPSZT hingegen beschreibt in ihrem Artikel *Lernen mit der ungarndeutschen Literatur – Identitätsperspektiven* (S. 155-166) das Konzept eines von ihr selbst verfassten Studienbuches, das im Studiengang für Deutsch als Minderheitensprache an der Universität Szeged eingesetzt wird. Das Hauptziel dieser Publikation ist die Hervorhebung der tragenden Rolle von Literatur für die Bedeutung- und Identitätsbildung bei künftigen Deutschlehrer\_innen. Es werden auch exemplarische Text- und Aufgabenbeispiele aus besagtem Lehrbuch sowie persönliche Praxiserfahrungen der Autorin in der Hochschullehre angeführt. Stark praxisorientiert erweist sich auch der Text *Das literarische Unterrichtsgespräch nach dem Heidelberger Modell aus interkultureller Perspektive* (S. 167-185) von KRISTINA KRIEGER. Das literarische Gespräch wird hier als eine geeignete Lehrmethode für die unterrichtliche Behandlung interkultureller Literatur betrachtet, wodurch die Mehrdimensionalität und Multiperspektivität der Werke entsprechend berücksichtigt werden. Der freie Gedankenaustausch über den Text und eigenes Befremdung sowie mögliche Irritationen solle den Schüler\_innen und Studierenden zur Selbstreflexion und Identitätsbildung verhelfen und ihr Wahrnehmungsvermögen entwickeln und sensibilisieren, ohne dass die im Text erfahrene Fremdheit einfach assimiliert wird. Die anschließende Darstellung einer empirischen Studie veranschaulicht die Um-

setzung des Heidelberger Modells zum literarischen Unterrichtsgespräch.

Auch MARIS SAAGPAKK berichtet von konkreten persönlichen Lehrerfahrungen in Bezug auf deutschbaltische Kulturgeschichte und Sprachdenkmäler in der Stadtlandschaft von Tallinn in ihrem Beitrag *Deutsch(baltisch)e Texte als Gegenstand des interkulturellen Lernens im DaF-Unterricht in Estland* (S. 187-204). Die Autorin beschreibt eine Reihe von Projekten, in denen nach Spuren der lokalen deutschen Geschichte gesucht wird, die dann im Unterricht kulturell-didaktisch erörtert werden. Einige Befunde wurden im Text in Form von fotografischem Material eingefügt. Die theoretische Grundlage für das vorgenommene Verfahren liefert der sprachwissenschaftliche Ansatz der *linguistic landscapes*. Einen weiteren polnischen Akzent liefert der Artikel *Identität ist etwas Persönliches. Migration, Identität und Schreiben in „Wir Strebermigranten“ von Emilia Smechowski* (S. 205-222). Renata Behrendt untersucht darin den Migrations- und Identitätsdiskurs in dem autobiographisch geprägten Reportageroman von Smechowski vor dem Hintergrund der transkulturellen und hybriden Identitätskonzepte. Sie bietet auch konkrete Vorschläge der didaktischen Herangehensweise an diesen Text. Anhand dieses Beispiels weist der Beitrag auf die starke Präsenz deutschsprachiger Autor\_innen mit polnischem Migrationshintergrund in Deutschland hin, die erst langsam auch in der Forschung Beachtung findet.

Bei RENE KEGELMANN stehen dagegen zwei schon etablierte Schriftstellerinnen im Fokus – in seinem Beitrag *Ortlosigkeit und innere Räume. Interkulturelles literarisches Lernen mit der frühen Prosa von Herta Müller und Terézia Mora* (S. 223-243) werden Müllers *Niederungen* und Moras *Seltsame Materie* im Hinblick auf ihr literaturdidaktisches Potenzial erforscht. Die Besonderheit beider

Texte liegt in der spezifischen narrativen Strategie, bei der aus der Innenperspektive der kindlichen bzw. jugendlichen Protagonist\_innen erzählt wird, was mit der starren, unfreundlichen Umgebung, einerseits des rumänischen Banats, andererseits der ungarisch-österreichischen Grenzregion um den Neusiedlersee stark kontrastiert.

Der abschließende Artikel *Die ‚Banalität des Bösen‘ im Roman „Meeresstille“ von Nicol Ljubić und im Film „Storm/Sturm“ von Hans-Christian Schmid* (S. 245-259) stammt von MARIJANA ERSTIĆ. Der Bezugspunkt für die vergleichende Analyse beider Werke ist Hannah Arendts bekannter Text zum Eichmann-Prozess in Jerusalem. Darüber hinaus wird das Thema der Darstellung und Ästhetisierung des Bösen (nach Karl Heinz Bohrer) aufgegriffen. Sowohl im Roman als auch im Film handelt es sich um Ereignisse während des Gerichtsverfahrens am Internationalen Strafgerichtshof in Den Haag, wobei im ersten Fall v.a. die Rolle der Sprache als Erkenntnisträger betont wird, während im Film die politischen Hintergründe des Strafgerichtshofes mehr Aufmerksamkeit erfahren. Die Autorin unterstreicht außerdem die Vorteile und Attraktivität der unterrichtlichen Gerichtssimulation als didaktische Makromethode.

Wie man der obigen Übersicht entnehmen kann, decken die einzelnen Artikel des Bandes ein ganzes Spektrum von Themen ab, für die das östliche Mitteleuropa als gemeinsamer Nenner fungiert: von politisch-geschichtlichen Reflexionen und kognitions-wissenschaftlichen Überlegungen zu (stereotypen) Vorstellungen von Osteuropa über

Analysen literarischer Repräsentationen von Lebenserfahrungen auf diesem Gebiet bis zu konkreten Aspekten des Umgangs mit lokaler multiethnischer und mehrsprachiger Vergangenheit. Alle diese historischen, literatur-, sprach- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen, bei denen auch Ansätze aus den Bereichen der Soziologie, Psychologie und Philosophie herangezogen werden, verbindet der konstante Bezug auf die methodologische und didaktische Praxis. Den Schwerpunkt bildet die Frage nach dem Nutzen der Verwendung diverser ‚Ost-Geschichten‘ im Rahmen der interkulturellen Lehre. Dass der *Eastern European Turn* für die deutsche Literaturdidaktik tatsächlich gewinnbringend sein kann, unterliegt im Lichte der präsentierten Beiträge keinem Zweifel. Ein besonderer Vorzug des Bandes ist auf jeden Fall nicht nur eine feste Einbettung in zeitgenössische Theorien, sondern vor allem der Versuch, den interessierten Leser\_innen, darunter praktizierenden Lehrkräften, eine Reihe von konkreten Anregungen, Ideen und Vorschlägen zur Gestaltung des Unterrichts zu geben, in dem trans- bzw. interkulturelle Texte aus und über Ost- und Mitteleuropa produktiv behandelt werden können.

#### Literatur

HAINES, BRIGID (2015): *Introduction: The Eastern European Turn in Contemporary German-Language Literature*. In: *German Life and Letters* 68:145-153.

WOLFF, LARRY (1994): *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford.

Karolina Sidowska, Łódź

„Bausteine für eine Kulturgeschichte des Gettos“

**DOMINIKA BOPP, SASCHA FEUCHERT, ANDREA LÖW, JÖRG RIECKE, MARKUS ROTH, ELISABETH TURVOLD (eds.) (2020): *Die Enzyklopädie des Gettos Lodz / Litzmannstadt*. Unter Mitarbeit von Nicole Widera und Martin Wiesche. Übersetzungen aus dem Polnischen von Dominika Bopp, Übersetzungen aus dem Jiddischen von Felix Tsapir und Sophie Lichtenstein (= Schriftenreihe zur Łódźer Getto-Chronik. Hg. v. der Arbeitsstelle für Holocaustliteratur (Universität Gießen) und dem Staatsarchiv Łódź). Göttingen: Wallstein. 432 S.**

1941 wurde der österreichische Schriftsteller und Journalist Oskar Rosenfeld (1884-1944) aus Prag ins Getto Lodz / Litzmannstadt deportiert, das gleich nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf Polen errichtet wurde und bis zur Auflösung im Sommer 1944 als abgeschlossenes Arbeitsgetto existierte.<sup>1</sup>

In diesem „Krepierwinkel Europas“ (Rosenfeld zit. n. S. 338) war er im Archiv in der sog. Statistischen Abteilung beschäftigt, das u.a. an einer *Getto-Chronik* und einer *Getto-Enzyklopädie* arbeitete. Darin wurden im Getto wichtige Personen sowie einige Institutionen und sprachliche Besonderheiten verzeichnet. Dieses Fragment gebliebene Projekt informiert also über den Alltag des Gettolebens; als Ziel der Enzyklopädie nennt Rosenfeld, „Bausteine für eine Kulturgeschichte des Gettos zu liefern“ (S. 11).

Die Tages-Chronik wurde vom 12. Januar 1941 bis zum 30. Juli 1944 geführt – zuerst auf Polnisch, später auf Deutsch. Das strenge Behandlungsschema (Wetterlage, Sterbefälle und Geburten, Kriminalistik etc.) mit seinen meist knappen Informationen wurde im weiteren Fortgang durch journalistische Beiträge ergänzt, wofür u.a. Oskar Singer, ein mit seiner Familie ebenfalls aus Prag deportierter österreichischer Schriftsteller und Jurist, verantwortlich war.<sup>2</sup> Wie die *Getto-Chronik* bedient sich auch die *Getto-Enzyklopädie* einer den Inhalten äußerlichen Struktur. Eine im Archiv des Ghetto Fighter’s House in Israel überlieferte Liste umfasst 1.292

Begriffe (vgl. S. 380-411), von denen 377 Lemmata ausgearbeitet bzw. erhalten sind.<sup>3</sup>

Die meisten sind auf Deutsch, einige auf Polnisch und Jiddisch, was der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Sprachenvielfalt der Industriestadt Lodz entspricht. Die deutsche Ausgabe der *Getto-Enzyklopädie* druckt neben den Übersetzungen auch die fremdsprachlichen Typoskripte; darin weicht sie von der polnischen und der englischen Ausgabe ab.

Die früher erschienen Ausgaben der *Getto-Enzyklopädie* (polnisch 2014, englisch 2017) sind, abgesehen vom Basisbestand der alphabetisch geordneten Einträge, einander sehr ähnlich. Anders als in der deutschen Ausgabe werden aber in der polnischen und englischen Edition viele der Begriffe durch Fotos illustriert, so etwa zum Begriff „Briefmarken“ oder „Rumki“, dem Getto-Geld. Außerdem werden viele der in der deutschen Ausgabe nur kurz erwähnten Personen durch Fotos sowie Angaben zum Familienstand und zum Wohnort im Getto ergänzt. Auch einige der nicht ausgeführten Lemmata werden durch die Herausgeber\*innen beigefügt, die für die polnische und die englische Ausgabe zum Teil identisch sind; so etwa „Bursa [Dormitory]“ ediert von Ewa Wiatr oder „Działki [Garden Allotments]“ verfasst von Jacek Walicki oder „Einkaufsstelle [Bank of Purchase]“ geschrieben von Walicki u. Adam Sitarek. Diese zusätzlichen Informationen – viele sind der *Getto-*

*Chronik* entnommen oder stammen aus den Recherchen zu diesem Projekt, das ebenfalls in deutscher, polnischer und gekürzt in englischer Sprache vorliegt – sowie die vielen Abbildungen machen aus der *Getto-Enzyklopädie* in der polnischen und der englischen Edition ein Buch, das zum Stöbern einlädt. Die deutsche Ausgabe ist demgegenüber streng dokumentarisch (mit vielen erläuternden Anmerkungen) und enthält nur einen kurzen Abbildungsteil (S. 315-332).

In seinem Beitrag zur Sprache im Getto analysiert Jörg Riecke das ‚trümmerhafte Schreiben‘ (vgl. S. 362) als Ausdruck der andauernden traumatischen Erfahrungen im Getto und weist auf Leerstellen der *Enzyklopädie* hin. Über Widerstand oder über Streiks wird ebenso wenig berichtet wie über Massenmord; in der Tarnsprache des Gettos erscheinen die Deportationen unter den Begriffen „Einsiedlung“ bzw. „Aus-siedlung“. Verwaltungsvorschriften werden durch Bekanntmachungen und Reden des Judenältesten gelegentlich erwähnt, aber nicht abgedruckt. Machtverhältnisse sind also nur implizit dokumentiert. Zu Rumkowski, dem Judenältesten des Gettos,<sup>4</sup> der sich zuweilen wie dessen König aufspielte, gibt es als Person keinen Eintrag, zu seiner Funktion als „Prezes“ (Judenältester) hingegen war ein Lemma vorgesehen (vgl. S. 144). Trotz der befürchteten internen Zensur kann die Archivarbeit als Ausdruck eines Selbstbehauptungswillens der Autoren gelesen werden: Sie wollten für potenzielle spätere Leser\*innen Zeugnis ablegen (vgl. Singer, zit. n. S. 363) und rangen damit, das Unvorstellbare des Gettoalltags in Worte zu fassen; nicht zuletzt für die Repräsentierbarkeit war ein chronologischer oder alphabetischer Rahmen wichtig.

Hier nun zwei Beispiele zur Gettosprache und ihrer Aufarbeitung in der *Enzyklopädie*:

„**Hoyfish**. (Adjektiv, gebildet aus dem Wort hoyf\*). Vor dem Krieg war dieser Ausdruck im jiddischen Łódźer Idiotikon\* als Synonym für Würde und Eleganz bekannt. ‚Er geht höfisch‘; ‚Er benimmt sich höfisch‘ soll bedeuten: Er kleidet sich wie ein Gutsbesitzer (vom Wort ‚hoyf‘ = Gut); er verhält sich wie ein Gutsbesitzer. // Im Getto ist der Ausdruck in die Gaunersprache\* gelangt und bezeichnet eine Sache, mit der man sich nicht offen zeigen kann, sondern nur auf abseitigen Wegen, auf Höfen usw. [...]“ (S. 91). Auf die anschließenden Redewendungen wurde hier ebenso verzichtet wie auf die mit \* gekennzeichneten Anmerkungen; dieser Artikel wurde von Józef Zerkowicz (J.Z.) auf Jiddisch verfasst.

„**Ivan blust schojfer**\* Eine populäre Wendung im Volksmund, angewendet in den Fällen, wo innerjüdische Angelegenheiten, von nichtjüdischen Behörden als zuständig erledigt werden. Im Getto wurde der Ausdruck in den Fällen gebraucht, wo die innerjüdischen Differenzen durch Eingreifen der Gettoverwaltung liquidiert wurden. Besonders bezog sich der Spruch ‚Ivan blust schojfer‘ auf die Affäre vom 18. November 1943, die damit endete, dass die Gettoverwaltung die gesamte Lebensmittelverteilung an die jüdische Bevölkerung, ohne Berücksichtigung der spezifischen Gettoverhältnisse, vornahm und dadurch Unklarheit in diesem Bereich der Getto-Autonomie brachte. // O. R. [Oskar Rosenfeld]“ (S. 95).

Wegen der notorisch knappen Lebensmittel spielte deren Verteilung im Getto eine große Rolle; auch Begriffe aus dem medizinischen und sanitären Bereich finden sich häufig in der *Enzyklopädie*. Die meisten Einträge sind allerdings Personen gewidmet (208 ausgearbeitete Lemmata); Roth vermutet, dass hier die Informationsbeschaffung vergleichsweise leicht war (vgl. S. 374). Um den Alltag im Getto ver-

ständig zu machen, wurde ein „Schwerpunkt auf gettosprachliche Phänomene und eine Erklärung der vielen verschiedenen Institutionen und Einrichtungen im Getto gelegt“ (S. 376). Rumkowski versuchte durch Arbeit, d.h. durch Produktivität für die Besatzer (die deutsche Wehrmacht, Neckermann u.a. Unternehmen) das Überleben des Gettos zu sichern; deshalb werden die unterschiedlichen Produktionsstätten (Ressorts) verzeichnet. Das markiert die verwaltungskonforme Seite des *Enzyklopädie*-Projekts, während andererseits das zusammengetragene dokumentarische Material für die kulturhistorische Forschung einen eigenen Wert beanspruchen darf.

Wie liest man eine Enzyklopädie? Wohl kaum von A bis Z. Man konsultiert ein Wörterbuch oder ein Lexikon, wenn man etwas wissen will. Meine Frage ist die nach den Frauen im Getto von Litzmannstadt. Sie bestimmt meinen Leseweg durch die *Enzyklopädie*. Prominent verzeichnet werden die Ehefrau des Judenältesten und die seines Bruders Josef Rumkowski (\* 1884). Er war verheiratet mit Helena (\* 1893), die für ihr soziales Engagement von Henryk Neftalin, dem Leiter des Archivs, sehr gelobt wird. Zuerst hatte sie „das Protektorat über die Intelligenzküche, die im Juni 1940 entstand“ (S. 163); dabei handelt es sich um eine Art Gemeinschaftsküche, die „besonders gut mit Lebensmitteln versorgt“ war und „für Personen aus Intelligenz- und einst angesehenen bürgerlichen Kreisen gegründet“ worden war (S. 94). Später engagierte sich Helena Rumkowski für die Verwaltung der Heime und „übernahm [...] auch das Protektorat über die Bursen“ (S. 164) und das Jugendressort. Die traditionell für jüdische Familien geltende Trennung von öffentlich und privat, die die Frauen zum Mittelpunkt des Familienlebens machen, sind im Getto offensichtlich außer Kraft gesetzt. Die sozial-karitati-

ven Aufgaben Helena Rumkowskis zeigen eine Verschiebung der Geschlechterrollen: Frauen werden nun zum Teil des öffentlichen Lebens. Das belegt auch der zweite berühmte Fall:

„**Weinberger-Rumkowski Regina**, Frau des Ältesten der Juden im Getto von Litzmannstadt (Heirat mit ihm am 27. Dezember 1941). Geb. am 22. Mai 1907 in Łódź. 1931 beendet sie die juristische Fakultät an der Warschauer Universität. [...]“ (S. 194). Anfangs arbeitete sie als Rechtsberaterin des Präses und war auch am Gettogericht beschäftigt, wo sie sich insbesondere um Scheidungsangelegenheiten kümmerte, und zwar als „offizielle Verteidigerin des Ehebundes. [...] Konsequenz, mit großer Logik und rhetorischem Talent schmettert sie die Behauptungen der Kläger ab, und nur selten lässt sie ein Scheidungsurteil zu, wenn der Prozess ein Resultat der gettospezifischen Bedingungen ist oder wenn das Ehepaar Kinder hat und die Scheidung der Eltern einen negativen Einfluss auf die weitere Entwicklung und Erziehung hätte“ (S. 194).

Außer diesen beiden längeren Einträgen (für Helena Rumkowski gibt es sogar drei unterschiedlich lange, inhaltlich aber sehr ähnliche Einträge) werden in der *Getto-Enzyklopädie* drei Juristinnen aufgeführt: Romea Bytenska, Rachel Cygielman und Helena Motyl; diese lebte im Getto zusammen mit ihren Eltern und ihrem Bruder, überlebte und blieb nach dem Krieg in Łódź. Ebenfalls einen recht kurzen Eintrag bekommt die Abteilungsleiterin Roma Morawiecka; in der englischen und der polnischen Ausgabe wird auch ihre Arbeitskarte mit Foto abgedruckt. Dass alle Erwachsenen sowie die Jugendlichen und zuweilen auch Kinder zur Arbeit gezwungen waren – nur so konnte man sich eine dringend benötigte zusätzliche Suppe sichern – wird in der *Enzyklopädie* also nicht ange-

messen abgebildet. Die Erwähnung der einen Abteilungsleiterin verweist allerdings auf die Leerstelle der in Punkto Arbeit verordneten Gleichheit der Geschlechter. Zwar gibt es eine Hierarchie der Funktionen, aber aus der *Getto-Chronik* wissen wir, dass eine ganze Reihe von Frauen leitende Aufgaben in den Ressorts wahrnahmen. Die genannten Frauen markieren also die Spitze des Eisbergs. Auf Alice de Buton (1901-1953) als Mitarbeiterin des Archivs – sie ist die einzige Frau in dieser Runde – und auf Lucille Eichengreen (1925-2020) als Sekretärin weist Sascha Feuchert im Nachwort hin (vgl. S. 353f. u. S. 351); außerdem bekannt ist Dora Fuchs, die Sekretärin von Chaim Rumkowski, von der allerdings keine Texte überliefert sind.

Trotz der sehr geringen Repräsentanz von Frauen ist die *Getto-Enzyklopädie* unter Gendergesichtspunkten interessant, denn beim generischen Maskulinum vieler Einträge müssen die Frauen mitgedacht werden, so etwa bei „Hilfsarzt“. Hier wird erläutert: „Im Juni 1942 – 16 Personen / 14 Männer, 2 Frauen, Jahrgänge 1907-1919/, 5 von ihnen erfüllten die Aufgaben von Lokalärzten“ (S. 91). Für den Eintrag „Häftlinge“ erfolgt keine Geschlechterspezifizierung; in diesem Fall hilft aber die Konsultation der *Getto-Chronik* weiter, wo in der Kriminalstatistik zwischen Männern und Frauen oft unterschieden wird. In den biographischen Ergänzungen der polnischen und der englischen Ausgabe der *Getto Enzyklopädie* werden die Familien der verzeichneten Männer meist mitgenannt und so erfahren wir über deren Eltern, ihre Ehefrauen und ihre Kinder, Söhne oder auch Töchter. Dadurch wird man an deren Existenz im Getto Litzmannstadt erinnert: Das Arbeitsgetto war kein Männerlager.

In der *Getto-Enzyklopädie* sind die Frauen überall ‚versteckt‘. Mein Leseweg ist also keine Abkürzung, sondern erfordert genaue Lektüre. „Die Sterblichkeitsrate der Männer ist viel höher als die der Frauen“ (S. 207), heißt es im Eintrag „Zgony w Gecie“ (Todesfälle im Getto), der ausführlich informiert und zwischen den ‚Einheimischen‘ und den ‚Eingesiedelten‘ unterscheidet. In der Wissenschaftlichen Abteilung, die „ein ständiges ostjüdisches Museum zu schaffen“ versuchte, waren „[z]wei Maler, zwei Graphiker und achtzehn kunstgewerblich geschulte Frauen, zumeist aus Deutschland“ am Werk (S. 200f.). Im Eintrag „Gästeheim“ erfahren wir von aus dem sog. Altreich eingesiedelten „Witwen bedeutender Männer“ (S. 73). Besonders der von Peter Wertheimer verfasste Eintrag „Familienleben“ ist aufschlussreich: „Das jüdische Familienleben das verdienstermassen Welt-ruf genießt, hat im Getto eine schwere Probe zu bestehen“ (S. 67). Da Männer und Frauen arbeiten müssen, leidet die Erziehung der Kinder, wegen der sehr beengten Wohnverhältnissen fehlt es an Privatsphäre, der ständige Hunger und der allgegenwärtige Terror tun ein Übriges. „Die edelste Tragödie und die fratzenhafte Verzerrung stossen hart an- und ineinander – wie überall im Getto“ (S. 68). Eine gendekritische Analyse ist das noch nicht, aber die *Enzyklopädie* liefert dazu viel Material, das aufbereitet, weiter kontextualisiert und dann ausgewertet werden kann. Lediglich bei zwei Einträgen werden die Frauen ausdrücklich genannt: „**Instruktor /Instruktorin/** Fachleute in den Betrieben, deren Aufgabe es war, Arbeiter und Arbeiterinnen einzuschulen und die Güte der Produktion zu überwachen“ (S. 94). „**Heimarbeiter/in Chalupniczka**. Personen, fast ausschließlich Frauen /es gab nur einige wenige invalide Männer, die auch Heimarbeiter waren/, welche in regelmäßigen

Zeitabschnitten, gewöhnlich einmal in der Woche, von den Arbeits-Ressorts ein Pensum zur Aufarbeitung im eigenen Heim erhielten, das sie termingemäss abzuliefern hatten. Als Entgelt erhielten sie die tägliche Suppe /ohne Zusatz/ und den entsprechenden Akkordlohn. Sie galten als im ordentlichen Arbeitsverhältnis stehend“ (S. 88).

Scheint Heimarbeit zuerst als minderwertig im Vergleich zur Arbeit der Männer, waren doch die Frauen gleichermaßen zur Arbeit gezwungen und darauf angewiesen, eine zusätzliche Suppe und ein erhöhtes Gehalt zu bekommen. Ausdrücklich werden diese Heimarbeiterinnen als die geheimen Heldinnen des Alltags im Getto gewürdigt, denn sie sind die Garanten für Humanität. „Unter diesen Frauen sind die ‚unbekannten Heldinnen‘ des Gettos. Neben ihrer entlohnten Arbeit leisteten sie die ganze Hausarbeit nicht nur für ihre eigene Familie, sondern häufig noch für fremde Menschen, die sich ihnen angeschlossen haben. Sie haben so die letzten Reste des Familienlebens gerettet, in unzähligen Fällen auch das Leben selbst der durch die schweren Bedingungen bedrohten Kranken und Schwachen“ (S. 88). Die Frauen ganz konventionell als das der Sittlichkeit stärker verpflichtete Geschlecht zu würdigen – das seit der Aufklärung im 18. Jahrhundert für Frauen geltende Stereotyp – scheint ein konservatives Frauenbild zu bestätigen, erhält aber im Zusammenhang des Gettos eine etwas andere, verschobene Bedeutung. Den Heimarbeiterinnen (und damit potentiell allen arbeitenden Frauen) wird eine gewisse Handlungsmacht zugeschrieben – das ist gegen ein verallgemeinerndes Opfernarrativ gerichtet. Außerdem wird ihnen das normalerweise den Männern vorbehaltene Heldennarrativ zugewiesen. Moralische Bewährung im Getto war für alle schwierig; das belegen die Tage-

bücher aus dem Getto und andere autobiografische Zeugnisse.

Eine Enzyklopädie stellt eine Ordnung des Wissens her. In alphabetischer Reihenfolge werden ganz unterschiedliche Inhalte präsentiert. Die Liste der Stichwörter zeigt ein disparates Bild: Von „A, B, C – Rayone [Bezirk] /siehe: Getto – A, B, C./“ und „Abbruchstelle“ (S. 16) bis Bernard Żmigrod, dem stellvertretenden Leiter der Bauabteilung, und Józef Żurkowski, dem Leiter der Hausschuh-Abteilung III (vgl. S. 212). Da das Projekt der *Getto-Enzyklopädie* nicht ausgearbeitet werden konnte, haben wir es mit einem Fragment gebliebenen Netz des Wissens mit vielen großen Löchern zu tun. Insofern ist die *Getto-Enzyklopädie* ein imposantes Dokument einer durch Krieg und Gewalt, durch Terror und Deportation zerstörten Ordnung und zugleich ein Versuch, durch Kulturtechniken im Zentrum der Barbarei gegen die oktroyierte Entmenschlichung anzuschreiben.

### Literatur

- FEUCHERT, SASCHA / LEIBFRIED, ERWIN / RIECKE, JÖRG (eds.) (2007): *Die Chronik des Gettos Łódź, Litzmannstadt*. 5 Bde. In Kooperation mit JULIAN BARANOWSKI, JOANNA PODOLSKA, KRYSZYNA RADZISZEWSKA und JACEK WALICKI. Unter Mitarbeit von IMKE JANSSEN-MIGNON, ANDREA LÖW, JOANNA RATUŚIŃSKA, ELISABETH TURVOLD und EWA WIATR. Göttingen.
- LOEWY, HANNO / SCHOENBERNER, GERHARD (eds.) (1990): „*Unser einziger Weg ist Arbeit*“. Eine Ausstellung des Jüdischen Museums Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit Yad Vashem. The Martyr's and Heroes Remembrance Authority und Archivium Państwowe Łódź [u.a.]. Wien.
- RADZISZEWSKA, KRYSZYNA/SITAREK, ADAM / WALICKI, JACEK / WIATR, EWA in Kooperation mit PIOTR ZAWILSKI (eds.) (2014):

## Rezensionen

*Encyklopedia getta: niedokończony projekt archiwistów z getta łódzkiego*. Łódź 2014. SITAREK, ADAM / WIATR, EWA (eds.) (2014): *Encyclopedia of the Ghetto. The Unfinished Project of the Łódź Ghetto Archivists*. With

the cooperation of ROBERT M. SHAPIRO, PIOTR ZAWILSKI, JACEK WALICKI. Übersetzt von Katarzyna Gucio, Łukasz Płes und Robert M. Shapiro. Łódź.

Carola Hilmes, Frankfurt a.M.

<sup>1</sup> Für genauere Informationen zum Getto Lodz/Litzmannstadt siehe das Nachwort von Andrea Löw (S. 338-348).

<sup>2</sup> Für genauere Informationen zum Archiv als Dokumentationszentrum und seinen Mitarbeiter\*innen siehe das Nachwort von Sascha Feuchert (S. 349-355).

<sup>3</sup> Zur „Konzeption und Überlieferung“ siehe das Nachwort von Markus Roth (S. 373-379).

<sup>4</sup> Vgl. DAN DINER: Jenseits des Vorstellbaren – der „Judenrat“ als Situation (vgl. LOEWY / SCHOENBERNER 1990:32-40).



© by the author, licensee Lodz University – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

---



## Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

### **Jarosław Aptacy**

Dr., ist seit der Promotion 2004 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Lehrstuhls für deutsche Sprache am Institut für Germanistik der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań / Posen (Polen). Seine wissenschaftlichen Interessen gelten v.a. dem deutsch-polnischen Sprachvergleich und der generativen Syntax, neuerdings auch Textsortennetzen aus dem Hochschulbereich. Ferner beschäftigt sich der Autor mit Fragen der Wortbildung, auch in deutsch-polnischer kontrastiver Sicht sowie mit deutsch-chinesischem Sprachvergleich. In der Lehre ist Jarosław Aptacy außer an der Adam-Mickiewicz-Universität auch an der Sichuan International Studies University in Chongqing (VR China) und an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel tätig. Interkulturelle Germanistik (Adam-Mickiewicz-Universität und Europa-Universität Viadrina) bildet sein weiteres Betätigungsfeld.

### **Yvonne Drosihn**

Dr. phil., Slavistin und Germanistin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Slavistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Promotion zur Literatur der Transformationszeit (2018 publiziert unter dem Titel *Literarische Russlandbilder: Konstruktion von Selbst- und Fremdbildern in der russischen und russlandbezogenen Literatur der Transformationszeit*). Publikationen zur russischen, polnischen und deutschen Gegenwartsliteratur. Forschungsinteressen: Alteritätsdiskurse, komparatistische Imagologie und Postmemory. Mitherausgeberin von *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum* (2020, mit Ingeborg Jandl und Eva Kowollik).

### **Jiye Duan**

MA, schloss 2018 sein Bachelor-Studium an der Sichuan International Studies University ab und absolvierte dann ein Master-Studium an der Adam-Mickiewicz-Universität, Poznań. Er bewarb sich 2021 für eine Promotion an der AMU. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf den vergleichenden Studien der Verwandtschaftsbezeichnungen und der Geschlechtersprache im Deutschen und im Chinesischen.

### **Irina Gradinari**

Dr. phil. habil., Juniorprofessorin für literatur- und medienwissenschaftliche Genderforschung an der FernUniversität in Hagen. Dissertation: *Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa* (2011), Habilitation: *Film als Medium kollektiver Erinnerungen. Geschichtspolitik und Diskurstransfer zwischen Ost und West* (2019). Forschungsschwerpunkte: Gender Studies, Gewalttheorien, Erinnerungskulturen, Kriegsfilm sowie die Wechselwirkung von Genre und Gender. Publikationen u.a.: *Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen*, Themenheft der Zeitschrift für interkulturelle Germanistik, 11. Jg./2020, H.2, hg. m. ELISA MÜLLER-ADAMS; *Filmisches Erinnern. Zur Ästhetik und Funktion der Rückblende*, Dortmund 2020 (hg. m. MICHAEL NIEHAUS), [https://ub-deposit.fernuni-hagen.de/receive/mir\\_mods\\_00001603](https://ub-deposit.fernuni-hagen.de/receive/mir_mods_00001603); *Kinematografie der Erinnerung. Bd. 1. Filme als kollektives Gedächtnis verstehen*, Wiesbaden 2020, <https://www.springer.com/de/book/9783658300647>; *Kinematografie der Erinnerung. Bd. 2: Den Zweiten Weltkrieg erzählen*, Wiesbaden 2021, <https://www.springer.com/de/book/9783658349059>.

### **Alexander Höllwerth**

Dr., Literatur- und Kulturwissenschaftler aus Wien, in den Jahren 2005-2011 war er Lektor des ÖAD (Österreichischer Austauschdienst) am Lehrstuhl für österreichische Literatur und Kultur an der UAM in Poznań. Von 2014-2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Slawischen Institut der Tschechischen Akademie der Wissenschaften (Slovanský ústav Akademie věd ČR) in Prag. Publikationen im Bereich der slawistischen und germanistischen Literatur- und Kulturwissenschaften. Derzeit in Wien in der Erwachsenenbildung tätig.

### **Bastian Lasse**

MA, absolvierte sein Bachelorstudium der Germanistik, Geschichtswissenschaft und Bildungswissenschaft sowie sein Masterstudium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld, bevor er 2018 sein Promotionsstudium im Fach Neuere Deutsche Literatur an der Harvard University begann. Zu seinen Veröffentlichungen zählen Arbeiten zu Wilhelm Raabe, Weiblichkeitsentwürfen in deutscher Kolonialliteratur und Aufzeige-Strategien von kolonialen Vereinnahmungspraktiken in der deutschen Gegenwartsliteratur. Veröffentlichungen: *Gespentischer Doppelgänger. Deviante Männlichkeit bei Viktor Fehleysen und Kornelius van der Mook*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 61/2020:31-52; ‚Pioniergeist‘ im Worte. *Weiblichkeitskonstruktion bei Frieda von Bülow*. In: *Jahrbuch Frauen- und Geschlechterforschung in der Erziehungswissenschaft* 14/2018:39-52; *Heinrich*

*Brode alias Tippu Tip. Hans Christoph Buchs Sansibar Blues als kritische Relektüre von Heinrich Brodes Biographie über Tippu Tip.* In: *Acta Germanica* 45/2017:59-73.

### **Orsolya Tamássy-Lénárt**

Dr., studierte Germanistik mit dem Schwerpunkt Literaturwissenschaft (ältere deutsche Literatur) an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest sowie an der Universität des Saarlandes. Sie absolvierte das Doktoratsstudium in der literaturwissenschaftlichen Doktorschule der ELTE und promovierte als extern fellow des Doktoratskollegs für Mitteleuropäische Geschichte an der Andrassy Universität Budapest im Jahr 2013. Dissertation: *Der Ungarische Kriegs-Roman. Medien, Wissen und Fremdwahrnehmung bei Eberhard Werner Happel*. Wien: new academic press 2016. Zwischen 2014 und 2018 war sie als Oberassistentin für Literaturwissenschaft am Lehrstuhl für Kulturwissenschaften an der AUB tätig. Zwischen 2017 und 2020 war sie Franz-Werfel-Stipendiatin des Österreichischen Austauschdienstes an der Karl-Franzens-Universität Graz sowie an der Universität Wien mit dem Thema „Deutschschreibende Autoren des Königreichs Ungarn zwischen 1800 und 1848 – Graf Johann Mailáth als transkulturelle Vermittlerfigur zwischen Sprachen, Kulturen und Zentren.“ Seit 2019 arbeitet sie als Universitätsdozentin weiterhin an der AUB.

Wichtige Publikationen: *Der Tokajer als Motiv der deutschsprachigen Literatur des Königreichs Ungarn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld der deutschen und ungarischen Poesie.* In: KÜHLMANN, WILHELM / TÜSKÉS, GÁBOR / LENGYEL, RÉKA / LUDESCHER, LADISLAUS (eds.): *Ungarn als Gegenstand und Problem der fiktionalen Literatur (ca. 1550-2000)*. Heidelberg 2020, 257-270; *Die Zeitschrift Pannonia und die Umgehung der Zensur. Österreichische Autoren in der deutschsprachigen Presse der 1820er Jahre von Pest-Ofen.* In: HILLENBRAND, RAINER/ SZENDI, ZOLTÁNI (eds.): *Geistesfreiheit. Deutsche Literatur zwischen Autonomie und Fremdbestimmung*. Wien 2020, 85-98.

### **Stefan Tigges**

Dr. phil. habil., lehrt und forscht an den Schnittstellen von theoretischer und künstlerischer Ausbildungspraxis bzw. Schauspiel und Bühnenbild, zuletzt am Institut für Schauspiel an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz sowie an verschiedenen Universitäten, Kunsthochschulen oder Kunstakademien im In- und Ausland. Aktuell ist er assoziierter Gastforscher am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur an der Universität Hildesheim. Von 2009 bis 2012 vertrat er als Wissenschaftler die Schaubühne Berlin im europäischen Theaternetzwerk *Prospero*. Zudem leitet er Workshops wie im Rahmen des internationalen Theater Festivals *Divadelná* in Nitra/Slowakei.

Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Gegenwartstheater, Performancekunst, Stückentwicklungen, zeitgenössische Dramaturgien, Schauspieltheorien, Bühnen/Räume, Theateravantgarden im 20. Jahrhundert. Aktuelle Publikation: Jürgen Gosch/Johannes Schütz. *Theater*. Bielefeld 2021.

### **Torsten Voß**

Priv.-Doz., Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld von 2004 bis 2012 im Fachbereich Germanistische Literaturwissenschaft; seit 2013 Lehrbeauftragter ebd.; 2013/2014 Postdoc-Stipendiat am Deutschen Literaturarchiv Marbach (Udo Keller-Stipendium „Religion und Moderne“), seit WS 2016/2017 Postdoc-Mitarbeiter im FWF-Projekt „Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft (um 1800)“ an der Universität Innsbruck, WS 2017/2018 Guest Professor/Vertretungsprofessur für Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Universität Innsbruck, seit WS 2018/2019 Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität Wuppertal, WS 2019/2020 W3-Vertretungsprofessur für Neuere deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt Kulturtechniken an der TU Dortmund. Letzte Buchpublikation: TORSTEN VOß / STEPHAN LESKER (eds.): *Effekte der Mehrdeutigkeit: Konvergenzen des (autobiographischen) Erzählens zwischen Fakt und Fiktion bei Walter Kempowski*, Rostock 2020. Zahlreiche Aufsätze und Artikel zur neueren deutschen Literaturgeschichte, vergleichenden Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft. Aktuelles Forschungsprojekt: „*Renouveau catholique*“ – *Literarischer Katholizismus und/als ästhetische Avantgarde in Europa vom 19. bis zum 20. Jahrhundert*.

### **Yaqing Yang**

MA, ist nach dem Magisterstudium 2009 an der Sichuan International Studies University als Deutschlehrerin tätig. Seit 2018 arbeitet sie an ihrer Promotion an der Guangdong University of Foreign Studies. In ihrer Forschung widmet sie sich vor allem der Textlinguistik und dem Sprachvergleich zwischen Deutsch und Chinesisch mit fremdsprachdidaktischer Relevanz.

## Veröffentlichungen in CONVIVIUM

Mitte eines jeden Jahres wird der jeweilige thematische Schwerpunkt vorgestellt und über germanistische Netzwerke zur Mitarbeit eingeladen. An der Mitarbeit Interessierte sollten ihren Beitrag möglichst bis Ende Februar des Folgejahres ankündigen und sich hierbei an die Redaktionsadresse wenden:

Prof. Dr. Gudrun Heidemann  
Uniwersytet Łódzki  
Instytut Filologii Germańskiej  
ul. Pomorska 171/173  
PL-90-236 Łódź  
E-Mail: [gudrun.heidemann@uni.lodz.pl](mailto:gudrun.heidemann@uni.lodz.pl)

Linguistische Beiträge  
Prof. Dr. Beata Mikołajczyk  
E-Mail: [beatamik@amu.edu.pl](mailto:beatamik@amu.edu.pl)

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

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

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

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

Über frühere Ausgaben von CONVIVIUM, über den Wissenschaftlichen Beirat und die Redaktion, über aktuelle Ausschreibungen thematischer Schwerpunkte und die „Hinweise zur Einrichtung des druckfertigen Manuskripts“ informiert die Website <https://czasopisma.uni.lodz.pl/conv/index>.



## **THEMATISCHER SCHWERPUNKT 2022: Gender revisted – #Krise**

Die mit Covid-19 einhergehenden gesellschaftlichen Einschnitte verschärfen neben zahlreichen sozialen Unterschieden gerade auch das Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern. Schon die seit März 2020 in vielen Haushalten erforderliche Neuorganisation von Leben und Arbeit belastet insbesondere Frauen, die etwa im Homeoffice gleichzeitig Kinder betreuen (vgl. KOHLRAUSCH / ZUCCO 2020). Unter Isolationsbedingungen erweisen sich Privathaushalte und Familien als multifunktionale Versorgungsorte, was eine Rückkehr in traditionelle geschlechterhierarchische Strukturen befördert und das Potential von (sexueller) Gewalt erhöht. Mit dem Fokus auf Familien verschwinden zugleich Lebensformen und -konzepte von Menschen jenseits der heterosexuellen Norm (LGBTQ) aus der öffentlichen Debatte, wobei vor allem trans\* oder nicht-binäre Personen marginalisiert werden. Zudem zählen zu den seither als systemrelevant bezeichneten Berufen elementare Sektoren in Dienstleistung, Pflege und Kinderbetreuung, die gering entlohnt (vgl. MERKEL 2021), oft prekär sind und sich durch eine weibliche Mehrheit von Beschäftigten auszeichnen (vgl. HAMMERSCHMID / SCHMIEDER / WROHLICH 2020).

In der monatelangen häuslichen Isolation werden nationale wie globale Gleichstellungserfolge ausgebremst, wenn sich nicht nur in afrikanischen Ländern das eigene Zuhause als gefährlicher Ort erweist, Bildung und das Wahrnehmen von Rechten ausbleiben. Zu einer Gefährdung von Gleichstellung kommt es auch im kulturellen und wissenschaftlichen Bereich aufgrund von ungleicher Belastung durch Erwerbsarbeit und Fürsorge, was überwiegend Frauen, teils auch Männer betrifft (NETZ / RUSCONI / SOLGA 2020). Andererseits bringt die Pandemie teils auch positive Folgen mit sich, so kommen seit der Covid 19-Pandemie zuvor öffentlich weitgehend unbekannte weibliche Führungskräfte und Expert\*innen zu Wort, die gerade die Gefährdung von Gleichstellung und Diversität sowie neue Formen von Antifeminismus thematisieren.

Im Homeoffice erleben digitale Formate wie Corona-Tagebücher in textueller, aber auch zeichnerischer oder filmischer Form (vgl. etwa LITERATURHAUS GRAZ 2000; INTERNATIONALER COMIC-SALON 2020f.; 3SAT 2020), die teils ebenfalls Veränderungen in der Gleichstellung fokussieren, eine Blüte. Derartige für den Kultur- und erst recht für den Literaturbetrieb spontane Krisenreflexionen, die im Internet zu finden sind, bieten ein reichhaltiges Material, das sich synchron, aber zwischenzeitlich auch diachron betrachten lässt. Exempla-

risch seien die in der ersten Quarantäne entstandenen Texte zur *Wiener Stimmung*, initiiert vom BURGTHEATER (2020) sowie die Performance *Moje Ciało, Mój Wybór* [Mein Körper, Meine Wahl] (SADOWSKI / BAASCH 2020) im Rahmen des polnischen Frauenstreiks oder BORKOWSKAS (2020) von Elfriede Jelineks Text inspirierte Installation *Cienie. Eurydyka mówi* [Schatten. Eurydike sagt] genannt. Dass Genderkonstellationen zunehmend auf der Bühne – und zwar nicht nur im Sprechtheater – ausgehandelt werden (vgl. LEHMANN / ROST / SIMON 2019), wird durch die deutliche Zunahme digitaler Formate noch verstärkt. Ohnehin hat die anhaltende Digitalisierung mit einem deutlichen Fokus auf das Visuelle den Genderdiskurs neu akzentuiert (vgl. KOHOUT 2019). Ebenso können aktuelle Neuerscheinungen im Bereich von Literatur, Comic sowie Premieren von Videoclips, Filmen, Theateraufführungen etc. angesichts gegenwärtiger Genderdimensionen untersucht werden (vgl. BERGMANN / EDER / GRADINARI 2010). Als aufschlussreich können sich auch Retrospektiven auf Genderkonstellationen in ähnlichen Krisen-Situationen wie im Krieg (vgl. VOß 2016; SZCZEPANIAK 2011) oder unter politischen Restriktionen erweisen. Ähnliches gilt für komparatistische Betrachtungen in nationaler oder kultureller Hinsicht.

Leitfragen wären beispielsweise: Wo und wann lassen sich Re-Traditionalisierungen ausmachen? Wie und warum werden Veränderungen in den Geschlechterkonstellationen oder auch Geschlechterexperimente durchgespielt? Inwiefern spiegelt die Fiktion die jeweilige (krisenhafte) Lebensrealität wider? Unter welchen Umständen und wie werden Narrative von Männlichkeit, Weiblichkeit, LGBTQ stabilisiert bzw. dekonstruiert? Inwieweit tragen Krisen zur Ver(un)sicherung sozial, kulturell und politisch geprägter Geschlechterverhältnisse bei?

Es liegt auf der Hand, dass die Covid 19-Pandemie weitreichende soziale Folgen hat. Wirken sie sich auf unsere Kommunikation aus? Welche Auswirkungen hat die pandemische Lebensrealität auf das sprachliche und diskursive Verhalten von Frauen und Männern? Inwieweit hat die Corona-Krise die sprachliche Sichtbarkeit von Frauen verändert? Auf welche Weise prägt die Corona-Krise sprachlich die öffentliche Debatte über die Gleichstellung von Frau und Mann?

Wir wollen auch zur weiteren Diskussion über die geschlechtergerechte Sprache einladen – einem Thema, an dem sich nach wie vor die Geister scheiden (vgl. BRAUN / OELKERS / ROGALSKI / BOSKA / SZCZESNY 2007; DIEWALD 2018; DIEWALD / STEINHAEUER 2019; NÜBLING 2018; OTT 2017). Willkommen sind Beiträge, die sich einerseits generell mit der Frage „Wie ‚gender‘ darf die Sprache werden?“, andererseits mit einzelnen Aspekten und Phänomenen der geschlechtergeregelten Sprache, auch in kontrastiver Perspektive, auseinandersetzen.

## Literatur

- BAASCH / SADOWSKI, OKSAR (2020): *Moje Ciało, Mój Wybór* [Mein Körper, Meine Wahl]. <https://www.youtube.com/watch?v=RmPlu231KjM> (17.03.2021).
- BERGMANN, FRANZISKA / EDER, ANTONIA / GRADINARI, IRINA (eds.) (2010): *Geschlechter-Szene. Repräsentation von Gender in Literatur, Film, Performance und Theater*. Freiburg.
- BORKOWSKA, KATARZYNA (2020): *Cienie. Eurydyka mówi.* [Schatten. Eurydike sagt]. <https://www.teatrslaski.art.pl/strefawidza/wydarzenie/839> (17.03.2021).
- BRAUN, FRIEDERIKE / OELKERS, SUSANNE / ROGALSKI, KARIN / BOSKA, JANINE / SZCZESNY, SABINE (2007): „Aus Gründen der Verständlichkeit ...“: Der Einfluss generisch maskuliner und alternativer Personenbezeichnungen auf die kognitive Verarbeitung von Texten. In: *Psychologische Rundschau* 58:183-189.
- BURGTHEATER (2020): *Wiener Stimmung*. <https://www.burgtheater.at/wiener-stimmung> (17.03.2021).
- DIEWALD, GABRIELE (2018): *Zur Diskussion: Geschlechtergerechte Sprache als Thema der germanistischen Linguistik– exemplarisch exerziert am Streit um das sogenannte generische Maskulinum*. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 46/2:283-299.
- DIEWALD, GABRIELE / STEINHAEUER, ANJA (2019): *Gendern – ganz einfach!* Berlin.
- HAMMERSCHMID, ANNA / SCHMIEDER, JULIA / WROHLICH, KATHARINA (2020): *Frauen in Corona-Krise stärker am Arbeitsmarkt betroffen als Männer*. In: *DIW aktuell* 42:1-7.
- INTERNATIONALER COMIC-SALON (2020f.): *Zeich(n)en aus dem Homeoffice*. <https://www.comic-salon.de/de/zeichnen-aus-dem-homeoffice> (17.03.2021).
- KOHLRAUSCH, BETTINA / ZUCCO, ALINE (2020): *DIE CORONA-KRISE TRIFFT FRAUEN DOPPELT. Weniger Erwerbseinkommen und mehr Sorgearbeit*. In: *Policy Brief WSI* 40:1-5.
- KOHOUT, ANNEKATHRIN (2019): *Netzfeminismus. Strategien weiblicher Bildpolitik*. Berlin.
- LEHMANN, IRENE / ROST, KATHARINA / REINER SIMON (eds.) (2019): *Staging Gender. Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste*. Bielefeld.
- LITERATURHAUS GRAZ (2020): *Die Corona-Tagebücher*. <http://www.literaturhaus-graz.at/die-corona-tagebuecher/> (17.03.2021).
- MERKEL, ANGELA (2021): *Frauen müssen endlich so viel verdienen können wie Männer*. In: *Presse- und Informationsamt der Bundesregierung*, Nr. 68 v. 06. März 2021. Video-Podcast: <https://www.bundeskanzlerin.de/bkin-de/aktuelles/kanzlerin-merkel-frauen-muessen-endlich-so-viel-verdienen-koennen-wie-maenner--1873238> (17.03.2021).
- NETZ NICOLAI / RUSCONI ALESSANDRA / SOLGA, HEIKE (2020): *Publizieren im Lockdown. Erfahrungen von Professorinnen und Professoren*. In: *WZB Mitteilungen* 170:24-26.
- NÜBLING, DAMARIS (2018): *Und ob das Genus mit dem Sexus. Genus verweist nicht nur auf Geschlecht, sondern auch auf die Geschlechterordnung*. In: *Sprachreport* 34:44-50.

OTT, CHRISTINE (2017): *Sprachlich vermittelte Geschlechterkonzepte. Eine diskurslinguistische Untersuchung von Schulbüchern der Wilhelminischen Kaiserzeit bis zur Gegenwart*. Berlin / Boston.

SZCZEPANIAK, MONIKA (2011): *Militärische Männlichkeiten in Deutschland und Österreich im Umfeld des Großen Krieges. Konstruktionen und Dekonstruktionen*. Würzburg.

VOB, TORSTEN (2016): *Körper, Uniformen und Offiziere. Soldatische Männlichkeiten in der Literatur von Grimmelshausen und J.M.R. Lenz bis Ernst Jünger und Hermann Broch*. Bielefeld.

3SAT (2020): *Philosophisches Corona-Tagebuch*. <https://www.3sat.de/kultur/kulturzeit/corona-tagebuch-reihe-lang-100.html> (17.03.2021).

*GH / BM*



VERLAGSBETREUUNG

*Katarzyna Smyczek*

TECHNISCHE KORREKTUR

*Elżbieta Rzymkowska*

UMSCHLAGBEARBEITUNG

*Agencja Komunikacji Marketingowej efektoro.pl*

Gedruckt gemäß einem an den Lodzer Universitätsverlag gelieferten Satz

Verlag der Universität Lodz

1. Auflage W.10586.21.0.C

Druckbögen 16,625

Verlag der Universität Lodz

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

E-Mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

Tel. (42) 635 55 77